

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA - PROLING
MESTRADO E DOUTORADO EM LINGUÍSTICA

JUCIANE DOS SANTOS CAVALHEIRO

**A ALTERIDADE E SEUS EFEITOS NA CONSTITUIÇÃO
DA SUBJETIVIDADE: UMA ANÁLISE ENUNCIATIVA
DOS PROTAGONISTAS KAFKIANOS**

Tese apresentada em cumprimento parcial
às exigências do Programa de Pós-
Graduação em Linguística como requisito
para a obtenção do título de Doutora em
Linguística.

Área de concentração: Teoria e Análise
Linguística

Orientadora: Dra. Ana Cristina de Souza Aldrigue

João Pessoa

2009

C376a Cavalheiro, Juciane dos Santos.

A alteridade e seus efeitos na constituição da subjetividade: uma análise enunciativa dos protagonistas Kafkianos / Juciane dos Santos Cavalheiro. - - João Pessoa: UFPB, 2009.

202f.

Orientadora: Ana Cristina de Souza Aldrigue.
Tese (Doutorado) – UFPB/CCHLA.

1. Análise do discurso. 2.Enunciação. 3.Subjetividade. 4.Intersubjetividade.

UFPB/BC

CDU: 82-5(043)

FOLHA DE APROVAÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

Dra. Ana Cristina Aldrigue (orientadora)

Dra. Marluce Pereira da Silva (UFRN)

Dra. Mônica Nôbrega (UFPB/PPGL)

Dra. Maria de Fátima Almeida (UFPB/PROLING)

Dr. Pedro Francelino (UFPB/PROLING)

Aprovada, com distinção, em 30 de março de 2009.

As palavras com que nomeamos o que somos, o que fazemos, o que pensamos, o que percebemos ou o que sentimos são mais do que simplesmente palavras. E por isso as lutas pelas palavras, pelo significado e pelo controle das palavras, pela imposição de certas palavras e pelo silenciamento ou desativação de outras, são lutas em que se joga algo mais que simplesmente palavras, algo mais que somente palavras. (LARROSA: 2004)

É minha imagem o que desejo multiplicar, mas não por narcisismo ou por megalomania, como se poderia facilmente pensar. Ao contrário: é para esconder, em meio a tantas imagens ilusórias de mim mesmo, o verdadeiro eu que as faz mover-se. (CALVINO: 2006)

Agradeço, em primeiro lugar, ao *eu-para-mim*, mas

quem conscientiza coincide com o conscientizável? Noutros termos, ficaria o homem apenas consigo, ou seja, a sós? Será que aí não muda radicalmente todo o acontecimento da existência do homem? É o que realmente acontece. Aqui surge algo absolutamente novo: o supra-homem, o supra-‘eu’, isto é, a testemunha e o juiz do homem ‘todo’ (do ‘eu’ todo); logo, já não o homem, já não é o ‘eu’ mas o ‘outro’. O reflexo de mim mesmo no outro empírico, através do qual preciso passar para sair na direção do ‘eu-para-mim’ (poderá esse ‘eu-para-mim’ ser só?).
(BAKHTIN)

Em segundo lugar, agradeço aos outros – o(s) tu(s), o(s) ele(s), o(s) outro(s), impossível nomear a todos, mas não posso deixar de mencionar a acolhida sempre calorosa da minha orientadora, recebendo-me de braços abertos desde o primeiro dia que fui procurá-la, mesmo sem nos conhecermos previamente. Da mesma forma, agradeço aos professores do PROLING (Beliza, Bernadete, Cristina, Eliane, Ester, Evangelina, Fátima(s), Graça, Jan, Lucienne, Pedro, Márcio, Regina(s), entre outros) pela acolhida, pelos ensinamentos, pelo convívio com uma cultura, inicialmente, estranha às minhas vivências. Um agradecimento sincero ao coordenador do PROLING, por quem nutro uma grande admiração, professor Dermeval, aos meus colegas de pós-graduação, também aos alunos e colegas de trabalho que tive na UFPB e agora aos que tenho na UEA.

Agradeço, profundamente, aos meus avaliadores da qualificação desta tese: Marlene, Valdir, Pedro e Fátima, pessoas que estimo pela amizade e competência profissional. Agradeço, também, à leitura atenta e às sugestões das professoras Marluce e Mônica.

Finalmente, agradeço, especialmente, à minha família: minha mãe (infelizmente, não pôde esperar para ver seu nenê doutorar-se); ao meu pai, que, aos poucos, foi percebendo a importância de tantos anos de estudo; à minha irmã, pelo incentivo sempre presente.

*À minha mãe, que sempre estará comigo
onde quer que ela esteja.*

RESUMO

Este trabalho apresenta diálogo entre lingüística e literatura, tomando por ponto de intersecção a noção de sujeito. Para tanto, fez-se necessário buscar uma teoria lingüística que “acolha” o sujeito em seu objeto, bem como uma perspectiva que compreenda a obra literária como lugar em que se articula um saber sobre o sujeito. Nas teorias da enunciação, encontra-se suporte teórico-metodológico para o desenvolvimento do trabalho, principalmente em dois pensadores que fundam uma nova forma de ver o processo da enunciação, Benveniste e Bakhtin. Esses dois teóricos vêem a indissociabilidade do sujeito com a linguagem. Em Benveniste (2005, 2006), buscam-se reflexões sobre os modos como o sujeito se posiciona no espaço enunciativo através de uma descrição sistemática do dispositivo trinitário: eu-tu-ele. Para complementar essa visão, pauta-se na leitura que Dufour (2000) faz dos constituintes da tríade pronominal benvenistiana. Já em Bakhtin (1990, 1997, 2003, 2005, 2006), buscam-se elementos para a compreensão do relato ficcional como um diálogo de infinitas escrituras e aberturas interpretativas, necessário à compreensão da subjetividade. Para complementar a posição bakhtiniana sobre o texto literário, recorre-se ao ponto de vista de Kehl (1998, 2001), segundo o qual há indissociabilidade entre a experiência de leitura de romances e a experiência de uma narrativa pessoal, ambas constituindo aspectos fundamentais nos processos de subjetivação. A partir disso, considera-se que a escrita kafkiana coloca em pauta questões que concernem ao sujeito. Para a realização da análise, leva-se em conta, de um lado, formulações de Benveniste sobre o sistema triádico através do qual a língua é posta em ato na enunciação e, de outro lado, formulações de Bakhtin sobre a relação autor-criador/personagem/autor-contemplador, articuladas em torno do princípio do dialogismo, pelas quais se pode examinar como são colocados em ação mecanismos de identificação entre autor-contemplador e personagens. Este trabalho realiza, assim, a análise simbólica da movimentação dos protagonistas nas obras selecionadas de Kafka, sob a perspectiva das teorias da enunciação de Benveniste e Bakhtin. Como questão central, sustenta o desvelamento dos caminhos singulares da representação que toma o tema da constituição da subjetividade nas obras escolhidas do escritor e como este se estabelece nas teorias da enunciação eleitas. Propõe, assim, uma análise enunciativa para o texto literário. Enfim, mostra que os outros (demais personagens, autor-criador e autor-contemplador), a partir da rede de interlocuções que o texto literário promove, são fundamentais/essenciais para a constituição da subjetividade dos protagonistas.

PALAVRAS-CHAVE: enunciação – subjetividade – intersubjetividade – alteridade – protagonistas kafkianos.

RESUMEN

Este trabajo presenta un diálogo entre la lingüística y la literatura, tomando como punto de intersección la noción de sujeto. Para tanto, es necesario buscar una teoría lingüística que “acoja” la noción de sujeto en su objeto, así como una perspectiva que entienda la obra literaria como un lugar donde se articula un saber sobre el sujeto. En las teorías de la enunciación, se encuentra soporte teórico-metodológico para el desarrollo de este trabajo, principalmente en dos pensadores que establecen una nueva forma para ver el proceso de la enunciación - Benveniste y Bajtín. Estos dos teóricos ven la indisociabilidad del sujeto con la lengua. En Benveniste (2005, 2006), se buscan las reflexiones sobre las maneras como el sujeto se localiza en el espacio enunciativo a través de una descripción sistemática del dispositivo trinitario: yo-tu-él. Para complementar esta visión, se pauta en la lectura que Dufour (2000) hace del componente de la tríada pronominal benvenistiana. En Bajtín (1990, 1997, 2003, 2005, 2006), se buscan los elementos para la comprensión del relato ficcional como diálogo de infinitas escrituras y posibilidades interpretativas, necesarias para la comprensión de la subjetividad. Para complementar la perspectiva bajtiniana sobre el texto literario, recurrimos al punto de vista de Kehl (1998, 2001), según la cual existe una indisociabilidad entre la experiencia de la lectura de romances y la experiencia de una narrativa personal, ambos constituyéndose en aspectos fundamentales en el proceso de subjetivación. A partir de eso, se considera que la escritura kafkiana coloca en pauta cuestiones que se refieren al sujeto. Para la realización del análisis, se toma en cuenta, de un lado, las formulaciones de Benveniste sobre el sistema triádico a través de lo cual la lengua es colocada en acción en la enunciación y, de otro lado, las formulaciones de Bajtín sobre la relación autor-creador/el personaje/el autor-contemplador, articulados en torno del principio del dialogismo, a través de las cuales se puede examinar como son colocados en funcionamiento los mecanismos de la identificación entre el autor-contemplador y los personajes. Este trabajo lleva a cabo, así, el análisis simbólico del movimiento de los protagonistas en las obras seleccionadas de Kafka, bajo perspectiva de las teorías de la enunciación de Benveniste y de Bajtín. Como cuestión central, apoya el desvelamiento de las maneras singulares de la representación que toma el tema de la constitución de la subjetividad en las obras escogidas del escritor y como este se establece en las teorías de la enunciación en que se apoya este análisis. Propone así, un análisis enunciativo para el texto literario. Por lo tanto, muestra que los otros (demás personajes, el autor-creador y el autor-contemplador) a partir de la red de interlocuciones que el texto literario promueve, son fundamentales/esenciales para la constitución de la subjetividad de los protagonistas.

PALABRAS-CLAVE: enunciación – subjetividad – intersubjetividad – alteridad – protagonistas kafkianos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 ÉMILE BENVENISTE.....	25
1.1 A teoria da enunciação benvenistiana.....	26
1.1.1 Propriedade “três em um”.....	39
1.1.2 Enunciação escrita.....	45
1.2 A representação do sujeito na linguagem	49
2 MIKHAIL BAKHTIN	66
2.1 A teoria da enunciação bakhtiniana	67
2.2 A relação estética entre autor-criador, personagem e autor-contemplador.....	80
2.2.1 Implicações do olhar ou <i>excedente de visão</i>	83
2.2.2 A relação autor-criador e personagem em <i>Dostoiévski</i>	93
2.2.3 A relação autor-criador e personagem via linguagem.....	96
2.3 A noção de sujeito em Bakhtin	98
2.3.1 Ressonâncias heterogêneas do sujeito	99
2.3.2 Formas e graus de representação da heterogeneidade na prosa romanesca	104

3 LITERATURA E SUBJETIVIDADE.....	117
3.1 A manifestação literária como evento da vida.....	119
3.2 A manifestação literária como encontro de fratrias.....	121
4 UMA ANÁLISE ENUNCIATIVA DOS PROTAGONISTAS KAFKIANOS.....	125
4.1 Descrição do corpus e apresentação da metodologia	125
4.2 A metamorfose.....	131
4.2.1 Relação de intersubjetividade - "eu" - "tu".....	132
4.2.2 Do olhar ao ato, a exclusão se produz: "tu" a "ele" e "isso".....	138
4.2.3 Relação autor-criador/Gregor.....	141
4.2.4 Relação de fratria: autor-contemplador/Gregor.....	149
4.3 O veredicto.....	152
4.3.1 Artimanhas do discurso reportado: relação de alteridade entre Georg e autor-criador.....	153
4.3.2 <i>Eu - tu</i> : relação de alteridade entre Georg e o pai.....	158
4.3.3 <i>Eu</i> e <i>ele</i> : relação de alteridade entre Georg e a correspondência....	163
4.3.4 Relação de alteridade entre Georg e autor-contemplador.....	165
4.4 O processo.....	167
4.4.1 Relação de alteridade entre Josef K. e os guardas.....	169
4.4.2 Relação de alteridade entre Josef K. e Titorelli.....	173
4.4.3 A necessidade do olhar extraposto para a configuração da subjetividade de Josef K.	177
4.4.4 Relações fraternas entre autor-contemplador e Josef K.	189
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	191
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	197

INTRODUÇÃO

O campo de qualquer disciplina não tem uma elasticidade absoluta, ou seja, as disciplinas apresentam um limite epistemológico inevitável e é por esse viés que se pode definir o campo das possibilidades de incursões em outras áreas. Minha expectativa é construir um referencial teórico-metodológico, com o aporte da lingüística, que possibilite iluminar questões que digam respeito à escrita literária, no que concerne à problemática da subjetividade.

A proposta é buscar esse diálogo promovendo dois deslocamentos: um relativo à lingüística, outro, à literatura, conduzindo os dois saberes na direção do sujeito. Nesse sentido, adoto a perspectiva de Joel Birman (1994), segundo a qual é o problema escolhido que será o canal de interlocução entre os saberes. O diálogo que proponho toma como ponto de intersecção a noção de sujeito. É necessária, então, uma teoria lingüística que “acolha” o sujeito em seu objeto, bem como uma perspectiva que compreenda a obra literária como lugar em que se articula um saber sobre o sujeito.

Reconhecer os limites da lingüística é reconhecer o que dela foi excluído para a consumação da cientificidade. É nesse ponto que o diálogo

com outras áreas pode se instituir. Ferdinand de Saussure (do *Curso de Lingüística Geral*¹) estabelece o gesto que inclui a lingüística entre os saberes científicos recortando a *língua como uma totalidade pela forclusão do sujeito*². Ele é aquilo que não pôde ser dito para que a cientificidade se instaurasse. No entanto, o lugar do sujeito fica demarcado na língua como “falta”. Essa falta vai “insistir”, o que faz com que o sujeito retorne, porque o sujeito faz parte da linguagem.

Uma vez reconhecido o sujeito como uma “falta” nos estudos lingüísticos, é preciso, antes de mais nada, situar meu lugar de fala, isto é, diante da multiplicidade de campos de saber dentro da grande área de conhecimento que é a lingüística, faz-se necessário demarcar os limites, ou melhor, apresentar as bases da lingüística em que situo o meu trabalho.

O encontro com a lingüística eleita, para inscrever-me nela e a partir dela pensar e sustentar os postulados teórico-metodológicos, teve início em meu Mestrado. Com o desejo naquela época de trabalhar com o texto literário, o qual permanece até hoje, mas tendo presente que estaria fazendo um trabalho em lingüística, surgiu a primeira inquietação: que lingüística pode dialogar com a literatura? Ou mais ainda, que lingüística pode trazer respostas às inquietações de meu trabalho, quais sejam: de que forma o texto ficcional, de modo mais específico, a literatura produzida por Kafka, pode dizer algo do sujeito? Dito em outras palavras, buscava, e ainda busco, respostas para as seguintes questões: de que maneira as personagens-

¹ Faremos este restritivo em virtude dos inúmeros trabalhos sobre o legado de Saussure, tais como apontados por Teixeira no momento da qualificação desta tese, quais sejam, as *Fontes Manuscritas*, os *Anagramas* e os *Escritos de Lingüística Geral*, que têm mostrado que os editores do CLG imprimiram um caráter monolítico a um pensamento essencialmente fugidio, torturado por escrúpulos e dúvidas.

² Conforme Trois (2004).

protagonistas³ constituem a sua subjetividade? Há laços de identificação entre leitor e personagem, ambos constituindo-se de alguma forma?

Tendo essas aspirações, procurei outros lingüistas que já haviam se dedicado ao texto literário, porém, nas abordagens consultadas⁴, não encontrava respostas às minhas indagações, posto que não eram as suas. No entanto, percebi que tais abordagens, de alguma forma, trabalhavam com a enunciação. A partir de então travei encontro com as teorias da enunciação de Émile Benveniste e Mikhail Bakhtin, às quais incluem o sujeito em suas abordagens, ou melhor, a representação que a enunciação dá do sujeito. Objetivo, assim, refinar a elaboração de um referencial teórico-metodológico, já esboçado em minha Dissertação de Mestrado, que permita a abordagem da cena enunciativa da escrita literária, com o aporte das teorias da enunciação de Benveniste e Bakhtin, autores que colocam em pauta a temática da constituição do sujeito numa relação intersubjetiva/dialógica. Meu propósito é o de buscar a contribuição da abordagem enunciativa da linguagem para analisar a escrita literária, tomando como objeto de observação obras do escritor tcheco Franz Kafka.

Antes de apresentar as teorias de Benveniste e de Bakhtin, às quais “acolhem” o sujeito em seu objeto e, assim, esboçam uma teoria que permite pensar o estrutural a partir da atividade⁵, faz-se necessário também anunciar

³ Em minha Dissertação somente dirigi um olhar ao protagonista de *A metamorfose*, Gregor Samsa.

⁴ Tais como as de Roman Jakobson, Dominique Maingueneau e José Luiz Fiorin.

⁵ Conforme exposição proferida pela professora Marlene Teixeira, na disciplina *Perspectivas analíticas enunciativo-discursivas* (2004), do PPG em Lingüística Aplicada, Unisinos/RS, o desafio dos estudos lingüísticos é o de *buscar engendrar modelos semânticos capazes de subsumir a correlação forma/uso*. Carlos Alberto Faraco, em Conferência de encerramento do Congresso Internacional Linguagem e Interação, realizado na Unisinos/RS (2005), também observa que um dos problemas fundamentais dos estudos científicos a serem abarcados pelos estudiosos da linguagem é o de construir uma teoria que equacione estrutura e atividade.

que sigo uma perspectiva que compreende a obra literária como lugar em que se articula um saber sobre o sujeito. Trabalhar com o texto literário como um lugar de produção e de circulação de conhecimento faz com que nos deparemos com um enunciado onde se encontram, em seu processo de enunciação, o(s) eu(s), o(s) tu(s), o(s) ele(s) e o(s) outro(s). A literatura é um espaço privilegiado de aparecimento do “eu”, da singularidade do sujeito.

Conforme anunciado anteriormente, o meu estudo tem como fonte inspiradora e norteadora as abordagens de Bakhtin e Benveniste as quais situam a enunciação na circulação do dizer dos outros, questionando uma concepção unânime do sujeito, porém, fazem-na dentro dos limites epistemológicos de cada teoria. Portanto, cabe ressaltar a diferença entre esses teóricos.

Sigo, inicialmente, com a afirmação de Faraco⁶: somos unânimes em assumir o seguinte axioma: *o inter-subjetivo se torna intra-subjetivo*, ou seja, de que o movimento externo se torna movimento interno.

Junto com Bakhtin compreendo que o indivíduo constrói a sua subjetividade num espaço social em que outras subjetividades surgem e marcam a sua especificidade, mas entendo que para melhor compreender esse processo, se faz necessário *formular uma questão tópica: se houver exterior, então esse exterior é necessariamente construído no interior* (DAHLET, 2005, p. 81-2). Nesse sentido percebo que Benveniste oferece uma abordagem que permite verificar a constituição do sujeito no interior da obra literária. Bakhtin não disserta sobre a categoria tópica do sujeito,

⁶ Conferência de encerramento do Congresso Internacional Linguagem e Interação (2005).

contemplada na sistematização do *aparelho formal da enunciação* de Benveniste⁷.

Dahlet (2005, p. 82) observa que Benveniste evidencia a *organização interna das línguas e da enunciação na dissimetria virtual das posições enunciativas*. Essa organização permite contemplar a constituição da subjetividade *não só pela determinação do outro, mas pelo esforço para se diferenciar das formas desse outro que o reformula completamente* (DAHLET, 2005, p. 83). Isso sugere que a relação do *eu* com o *outro* não é determinista, mas determinante. Tanto Bakhtin quanto Benveniste, cada qual em sua singularidade teórica, destacam a relação dos sujeitos com a língua, a qual determina o processo enunciativo e marca a importância da subjetividade na conformação do sentido. Interessa-me evidenciar, de forma dialética, a relação exterior/interior do fenômeno lingüístico no intuito de superar as abordagens que dicotomizam esses aspectos.

Entendo que Bakhtin/Volochínov (2006, p. 146) (e também Bakhtin quando figura sozinho) autorizam a procurar esse diálogo com o *aparelho formal da enunciação*, formulado por Benveniste, quando eles afirmam que ao estudar o sintático dos elementos do discurso estamos abordando o *corpo vivo da enunciação*, já que as formas sintáticas são as que mais se aproximam das formas concretas da enunciação, porque estão em estreita articulação com as condições reais da fala. Por outro lado, Benveniste (2006, p. 222⁸), ao afirmar que a humanidade só é possível pela linguagem e

⁷ O sujeito em Benveniste é inteiramente topológico, porque: a) não se trata senão de sujeitos que se posicionam – exclusivamente constituído no espaço que eles abrem – a enunciação posiciona duas figuras igualmente necessárias; b) é um sujeito que só se inicia na língua, sob o efeito do movimento que o jogo de sua localização discursiva imprime a dos objetos. Já a noção de sujeito em Bakhtin, não qualifica uma tópica (um lugar) do sujeito, mas do discurso como emaranhado de vozes, separadas e solidárias de um só e mesmo locutor, o *nós* de todos os homens no *eu* que fala (Dahlet, 2005).

⁸ “A forma e o sentido na linguagem” em *Problemas de lingüística geral II*.

de que língua e sociedade não se concebem uma sem a outra, parece se aproximar do entendimento do sujeito enquanto ser em sociedade e seu exercício discursivo como atividade dialógica, tal como proposto por Bakhtin/Volochínov⁹. Além do mais, Benveniste, ao entender a enunciação como um processo em que o *eu* se *apropria* da língua, não nega que é através do diálogo que se constitui a subjetividade e que implica reciprocidade (BENVENISTE, 2005, p. 286¹⁰; 2006, p. 84¹¹). Isso, no meu entender, sugere uma aproximação à noção de dialogismo de Bakhtin evidenciada nos seus próprios termos:

Caem assim as velhas antinomias do “eu” e do “outro”, do indivíduo e da sociedade. Dualidade que é ilegítimo e errôneo reduzir a um só termo original, quer esse termo único seja o *eu*, que deveria estar instalado na sua própria consciência para abrir-se então à do “próximo”, ou seja, ao contrário, a sociedade, que preexistiria como totalidade ao indivíduo [...] É numa realidade dialética que englobe os dois termos e os defina pela relação mútua que se descobre o fundamento lingüístico da subjetividade. (BENVENISTE, 2005, p. 287).

Disse anteriormente que faria um deslocamento também no modo de conceber o estudo literário. É hora de mostrar de que modo. Sigo autores que apontam para o importante papel desempenhado pela literatura na compreensão do sujeito. Detenho meu interesse na prosa kafkiana, que se caracteriza por contar histórias de pessoas comuns, em suas tentativas de inscrição na trama simbólica.

⁹ Não desconheço que se trata de duas teorias singulares, cada qual com uma abordagem distinta no que se refere à linguagem. Se falo em aproximação não é no sentido de articular a teoria da enunciação de Benveniste com a de Bakhtin, mas sim a de justapô-las no sentido de fazer convergir ambas as teorias ao meu propósito, qual seja, o de propor uma abordagem enunciativa do texto literário a partir de dois planos: um interno (a partir da teoria de Benveniste) e outro externo (a partir da teoria de Bakhtin).

¹⁰ “Da subjetividade na linguagem” em *Problemas de lingüística geral I*.

¹¹ “O aparelho formal da enunciação” em *Problemas de lingüística geral II*.

Segundo Maria Rita Kehl (2001, p. 2), como a psicanálise, o romance moderno¹² nasce como resposta à necessidade do sujeito de fazer-se ouvir a partir de uma diferença que precisa do outro para se autorizar como singularidade. Busco, então, no estudo que proponho das obras de Kafka, enunciar algo sobre a constituição do sujeito, a partir da observação da existência de um cidadão particular, sujeito de uma história particular, digna de ser relatada pelas conclusões a que sua experiência conduz. Para tanto, tomo o romance, conforme Bakhtin (1990 e 2003), como um enunciado que tem uma função importante na reflexão sobre a subjetividade. Nesse sentido, concordo com Michael Löwy (2005) quando afirma que a obra literária:

produz um “efeito de conhecimento” insubstituível ao esclarecer, “a partir de dentro”, por assim dizer, os contornos e as formas da realidade social. A contribuição específica da obra literária situa-se no nível da singularidade concreta. Se ela enriquece tanto a nossa percepção da realidade social é porque a ilumina de modo diferente dos conceitos científicos, condenados (...) a uma certa exterioridade. A luz interna e o enfoque subjetivo fazem da literatura um meio infinitamente precioso e inesgotavelmente profundo de conhecimento que nenhuma obra de ciência, por mais adequada que seja, poderá substituir... (LÖWY, 2005, p. 198-9).

A escolha das obras de Kafka justifica-se porque ele foi um escritor cujos textos, aparentemente absurdos, tematizam a condição humana diante de uma nova realidade. Kafka viveu na transição de dois séculos, começando a escrever pequenas narrativas no início do século XX. Seu nome tornou-se proverbial devido a sua literatura ser tida como incompreensível, permeada por uma atmosfera de irrealidade. Por trás

¹² O estudo de Kehl focaliza o período da Literatura Moderna Oitocentista, enquanto a Literatura de Kafka se situa no início do século XX. Embora haja uma distância temporal entre os dois períodos, valho-me de suas considerações para os meus propósitos, na medida em que tanto os oitocentistas como Kafka tratam da diferença, da divergência e do desamparo dos sujeitos.

dessa atmosfera, suas narrativas evidenciam a desilusão sobre o mundo circundante. Os problemas com que o homem da modernidade depara-se, pela perda do sentimento de que o mundo é um lugar acolhedor, é percebido por Kafka no seu tempo, mediante suas narrativas sobre o comportamento humano. Em decorrência disso, a expressão “atmosfera kafkiana” tornou-se um símbolo da sensação de desassossego presente no cotidiano do indivíduo.

Trata-se de uma obra expoente do romance do início do século XX que se caracteriza pelo despertar de uma nova consciência manifesta no desencanto pela modernidade, incorporado ao acervo das experiências coletivas da sociedade ocidental. Ao lado de Joyce, a obra de Kafka vem contribuindo para a organização da experiência subjetiva, para a compreensão do funcionamento da sociedade de seu tempo.

A literatura de Kafka aparece no início do século XX sob um paradigma de sujeito gerado na relação entre a sociedade tradicional e a modernidade. Com a Primeira Guerra Mundial, há uma falência do mundo europeu, uma falta de certezas universais e/ou transcendentais. Na obra de Kafka, pode-se “ver” algo desse sujeito metamorfoseado/processado/injustiçado. O autor retratou esse novo homem em busca de um sentido para a vida.

Em estudo sobre a constituição literária do sujeito moderno, Kehl afirma que:

Este sujeito que perdeu o amparo das certezas constituídas pelas formações simbólicas das sociedades tradicionais, condenado a viver no isolamento de seu próprio eu, tem nos seus semelhantes, se não um amparo, um espelho. Se não uma garantia de verdade, um interlocutor para a incerteza. É desta rede de interlocuções que provêm as vozes da literatura moderna: da relação com o

semelhante, com o pequeno outro e sua condição de desamparo e dúvida, que escreve para interrogar a falência dos enunciados de verdade. (KEHL, 2001, p. 10).

Nos dias atuais, a obra de Kafka continua relevante, porque, como dizem os teóricos da pós-modernidade (Lyotard) ou da modernidade-tardia (Giddens), os valores que se consolidaram na modernidade perderam sua vigência, de tal modo que, hoje, podemos dizer que, semelhante à época de Kafka, estamos num processo de metamorfose. Kafka vivencia a “morte” da sociedade tradicional e a consolidação da modernidade. Comprova a desestruturação dos sistemas de valores vigentes em função de toda uma nova axiologia moderna. Hoje, a sociedade moderna começa a dar lugar à pós-modernidade ou modernidade-tardia, ou ainda de modo mais drástico, à formulação do “homem novo” criado pelo neoliberalismo, tal como mostrado por Dufour (2005), provocando novas metamorfoses sociais e/ou individuais.

A literatura tomada como lugar de inscrição da subjetividade, em interface com os estudos enunciativos de Benveniste e de Bakhtin, pode propiciar reflexões sobre a subjetividade, uma vez que as representações literárias são consideradas e estudadas na sua relação especular com a experiência do ser humano.

A escolha da teoria benvenistiana deve-se ao fato de, particularmente, os textos de *O Homem na Língua* fundamentarem, através de uma análise lingüística minuciosa, toda uma reflexão sobre o sujeito que tem sido uma das preocupações fundamentais das ciências humanas sobre o homem contemporâneo. Esses textos, além de instaurarem, no campo da lingüística da enunciação, reflexões sobre a constituição do sujeito na linguagem,

permitem uma abertura aos elementos extralingüísticos que intervêm, no uso da linguagem, na constituição do sujeito.

Já a escolha da teoria bakhtiniana, justifica-se por apresentar mais que um objeto de estudo da linguagem. Bakhtin percebe na linguagem uma realidade definidora da própria condição humana, que é o ponto central da temática kafkiana. Em decorrência desse pensamento, o filósofo recupera o sujeito para o discurso, através do *nós* e do *outro*, mediante processo de subjetivação. Em sua concepção teórica, a língua é basicamente a manifestação de uma visão de mundo e como tal só é produtiva no interior de uma teoria da enunciação (FLORES & TEIXEIRA, 2005, p. 52). Já que as vozes são evidenciadas/apreendidas nas relações dialógicas, será de fundamental importância para a realização da análise das obras de Kafka tanto o estudo do discurso citado – discurso direto, discurso indireto e discurso indireto livre, o qual permitirá apreender a questão propriamente lingüística a dados da enunciação concreta – quanto o conceito bakhtiniano de *excedente de visão*, não considerado pela tradição formal, permitindo-nos a observar as relações dos *participantes do objeto estético* – *autor-criador*, *personagem* e *autor-contemplador*.

A tese é dividida em quatro capítulos. Antes de apresentá-los, esclareço que optei por apresentar as teorias de Benveniste e de Bakhtin em capítulos separados, isso não significa que utilizo as duas teorias de forma que uma não dialogue com a outra, muito pelo contrário, vejo-as como necessárias/complementares para a realização de meu estudo, tal como já exposto nessa introdução; se ainda restar dúvidas, estas têm a pretensão de ser respondidas no momento da exposição interna de cada um dos capítulos. Em outras palavras, o que busco em suas teorias da enunciação é

uma convergência, sem, entretanto, dissolver uma teoria na outra. Tal fato não poderia ser diferente na medida em que me aproximo delas com um olhar comum, isto é, o da representação que a enunciação dá do sujeito. Enfatizo mais uma vez, aproximo as duas teorias no que se refere à questão da subjetividade, mas apresento um método de análise próprio de cada uma delas, ou melhor, derivo de suas teorias indicações de procedimentos de análise compatíveis com os objetivos de meu trabalho.

Nos capítulos um e dois, dedicados, respectivamente, à teoria de Benveniste e de Bakhtin, trago os aspectos de suas teorias da enunciação com o propósito de buscar subsídios para tratar da questão da subjetividade. No caso desta tese, da maneira de como se configura a subjetividade dos protagonistas da obra de Kafka. Parto do pressuposto que ela somente é possível mediante uma análise da relação de alteridade entre as personagens e entre os componentes do objeto estético (personagem, autor-criador e autor-contemplador). Trata-se, assim, de um entendimento que descentraliza uma voz narradora soberana. Mostrarei isso mediante a movimentação das personagens no espaço simbólico e da apreensão da palavra/voz na ficcionalidade, a qual, para além de representar, é ela mesma objeto de representação.

Quanto ao primeiro capítulo, dedicado à teoria de Benveniste, em (1.1), apresento a sua teoria da enunciação, a qual prevê articuladamente sujeito e estrutura. Divido este subcapítulo em mais duas partes, em (1.1.1), *Propriedade três em um*, a partir da leitura que Dany-Robert Dufour (2000) faz do sistema pronominal benvenistiano, apresento os constituintes da enunciação como reguladores das relações subjetivas e intersubjetivas do homem; em (1.1.2), parto das indicações e silenciamentos deixados por

Benveniste acerca da enunciação escrita com o fito de apropriar-me dos constituintes de base da enunciação (eu-tu-ele) no âmbito das obras a serem analisadas. Finalmente, em (1.2), examino a noção de sujeito em Benveniste.

No segundo capítulo, começo, em (2.1), a evidenciar que as idéias trazidas por Bakhtin e Volochínov sobre a linguagem antecipam a fundação de uma lingüística que, a partir de um diálogo da dicotomia saussuriana língua/fala, promoverá a enunciação como centro de referência do sentido dos fenômenos lingüísticos. Em (2.2), o foco da discussão centrar-se-á nos responsáveis (autor-criador, personagens e autor-contemplador) por constituírem o *evento em processo*. Divido este subcapítulo em três momentos: no primeiro (2.2.1), apresento o modo como o autor-criador se relaciona com as personagens; centro, basicamente, o olhar no conceito de *exotopia* trazido por Bakhtin em seus primeiros textos; em (2.2.2), observo como Bakhtin analisa a relação entre autor-criador e personagens nas obras de Dostoiévski; finalmente, em (2.2.3), acompanho o entendimento de Bakhtin em seus textos subseqüentes quanto à relação entre autor-criador e personagens. Enfim, nesse subcapítulo, trarei os enfoques dados por Bakhtin no que se refere à relação alteritária autor-criador e personagem. Em (2.3), examino a noção de sujeito na teoria bakhtiniana. Divido esse subcapítulo em dois momentos: no primeiro (2.3.1), verificarei como o *outro* se manifesta no universo teórico-conceitual de Bakhtin; já no segundo momento (2.3.2), apreenderei a manifestação do *outro* na prosa literária, a partir dos apontamentos das formas e graus de representação da heterogeneidade da linguagem.

Já no terceiro capítulo, centro-me mais a questões literárias, momento em que realizo um estudo da relação *literatura* e *subjetividade*, a partir dos postulados de Bakhtin acerca do seu entendimento de romance (3.1) e de Maria Rita Kehl, em (3.2), no que se refere à noção de função fraterna.

Finalmente, no quarto capítulo, passo a analisar as obras selecionadas de Kafka, quais sejam, *A Metamorfose*, *O Veredicto* e *O Processo*. A escolha das obras, como será verificado com mais precisão no momento da descrição do *corpus* e apresentação da metodologia, não teve como justificativa uma ordem cronológica (período em que foram escritas) ou então de gêneros literários (contos, novelas, romances), mas se fundamentou nos protagonistas. Pensando neles, já que são eles os protagonistas também da minha tese, e também no propósito da tese, dividi a análise em dois planos:

a) plano interno: a relação entre personagens, a partir da análise benvenistiana dos pronomes – “eu”, “tu” e “ele”;

b) plano externo: a relação do autor-contemplador/leitor com os protagonistas, intermediada pelo autor-criador, para observar a questão da fratria.

Advirto, desde já, que não promovo uma leitura fechada dos textos de Benveniste e Bakhtin, isso seria até contraditório com a temática desses teóricos. Meu propósito é “abrir” uma nova perspectiva de abordagem do texto literário, via lingüística da enunciação. Nesse sentido, sigo fielmente as palavras de Teixeira:

Por não trazer a palavra toda, a lingüística da enunciação implica um compartilhar com o outro. Ou seja, ela se deixa trabalhar pelo sujeito que lê, ‘fisga, inquieta e provoca’ esse leitor, convocado a produzir provas para sustentar um ‘lugar que balança e só não cai’

quando o leitor se encontra em condições de suportar o *non-sense*. (TEIXEIRA, 2004b, p. 16-7).

Da mesma forma também não tenho a pretensão de esgotar as possibilidades interpretativas das obras de Kafka, o que seria mais que pedantismo, incompreensão dos estudos que passamos a apresentar.

1 ÉMILE BENVENISTE

Émile Benveniste, costumeiramente, é incluído como um dos principais autores a dar continuidade aos estudos de Saussure. É bastante difundida a visão de que, embora não dissolva o objeto “língua”, o autor “ultrapassa” os limites saussurianos que deram cientificidade à lingüística. Essa ultrapassagem permite dirigir um olhar tanto para o intralingüístico (a língua) quanto para o extralingüístico¹³ (o discurso). Tal interpretação, que talvez tenha origem em Normand (1996), vem sendo revisada (2004¹⁴, 2005¹⁵, 2006¹⁶). Benveniste, ao conservar concepções saussurianas, como estrutura, relação e signo, mantém-se *fiel* ao pensamento de Saussure (do CLG); por outro lado, apresenta meios de tratar da enunciação. Conforme Flores e Teixeira (2005, p. 30), a teoria da enunciação de Benveniste é *responsável por instaurar um pensamento diferenciado acerca da linguagem, qual seja, o de supor sujeito e estrutura articulados*.

¹³ Flores & Teixeira (2005, p. 36-7) observam que a noção de *extra* não remete ao mundo, mas ao *ato individual de utilização da língua no qual estão tempo/espaço/pessoa*.

¹⁴ Trata-se de uma “via própria de leitura da obra de Benveniste”, que não o coloca como um mero continuador das idéias de Saussure, veiculada na Revista *Letras de Hoje* (dez. 2004), que reúne trabalhos apresentados no I *Colóquio Leituras de Émile Benveniste* na PUC/RS.

¹⁵ Trata-se de *Introdução à lingüística da enunciação*, de Flores & Teixeira, obra pioneira no cenário das publicações brasileiras sobre as teorias da enunciação.

¹⁶ Trata-se de uma coletânea de artigos, veiculados na Revista *Letras* (UFSM/RS, jul.-dez. 2006), que se dedicam ao estudo das idéias de Benveniste, desenvolvidos por pesquisadores ligados a diversas universidades brasileiras.

A teoria da enunciação de Benveniste busca pela **significação** na linguagem. Com o objetivo de realizar essa busca, o lingüista propõe uma série de oposições¹⁷ que habitam a vida da enunciação: (1) forma e sentido; (2) semiótico e semântico; (3) língua/sistema e língua/discurso; (4) análise intralingüística e análise translingüística; (5) lingüística das formas e lingüística da enunciação; (6) pessoa e não-pessoa; (7) subjetividade e objetividade; (8) signos vazios e signos plenos; (9) referência à instância de discurso e referência a uma situação objetiva.

Na primeira parte deste capítulo, apresento os fundamentos que autorizam a instauração de uma lingüística própria em Benveniste. Para atingir tal propósito, analiso as cinco primeiras oposições acima referidas. Apresento ainda duas seções, as quais funcionam como encaminhamentos metodológicos analíticos, uma especificadamente dedicada ao conjunto trinitário: “eu”, “tu” e “ele” e outra às indicações deixadas por Benveniste acerca da enunciação escrita. Já na segunda parte, centro a atenção à noção de sujeito na teoria benvenistiana a partir da análise das demais oposições supracitadas.

1.1 A teoria da enunciação benvenistiana

a linguagem é também um fato humano; é, no humano, o ponto de interação da vida mental e da vida cultural e ao mesmo tempo o instrumento dessa interação. Uma outra lingüística poderia estabelecer-se sobre os termos desse trinômio: língua, cultura, personalidade¹⁸.

¹⁷ Quando me refiro a oposições não as entendo como dicotômicas, mas como dialéticas.

¹⁸ Artigo de 1954 “Tendências recentes em lingüística geral” em *Problemas de lingüística geral I* (Benveniste, 2005, p. 17).

Na primeira parte deste capítulo, evidenciarei os fundamentos que autorizam a instauração de uma lingüística própria em Benveniste sem, contudo, negar a abordagem saussuriana. Inicialmente, trarei a relação de Benveniste com os princípios de Saussure, para, juntamente com Flores e Teixeira (2005), defender, em seguida, uma lingüística própria em Benveniste. Para alcançar esse propósito, analiso os artigos que anunciam e fundamentam a sua teoria da enunciação, a qual, por sua vez, aparece sistematizada em artigo “O aparelho formal da enunciação”. Centro-me nas oposições 1¹⁹, 2²⁰, 3²¹, 4²² e 5²³, analisando os seguintes artigos²⁴: em (PLGI)²⁵ – “Estrutura em lingüística” (1962) e “Os níveis da análise lingüística” (1964); em (PGLII)²⁶ – “A forma e o sentido na linguagem” (1967), “Semiologia da língua” (1969) e “O aparelho formal da enunciação” (1970).

Em artigos de 1962²⁷ e 1964²⁸ Benveniste apresenta os limites da lingüística estrutural. No primeiro, mostra que sentido tem o termo “estrutura” entre os lingüistas. Para tanto, parte da discussão sobre as denominações “estrutura” e “sistema”. O termo “estrutura” deu origem ao movimento lingüístico oriundo do CLG, porém Saussure nunca usou a denominação

¹⁹ Forma e sentido.

²⁰ Semiótico e semântico.

²¹ Língua/sistema e língua/discurso.

²² Análise intralingüística e análise translingüística.

²³ Lingüística das formas e lingüística da enunciação.

²⁴ No momento de situar os textos analisados, serão referidas as datas originais dos artigos para que se possa visualizar uma cronologia da obra de Benveniste, sempre que fizer alguma citação será das publicações brasileiras, conforme referências bibliográficas.

²⁵ *Problemas de lingüística geral I*.

²⁶ *Problemas de lingüística geral II*.

²⁷ “Estrutura em Lingüística” em *Problemas de lingüística geral I*.

²⁸ “Os níveis de análise lingüística” em *Problemas de lingüística geral I*.

“estrutura”²⁹, pois para ele a noção essencial é a de sistema. Numa visão estruturalista, a língua é estudada *como um sistema organizado por uma estrutura que é preciso desvendar e descrever (...)*, pois a maneira de ser de cada elemento depende da estrutura do conjunto e das leis que o regem (BENVENISTE, 2005, p. 102-3). Conforme essa visão, a língua é dependente de um sistema que não tem existência senão através das relações dos elementos que constituem o sistema, portanto, os elementos não têm autonomia sem a relação sistêmica.

Já em artigo de 1964, Benveniste anuncia, a partir da atribuição da frase ao nível do discurso, a necessidade de duas lingüísticas distintas. Conforme o lingüista (2005, p. 139), *há de um lado a língua, conjunto de signos formais, destacados pelos procedimentos rigorosos, escalonados por classes, combinados em estruturas e em sistemas; de outro, a manifestação da língua na comunicação viva*. Benveniste **destaca a necessidade** de uma segunda lingüística, mas não apresenta meios de concretizá-la, na medida em que o *discurso atualizado em frases* é o último nível de análise lingüística.

Em artigo de 1967³⁰, Benveniste **alarga os limites** saussurianos ao propor um estudo tanto da **forma** quanto do **sentido** em lingüística, ou seja, ele tenta ir *além do ponto a que Saussure chegou na análise da língua como sistema signifiante* (2006, p. 224), alertando para o fato de que Saussure estudou apenas os princípios de funcionamento da língua. Sua proposta é reinterpretar a oposição do sentido e da forma no funcionamento da língua e

²⁹ Benveniste (2005, p. 98-100) observa que o *princípio de ‘estrutura’ como objeto de estudo foi afirmado, um pouco antes de 1930, devido a não aceitação da concepção exclusivamente histórica da língua*. O “termo estrutura” é mencionado pela primeira vez em 1929 pelo *Círculo Lingüístico de Praga*.

³⁰ “A forma e o sentido na linguagem” em *Problemas de lingüística geral II*.

assim mostrar que ela contém em sua antítese o ser mesmo da linguagem: a *significação*, isto é, a vocação original que transcende e explica todas as realizações individuais e coletivas que estão ligadas ao exercício do discurso, porque é *próprio da linguagem*, de sua própria *natureza*, antes de tudo, *significar* (BENVENISTE, 2006, p. 222).

Para chegar a essas constatações, o lingüista parte do entendimento do signo saussuriano indo além do entendimento de língua como sistema significante. Desse modo, Benveniste não exclui a língua como sistema de signos lingüísticos, porém ressalta que ela deve ser caracterizada *pelo duplo ponto de vista da forma e do sentido* (BENVENISTE, 2006, p. 225). Assim, o lingüista apresenta sua perspectiva de estudo da língua opondo nela dois níveis de significação: um **semiótico** e outro **semântico**.

No primeiro, denominado de *semiótico*, a língua está centrada no *plano do significado*. O critério utilizado é se o signo significa ou não:

Significar é ter um sentido, nada mais. (...) É no uso da língua que um signo tem existência; o que não é usado não é signo; e fora do uso o signo não existe. (...) tudo o que é do domínio do semiótico tem por critério necessário e suficiente que se possa identificá-lo no interior e no uso da língua. Cada signo entra numa rede de relações e de oposições com os outros signos que o definem, que o delimitam no interior da língua (BENVENISTE, 2006, p. 227).

No semiótico, os signos se dispõem sempre e somente numa relação paradigmática e tem por função *significar*. O semiótico adota como unidade formal o signo, tal como definido por Saussure, centra-se no “intralingüístico”, embora, como destaca Benveniste (2006, p. 224), Saussure não tenha proposto o *signo* como *unidade semiótica*.

O segundo modo de significação, denominado, por Benveniste (2006, p. 229), de *semântico*, tem por função lingüística a de *comunicar*. A noção de *semântica* introduz o sujeito no domínio *da língua em emprego e em ação*, a língua adquire uma função de mediadora entre o homem e o homem, entre o homem e o mundo, organizando, assim, toda a vida dos homens. Percebemos que essa noção amplia a concepção saussuriana. Nessa acepção, a língua passa a se referir ao sujeito que enuncia.

Segundo Benveniste, entre os dois níveis lingüísticos há uma mudança radical de perspectiva. A *semântica* não está centrada no significado do signo, tal como o *semiótico*, mas na produção do discurso, isto é, na atualização lingüística. O *semiótico* caracteriza-se como uma propriedade da língua; a *semântica* resulta de uma atividade do locutor que coloca a língua em ação por meio de *frases*, expressão *semântica* por excelência. Enquanto o *signo semiótico* não encontra aplicações particulares, somente tem a realidade intrínseca da língua; a *frase* é sempre particular, com ela se liga às coisas fora da língua; o *signo* tem por parte integrante o significado; já o sentido da *frase*, implica referência à situação de discurso e à atitude do locutor (BENVENISTE, 2006, p. 229-30).

O sentido, na acepção *semiótica*, é definido por uma relação de paradigma/substituição; já na acepção *semântica*, o sentido é realizado sintagmaticamente/por conexão. Em relação ao sentido das unidades, na acepção *semiótica*, a unidade é o signo e o seu sentido é a aceitabilidade; na *semântica*, a unidade é a palavra e o seu sentido é a mensagem. Benveniste diferencia o sentido da palavra do da frase³¹.

³¹ Flores (1999, p. 187) observa que os termos “frase” e “palavra” adquirem, no contexto do pensamento de Benveniste, o sentido amplo de *discurso* ou de *língua em ação*.

O sentido da *frase* é a *idéia* que ela exprime, sendo que esse sentido realiza-se *formalmente* na língua pela escolha, pelo agenciamento de palavras, por sua organização sintática, pela ação que elas exercem umas sobre as outras. Essa é uma condição primeira, inerente à linguagem. Já o sentido da *palavra* é *seu emprego*. É a partir do sentido da *frase* – da *idéia* que ela exprime –, a cada vez particular, que o locutor agencia *palavras* que neste emprego, isto é, no uso concreto, tem um “sentido” particular. Enquanto a *palavra* é a que realiza o *sentido*, a *frase* é detentora do *sentido*, ou seja, a *idéia* que ela própria possui (BENVENISTE, 2006, p. 230-1). Disso concludo, com Benveniste, que *significar* é produzir um sentido para alguém, que, a partir de seu universo simbólico e cognitivo, diz sim ou não.

Em artigo de 1969³², Benveniste retoma a dupla significância da língua a fim de definir o lugar da língua no sistema de signos. Pela interpretação usual, Saussure, ao delimitar a língua como objeto de estudo, separa a língua da fala, pois esta pertence ao domínio individual, portanto, não se pode inferir sua unidade. O importante é verificar que com a redução da linguagem à língua ele definiu o princípio de unidade (o signo) e ao mesmo tempo o princípio de classificação, ou seja, os fatos da linguagem entre os fatos humanos, que permitirão introduzir os estudos semiológicos. Segundo Benveniste (2006, p. 50), *a semiologia como ciência dos signos permanece em Saussure como uma visão prospectiva, que em seus trabalhos mais precisos se modela sobre a lingüística*. Benveniste alarga o estudo de Saussure do CLG, e aborda o problema central da semiologia, ou seja, *o estatuto da língua em meio aos sistemas de signos* (BENVENISTE, 2006, p. 51).

³² "Semiologia da língua" em *Problemas de lingüística geral II*.

Examinando os sistemas não-lingüísticos, 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 acontece (2006, p. 55). A língua tem a capacidade de falar dela mesma, criando um segundo nível de enunciação pela faculdade metalingüística, isto é, a possibilidade de falar sobre si mesma. Em outras palavras, a língua difere dos outros sistemas semióticos porque nela a significância se articula em duas dimensões: a do signo e a da enunciação.

Para explicar a situação privilegiada da língua de ser seu próprio interpretante e o interpretante dos outros sistemas significantes, Benveniste retoma 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* (BENVENISTE, 2006, p. 64). O *semiótico* designa o modo de significação que é próprio do signo lingüístico, no sentido saussuriano, e que o constitui como unidade, sendo da ordem do estável, do fixo. O nível *semiótico* diz respeito à língua, onde cada signo é dotado de uma significação, que intrinsecamente lhe pertence, e por ela se distingue dos outros signos, pois também no plano da significação a língua é um sistema de oposições. Benveniste (2006, p. 65) esclarece que todo estudo semiótico tratará de identificar as unidades, de descrever suas marcas distintivas e de descobrir os critérios dessa distintividade. Esse modo de significação, já elucidado em artigo de 67, corresponde ao nível “intralingüístico”, em que cada signo é distintivo e significativo em relação aos demais. É o caráter semiótico da língua que lhe dá unidade. Desse ponto de vista não interessa a relação do signo com as coisas denotadas

nem da língua com o mundo. Das investigações de caráter semiótico, está ausente a questão da referência, assim como o sujeito é também dele excluído.

O segundo modo de significação, o *semântico*, resulta da atividade do locutor que coloca a língua em ação. O semântico é o modo específico de significância engendrado pelo discurso e nos introduz no domínio da língua enquanto produtora de mensagens (2006, p. 65). No processo de significação, enquanto os elementos constitutivos do primeiro modo – os **signos** – devem ser **reconhecidos**; os elementos do segundo – o **discurso/as palavras** – devem ser **compreendidos** (BENVENISTE, 2006, p. 66).

As duas dimensões da significância trazidas por Benveniste representam a possibilidade de ultrapassar a noção saussuriana do signo como princípio único, do qual dependeriam simultaneamente a estrutura e o funcionamento da língua. A preocupação do autor em ampliar os estudos do CLG de Saussure manifesta-se, então, especificamente no tratamento dado à significação. Para chegar a esse alargamento da teoria saussuriana do CLG, Benveniste afirma que *não se poderia descartar a idéia do signo lingüístico sem suprimir o caráter mais importante da língua; não se poderia estendê-lo ao discurso inteiro sem contradizer sua definição como unidade mínima* (2006, p. 67). E, ao mesmo tempo, afirma que *o signo é puramente idêntico a si mesmo, pura alteridade em relação a qualquer outro, base significante da língua, material necessário da enunciação* (BENVENISTE, 2006, p. 65).

Benveniste (2006, p. 67) diz que a ampliação da noção saussuriana do signo como princípio único se fará por duas vias: uma análise

intralingüística e outra **translingüística**. O termo *intralingüístico*³³ (a primeira via de ultrapassagem de Saussure) designa, na língua, os dois domínios, o semiótico e o semântico, isto é, resume a bipartição fundamental no interior da língua. Quanto à translingüística (a segunda via), ela será possível através da *elaboração de uma metassemântica que se construirá sobre a semântica da enunciação*, ainda por ser feita; designa uma saída fora da língua, portanto fora do signo³⁴.

Em artigo de 70³⁵, Benveniste concebe uma oposição entre a **lingüística das formas** e a **lingüística da enunciação**³⁶. Segundo o lingüista (2006, p. 81), as condições de emprego das formas não são iguais às condições de emprego da língua, na realidade, são dois mundos diferentes. À primeira caberia a descrição das regras responsáveis pela organização sintática da língua, isto é, ele admite um objeto estruturado, do qual devem ser descritas as regras imanentes. A segunda pressupõe a anterior e inclui no objeto de estudo a enunciação. Seu objetivo é definir a enunciação no quadro formal de sua realização.

Começa por conceituar a enunciação como este *colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização* (BENVENISTE, 2006, p. 82). Com essa afirmação, segundo Flores (1999, p. 190), separa-se ao mesmo tempo o ato, objeto de estudo da lingüística da enunciação, do produto, isto é, o discurso. É importante ressaltar que Benveniste dedica *O aparelho formal da enunciação* ao ato de produzir um enunciado (a

³³ Tal como observado por Teixeira no momento da qualificação de minha tese.

³⁴ Na análise, dou os primeiros passos com o intuito de concretizar uma análise metassemântica a partir das indicações deixadas por Benveniste, acrescida à leitura que Dufour faz da tríade pronominal.

³⁵ “O aparelho formal da enunciação” em *Problemas de Lingüística Geral II*.

³⁶ Oposição evidenciada por Flores e Teixeira (2005, p. 35).

enunciação) e não ao produto desse enunciado (o discurso), ou seja, o seu interesse é o processo de enunciação³⁷.

Com esse objetivo, Benveniste começa a esclarecer que o ato de enunciação não pode ser descrito em si mesmo, pois ele é por essência histórico/temporal e, como tal, não se reproduz nunca duas vezes idêntico a si mesmo. As marcas da enunciação presentes no discurso permitem reconstituir o ato enunciativo, ou seja, os *traços do ato no produto*. Esse ato é o próprio fato de o locutor relacionar-se com a língua a partir de determinadas formas lingüísticas da enunciação³⁸ que marcam essa relação.

A semantização da língua, entendida como uma relação do sujeito com a língua, ocorre no momento em que o locutor transforma individualmente a língua – mera virtualidade – em discurso. A relação do locutor com a língua é, então, para Benveniste, o que determina os caracteres lingüísticos da enunciação. Porém, a relação do locutor com a língua somente é possível quando referida ao alocutário, uma vez que, para o autor, é a alocução que instaura o outro no emprego da língua. Em outras palavras, a teoria de Benveniste não acentua somente:

a subjetividade lingüística como também a condição da intersubjetividade na determinação de um quadro dialógico constitutivo da língua. É a intersubjetividade que viabiliza o uso da língua. O sujeito é constitutivo da língua porque sua existência dela depende e nela se realiza (FLORES, 1999, p. 191).

É na definição desse quadro formal em que se realiza a enunciação que Benveniste faz aparecer, na própria estrutura da língua, a presença

³⁷ Ele pode ser estudado sob diversos aspectos. O autor apresenta três: 1) realização vocal da língua – o mais perceptível de todos; 2) semantização da língua – como o “sentido” se forma em “palavras”, em que medida se pode distinguir entre as duas noções e em que termos descrever sua interação; 3) definição de enunciação no quadro formal de sua realização. É esse terceiro aspecto que Benveniste aborda neste artigo.

³⁸ A seguir, exporei determinadas formas da língua estudadas por Benveniste.

constante de elementos do discurso: o sujeito e a referência. Ao estudar determinadas formas da língua³⁹ – como os índices de pessoa⁴⁰, os índices de ostensão⁴¹ e os tempos verbais⁴² – o autor conclui que há elementos que, emanando da enunciação, *não existem senão na rede de “indivíduos” que a enunciação cria e em relação ao “aqui-agora” do locutor* (BENVENISTE, 2006, p. 86). Quando se declara locutor e assume a língua, instaura o outro diante de si, ou seja, postula um alocutário. A enunciação tem a estrutura do diálogo, uma vez que, como forma de discurso, coloca duas “figuras” igualmente necessárias: uma origem e outra fim da enunciação. Disso concluo, juntamente com Benveniste, que toda enunciação é dialógica⁴³.

Benveniste, ao ponderar que a enunciação é responsável por certas classes de signos, diz que é preciso distinguir as entidades que têm na língua um estatuto pleno das entidades que, emanando da enunciação, não existem senão na relação de “indivíduos” que a enunciação cria em relação ao “aqui/agora” do locutor. Além disso, a enunciação fornece as condições necessárias às grandes funções sintáticas (interrogação, intimação, asserção, modalidades formais) que suspendem a asserção do sujeito

³⁹ Benveniste distingue as formas que remetem a indivíduos – pronomes pessoais e demonstrativos –, as formas que enviam sempre e somente a conceitos – termos nominais – e as formas temporais que se determinam em relação a “eu” (sujeito da enunciação), centro da enunciação. No *aparelho formal da enunciação*, encontram-se os aspectos lingüísticos, ou seja, formas adequadas que a língua dispõe para marcar a presença do homem na língua, tais como os pronomes pessoais *eu/tu*, os pronomes demonstrativos, os tempos verbais, entre outros. Essas formas nascem de uma enunciação, isto é, são engendradas de novo cada vez que uma enunciação é proferida e cada vez designam algo novo.

⁴⁰ Com relação aos índices de pessoa (relação *eu/tu*), são produzidos na enunciação: *eu* denotando o indivíduo que profere a enunciação e o *tu* o que está presente como alocutário.

⁴¹ Os índices de ostensão são termos que implicam um gesto que designa o objeto ao mesmo tempo em que é pronunciada a instância do termo – este, aqui, por exemplo.

⁴² Com relação aos tempos verbais, Benveniste desenvolve a idéia de que o presente procede da enunciação e do presente nasce a categoria de tempo. Nesse sentido, para o lingüista, o presente é a origem do tempo e a temporalidade é produzida na e pela enunciação.

⁴³ Dialógica não no sentido tal como entendido por Bakhtin, mas no sentido de a enunciação sempre implicar um “eu” que fala a um “tu” a propósito de “ele”.

enunciante e por isso se ligam à enunciação. A acentuação da relação discursiva com o parceiro, seja este real ou imaginário, individual ou coletivo é o que caracteriza a enunciação.

Em suma, o locutor, ao mobilizar a língua e dela se apropriar⁴⁴, estabelece relação com o mundo via discurso de um sujeito, enquanto o alocutário co-refere. Resulta disso que a referência é parte integrante da enunciação, já que a língua se acha empregada para a expressão de uma certa relação com o mundo. Porém, é uma referência ao mundo via sujeito⁴⁵. Deste modo, Benveniste reintroduz os “excluídos” do CLG: o sujeito e a referência.

Chegou o momento de sintetizar a instauração de uma lingüística própria em Benveniste.

Em artigo de 67, Benveniste apresenta dois níveis de **significação**: o **semiótico** e o **semântico**. No primeiro, o **signo** é a unidade de **significação** – corresponde ao conceito de *língua* em Saussure. O **semiótico** é definido pela existência do *signo* na *língua*, que depende das relações diferenciais que se estabelece no interior do sistema, independentemente da existência do sujeito e da referência. No segundo, a unidade de **significação** é a **palavra**, definida por Benveniste como *língua em uso*. É a *palavra* que, ao ser *agenciada* pelo locutor, coloca a língua em funcionamento. O **semântico** é dependente da apropriação da língua, de seu uso por um locutor, sendo que as palavras *são materialmente os signos do repertório semiótico* (BENVENISTE, 2006, p. 233).

⁴⁴ Quando Benveniste fala que o “eu” se *apropria da língua*, não é no sentido de posse, mas no sentido de tornar própria.

⁴⁵ Flores e Teixeira (2005, p. 38) observam que *ao falarmos estabelecemos ‘uma certa relação com o mundo’, mas medrada, na opinião de Benveniste, pelo sujeito. Não é uma relação qualquer, ela, é, pois, dependente da enunciação.*

Benveniste percebe a necessidade de um estudo dos dois níveis lingüísticos, porém não propõe uma articulação entre ambos, embora não deixe de observar que para que isso seja possível a lingüística necessita de um novo redirecionamento. Segundo Leci Barbisan (2004), em artigo de 67, Benveniste ainda separa o semiótico do semântico:

A 'língua', na perspectiva de Benveniste, deixa de ser o conjunto de convenções compartilhadas de Saussure, para se tornar um sistema semiótico, organização de signos. Do mesmo modo, o conceito de 'fala' como atualização da língua, excluído por Saussure do objeto de estudo da Lingüística pelo privilégio concedido à 'língua', inexistente na teoria de Benveniste. O centro do interesse é o 'sentido', o 'discurso'. Mas 'semiótico' e 'semântico' continuam constituindo domínios separados (BARBISAN, 2004, p. 77).

Em artigo de 69, Benveniste vem mostrar que a dupla unidade forma-sentido coloca para o lingüista a necessidade de não se restringir à descrição de diferenças formais, procurando **articular**, na descrição, **o nível semiótico ao semântico**. Não se trata de confundi-los, pois o modo semiótico e o modo semântico são dois **domínios distintos**, cada um deles exigindo seu próprio aparelho conceitual. Os dois níveis continuam separados: para o *semiótico*, a teoria saussuriana do signo serve de base à pesquisa; já o modo *semântico*, precisará de um conjunto de conceitos e definições.

A coexistência metodológica da forma e do sentido aparece exposta em artigo de 1970, em que a **unidade de significação** passa a ser **o próprio ato de enunciação, integrando**, assim, a unidade do *semiótico* – o **signo** – e a unidade do *semântico* – o **discurso**. Esse texto *promove uma ruptura*⁴⁶, *esboçando um outro modelo de enunciação, em que língua e uso*

⁴⁶ Até o texto de 1969, "Semiologia da língua", Benveniste investe em oposições.

*integram-se numa só abordagem*⁴⁷ (TEIXEIRA, 2004a., p. 118). Com a integração pelo *aparelho formal da enunciação*, compartilho com Trois (2004, p. 38) que a relação entre os dois conjuntos é *englobada pelo ato de enunciação, através do qual tanto a língua se realiza no sujeito como o sujeito na língua. Desliza-se do signo à palavra, e da língua à presença do sujeito na língua.*

1.1.1 Propriedade “três em um”

*‘para ser um (sujeito), é preciso ser dois, mas quando se é dois, já se é três’. Um é igual a dois, mas dois é igual a três.*⁴⁸

A lingüística da enunciação de Benveniste fornece três dados fundamentais segundo Dufour (2000, p. 87): (1) é “ego” que *diz ego*; (2) a *eternidade* enquanto suposta pela relação interlocutória; e (3) a forma trinitária do conjunto.

O primeiro fundamento é denominado, por Dufour (2000, p. 35), como um enunciado *unário*, isto é, quando o predicado retoma exatamente o sujeito da frase. Esse retorno dá a escutar algo como uma “gagueira” – “ego...ego”. O “eu” que fala é também definido por uma dupla negação – “eu” não é *nem* “tu”, *nem* “ele” (2000, p. 49). Dufour (2000, p. 49) esclarece que a ausência de significação que permeia a coisa *unária* se enuncia na e pela *trindade*, ou seja, para definir o *um* qualquer é necessário um conjunto de

⁴⁷ Esta interpretação da autora também pode ser encontrada em estudos realizados por Flores (1999), Lichtenberg (2001), Bressan (2003), Trois (2004), Flores & Teixeira (2005), entre outros.

⁴⁸ Dufour (2000, p. 92).

três termos: “eu”, “tu” e “ele”. Esse conjunto trinitário organiza todo o nosso espaço de interlocução. Dufour observa que:

Este dado, ao mesmo tempo trivial e fundamental, determina a condição do homem na língua e tudo o que se pode dizer sobre isso. “Eu, tu, ele” formam essa *trindade* espontânea, absolutamente imanente ao uso da linguagem. Esses termos mais simples e mais evidentes constituem uma categoria *a priori* que nenhum locutor pode dispensar quando fala (DUFOUR, 2000, p. 52).

Na análise das obras de Kafka pretendo compreender/evidenciar a importância ‘desse dado trivial e fundamental’ como sendo indispensável para a constituição da subjetividade. Em outras palavras, objetivo mostrar o que se pode perder quando de sua ausência. Parto do pressuposto de que o conjunto trinitário regula as relações subjetivas e intersubjetivas do homem.

Trarei, inicialmente, três díades obtidas a partir de “eu-tu-ele” para, em seguida, defender, juntamente com Dufour, a existência fundamental e necessária do conjunto trinitário.

A primeira díade – *eu* e *tu* – é a que assegura a comunicação intersubjetiva. Ela se caracteriza por ser constituída de *signos vazios*, isto é, não referenciais com relação à realidade; pela *unicidade*, ou seja, sua referência somente tem valor por um tempo de discurso dado, pois está limitada a uma alocação⁴⁹; e também é caracterizada pela *reversibilidade*.

A segunda díade, decorrente do conjunto dos três pronomes, – separa *eu* e *tu* de um lado e *ele* de outro – caracteriza-se mediante algumas diferenças: enquanto *eu* e *tu* necessitam, obrigatoriamente, uma pessoa física, *ele* não a requer. Benveniste (2005, p. 253) esclarece que o *ele* é a

⁴⁹ Dufour (2000, p. 75) explica que a alocação é o tempo durante o qual um alocutário dado assume a forma *eu* diante de um *tu*.

única pessoa verbal para a qual uma *coisa* pode ser predicada, como é o caso dos verbos impessoais. Assim, a legitimidade dessa forma como pessoa é questionada. Como *ele* não é necessariamente uma pessoa, Benveniste o define como *a forma não pessoal da flexão-verbal*, denominando-o de *não-pessoa* e o *eu* e o *tu* como as *pessoas* (2005, p. 252). Benveniste ainda observa que a forma *ele* possui como marca a *ausência* daquilo que qualifica especificadamente *eu* e *tu* (2005, p. 253). Dufour (2000, p. 90) constata que esta simples palavra realiza *um imenso prodígio: ele faz ‘ver’ aquilo que não está presente. “Ele” ‘re-presenta’ o que está ausente*, isto é, o *ele* viabiliza a cena da representação.

Outra diferença entre os termos da segunda díade refere-se ao tipo de relação que desempenham. Os dois termos da primeira díade – *eu* e *tu* – apresentam-se numa relação *inclusiva*, constitutiva do campo da presença; já o terceiro termo – o *ele* – introduz uma radical heterogeneidade nessa relação reversível. O *ele* se manifesta numa:

Relação *disjuntiva* que evoca não mais a conexão, o e da relação de *aposição* entre ‘eu’ e ‘tu’, mas a disjunção, o *ou* da *oposição* inscrita entre presença *ou* ausência (DUFOUR, 2000, p. 91).

A troca entre *eu-tu* assegura a nossa própria *presença*, da nossa presença alternada no presente. Com essa troca constante, garantimos, por contraste, *nosso arrimo comum no ‘presente’, definido por um ‘aqui’ e por um ‘agora’* (DUFOUR, 2000, p. 86). O espaço (aqui) e o tempo (agora) atuais do discurso têm somente uma definição: o presente. O tempo que se fala é o momento eternamente presente, é ele que funciona como fator de intersubjetividade (BENVENISTE, 2006, p. 78-80).

Uma segunda condição necessária ao estabelecimento do *presente* é a de que *eu e tu* expulsem o *ele*. Conforme Benveniste, o marco temporal do discurso é interior ao discurso, porém esta interioridade somente se efetiva com relação a uma exterioridade, ou seja, *para que dois estejam ‘aqui’ e ‘agora’ copresentes, é necessário – necessário e suficiente – que um outro esteja ‘lá’, ausente* (DUFOUR, 2000, p. 91). O autor ainda observa que:

O terceiro pronome – aquele que significa o ausente da instância de discurso – é, pois, igualmente, o da presença dos outros. É por isso que, com essa relação, entramos num novo mundo: não lidamos mais com uma díade – (*eu-tu*)/*ele* – sucedendo a uma outra díade – *eu-tu* –, mas com uma nova relação, impossível de decompor em relações diádicas: a tríade *eu-tu/ele* (DUFOUR, 2000, p. 91).

Sintetizando as duas primeiras díades, temos o “eu” como aquele que *diz eu*. Sempre que *eu* falar, ele define instantaneamente um *aqui* e *agora*. O *eu* só garante a sua *presença* se houver um segundo – o *tu*. É trocando constantemente de lugar que *eu* e *tu* asseguram suas *presenças*. Caso não houvesse a troca de *eu* em *tu* e de *tu* em *eu*, não haveria troca de mensagem. É nessa troca fundamental que os interlocutores garantem sua presença. No entanto, para que dois sejam copresentes é necessário e suficiente que tenham expulsado a ausência de seu campo; é preciso que o espaço interlocutório da copresença dê lugar para a ausência, a qual está inscrita sob a forma do *ele*.

Em outras palavras, sem a *ausência* (o *ele*) não há *presença* (*eu e tu*), uma vez que *eu e tu*, copresentes, falam d’*ele*, o ausente. O *ele* não é somente o ausente da instância de discurso, *ele* é também o *presente* do *eu* e do *tu*, porque a ausência denotada por *ele* é também *uma ausência ‘representada’ no campo da presença*. Já que “*ele*” “*traz a ausência ao campo*

da presença', "ele" é 'uma presentificação da ausência e, em última instância, da morte' (DUFOUR, 2000, p. 106-7). Este é o primeiro sentido do "ele".

Dufour (2000, p. 108) questiona-se se o "ele" poderia denotar, para além da ausência *re-presentada*, uma forma mais radical de ausência: uma ausência '*não-representável*'. Embora Benveniste não faça alusão a isso, ele observa dois valores de "ele":

Podem-se atribuir a *ele* duas expressões de valores opostos. *Ele* (ou *ela*) pode servir de forma de locução diante de alguém que está presente quando se quer subtraí-lo à esfera pessoal do 'tu' (...). Por um lado, em matéria de reverência: esta é a forma polida (...) que eleva o interlocutor acima da condição de pessoa e da relação de homem a homem. Por outro lado, como testemunho de desprezo, para arrasar aquele que sequer merece que se dirijam 'pessoalmente' a ele. De sua função de forma não-pessoal, a 'terceira pessoa' tira essa capacidade de tornar-se tanto uma forma de respeito, que faz de um ser mais que uma pessoa, quanto uma forma de ultraje, que pode aniquilá-lo enquanto pessoa (BENVENISTE, 2005, p. 254).

Em um segundo sentido, "ele" indica a forma não-pessoal através do aniquilamento ou da promoção de uma pessoa. Nesse caso, ele não corresponde exatamente à pessoa, ou seja, ele pode indicar *mais ou menos* que uma pessoa, como observa Dufour (2000, p. 109). Para além de uma variação qualitativa, o "ele" também pode denotar uma variação quantitativa (sentido terceiro), relativa ao número de pessoas indexadas: ele pode ser *uma infinidade de sujeitos ou nenhum* (BENVENISTE, 2005, p.253). Dufour (2000, p. 109-10) observa que *por trás do 'ele' da ausência re-presentada, permanece um 'ele' da ausência radical; para captá-lo, seria necessário escrevê-lo, 'depois barrá-lo'*.

Quem vem a ser este “ele” barrado? Na interpretação de Dufour (2000), é aquele da *alteridade radical*, isto é, aquele que não entra no jogo interlocutório. Surge, a partir do “ele” barrado, uma nova díade:

O “ele” da estrutura trinitária é o lugar onde se articula, por desdobramento interno, uma nova díade “ele/ele⁵⁰”, corresponde aos dois valores inversos de promoção e de minoração da coisa indexada, ou ainda aos dois valores: ‘ele, todos os sujeitos’ e ‘ele, nenhum sujeito’, ou ainda aos dois valores da ausência, a ausência re-presentada e a ausência radical (DUFOUT, 2000, p. 110).

Na primeira díade, havia o “eu-tu” que garantiam suas presenças pela reversibilidade; na segunda, “(eu-tu)/ele” contêm a ausência, representando-a no campo da presença; já na terceira, “(eu-tu/ele)/ele⁵¹”, a ausência está *fora do campo*, tanto do campo da presença quanto da ausência. Dufour (2000, p. 111) esclarece que ao barrar o “ele” o descontamina de toda forma de presença. Dessa forma, ausentifica-se a ausência que se tornara presença. Observa ainda que:

‘ele⁵²’ é externo à estrutura trinitária: ele a garante e a delimita, na medida em que é sua perfeita exterioridade. ‘Ele⁵³’ é o eco último da deriva unária iniciada com o ‘eu’, é o termo último da cadeia de declinação constituída pelo sujeito ‘eu’, por seu outro ‘tu’, pelo Outro do sujeito e seu outro ‘ele’. ‘Ele⁵⁴’ é o Outro do Outro: este termo que não existe, irrepresentável, ameaça absoluta de toda simbolização. (...) *Nada*, nenhum sujeito, a ausência radical, é a alternativa à trindade (DUFOUT, 2000, p. 111).

A terceira díade – “ele/ele⁵⁵” – decorre por um desdobramento interno, corresponde, respectivamente, aos valores inversos de *promoção* e de *rebaixamento*; também aos dois valores quantitativos: *todos os sujeitos* e

⁵⁰ Ele barrado.

⁵¹ Ele barrado.

⁵² Ele barrado.

⁵³ Ele barrado.

⁵⁴ Ele barrado.

⁵⁵ Ele barrado.

nenhum sujeito; ou ainda aos dois valores de ausência: a re-presentada e a radical.

Segundo Dufour (2000, p. 112), na terceira díade *reside a chave da compreensão das relações entre as duas grandes práticas de simbolização sobre as quais se funda nossa civilização: a fala e a escrita.*

Antes de analisar o que Benveniste tem a nos dizer sobre a enunciação escrita, reitero que um dos méritos de Benveniste reside em pressupor, por trás das díades construídas, uma tríade. As relações diádicas situadas nos operadores – “eu-tu”, “(eu-tu)/ele”, “ele/ele⁵⁶” – demarcam uma ‘*realidade anterior*’: o homem se expressa *em e por uma forma trinitária que lhe é ‘natural*’: “eu” e “tu” somente mantêm relações interlocutórias a propósito de “ele” (DUFOUR, 2000, p. 115).

1.1.2 Enunciação escrita

Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço. É passar do Eu ao Ele, de modo que o que me acontece não acontece a ninguém (...). Por que escrever teria alguma coisa a ver com essa solidão essencial, aquela cuja essência está em que, nela, aparece a dissimulação?⁵⁷

Em artigo de 67⁵⁸, Benveniste alerta que suas observações sobre as noções de forma e sentido centram-se no domínio da linguagem ordinária, a

⁵⁶ Ele barrado.

⁵⁷ Blanchot (1987, p. 24-5).

⁵⁸ “A forma e o sentido na linguagem” em *Problemas de lingüística geral II*.

linguagem comum, com exclusão da linguagem poética, que tem suas próprias leis e funções. Essa declaração, aparentemente desoladora, fez surgir algumas questões: estaria Benveniste colocando a linguagem literária, especialmente a poética, como o impossível da lingüística? Ou estaria ele deixando entre parênteses essa complexa discussão? Entretanto, logo em seguida, o lingüista não deixa de observar que *tudo o que se pode esclarecer no estudo da linguagem ordinária será de proveito, diretamente ou não, para a compreensão da linguagem poética também* (BENVENISTE, 2006, p. 221-2).

Em artigo de 68⁵⁹, Benveniste, ao ser questionado sobre o interesse da lingüística pela linguagem poética, volta a destacar alguns obstáculos em trabalhar com o texto poético. Ressalta que há tentativas interessantes, mas que mostram a dificuldade de se abandonarem categorias utilizadas para a análise da linguagem ordinária; falta precisar o objeto de estudo e o método a ser empregado. Observa apenas que na linguagem poética pode-se encontrar, muitas vezes, um sentido muito distante do sentido literal (BENVENISTE, 2006, p. 36-7).

Pergunto-me, então, por que ele não olhou, mas teve a necessidade de dizer que não olharia para a linguagem literária, em artigo de 1967? Por que ele destaca que há categorias de análise distintas para os lingüistas trabalharem com o texto poético, em artigo de 1968? Observamos nesses dois textos um certo silenciamento de Benveniste acerca de uma possível similitude entre enunciação falada e enunciação escrita (de modo mais específico, da escrita poética). Procuro, agora, pistas e categorias para a análise da prosa literária. Passo a trazer as *diferenças* evidenciadas pelo

⁵⁹ “Esta linguagem que faz a história” em *Problemas de lingüística geral II*.

lingüista com relação à enunciação escrita e a enunciação oral, para, em seguida, *apropriar-me* de suas categorias para os meus propósitos.

Em artigo de 1969⁶⁰, o lingüista, ao comparar a língua a outros sistemas de signos, conclui que, na música, por exemplo, os tons musicais combinam-se segundo regras precisas, mas não formam paradigmas. A diferença encontra-se *na natureza dos 'signos' e em seu modo de funcionamento* (2006, p. 55). Outra comparação feita por ele é a da linguagem verbal com as artes plásticas. Nas artes plásticas, afirma o autor, não há uma entidade formal que se possa denominar unidade do sistema considerado. Para Benveniste, isso resulta da impossibilidade de condições gerais e constantes nas artes plásticas, há, quando muito, características individuais de um artista. Sendo assim, não há o equivalente a *nenhuma convenção 'gramatical'* (2006, p. 56). Nesse mesmo artigo, Benveniste expõe como um “privilegio” da língua natural, entre todos os sistemas de signos, articular aquilo que ele chama de dupla significância: o semiótico e o semântico⁶¹. Explica que, na música e nas artes plásticas, não há nada de repetível/regular/sistêmico, portanto, nessas manifestações artísticas, há uma semiótica própria. As observações feitas sobre a linguagem, nesse artigo, não incluem, entretanto, a escrita: *da escrita não diremos nada aqui, reservando para um exame particular este difícil problema* (2006, p. 51).

Em artigo de 70⁶², Benveniste acentua a subjetividade e a intersubjetividade como pertencentes a um quadro dialógico constitutivo da

⁶⁰ “Semiologia da língua” em *Problemas de Lingüística Geral II*.

⁶¹ Esta dupla significância foi exposta no início deste capítulo – “A teoria da enunciação benvenistiana”.

⁶² “O aparelho formal da enunciação” em *Problemas de lingüística geral II*.

língua. Especificadamente sobre a escrita, apenas uma alusão no final do texto:

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, 2006, p. 90).

Volto a questionar as colocações do lingüista: por que Benveniste nada diz sobre a escrita, em artigo de 1969? E em artigo de 1970, porque ele alerta para a necessidade de um olhar específico para a enunciação escrita? A conclusão possível depreendida destes dois textos (quase os últimos escritos por Benveniste) é que ele já vislumbrava a existência de uma *enunciação escrita* e que também pressupunha a intersubjetividade dialógica ao fazer os indivíduos se enunciarem. Endruweit (2004, p. 94) observa que, ao enunciar-se na escrita, o locutor mobiliza, assim como a forma sonora, uma outra enunciação de retorno. Se não o faz com a mesma presença pontual exigida pela oralidade, inegavelmente há uma presença/ausência desejada ou imaginada.

O *aparelho formal da enunciação* de Benveniste é relevante para o nosso estudo, porque é a partir dele que é possível visualizar o funcionamento das instâncias enunciativas no plano literário. Destaco a indicação dada por Benveniste para a análise da enunciação escrita por considerá-la esclarecedora para a elaboração de procedimentos de análise do texto literário. Inspirando-me no autor, considero que se deva situar a análise do texto literário em duas modalidades: a primeira, que inclui um eu-autor que se dirige a um tu-leitor para falar sobre ele-relato; e a segunda, em que se situam os indivíduos que o autor faz se enunciarem. Desde já

anuncio que meu enfoque analítico das colocações do lingüista deter-se-á na segunda modalidade, ou seja, na relação entre as personagens⁶³.

Na análise, busco descrever o espaço simbólico das personagens pelo modo como o dispositivo dos pronomes os organiza e distribui como falantes no decorrer do espaço da fala. Partirei do nível mais geral da enunciação e seus constituintes de base, tais como foram formulados por Benveniste para a linguagem cotidiana, para repensar a questão no âmbito do texto literário.

1.2 A representação do sujeito na linguagem

*Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando com outro homem que encontramos no mundo, assim, a linguagem ensina a própria definição de homem*⁶⁴.

O estudo do sujeito ultrapassa a lingüística que se instituiu como ciência, porque trazer o sujeito já é trazer algo que ela rejeita. Conforme Flores (2001, p. 24), *Émile Benveniste talvez seja o primeiro lingüista, dentro do quadro saussuriano, a desenvolver um modelo de análise da língua especificadamente voltado para a enunciação*, vista como produção da língua por um sujeito.

⁶³ Dufour (2000, p. 114) observa que enquanto Benveniste fala do *tempo do discurso* como sendo aquele do “*tempo eternamente presente*”, o qual se refere às relações interlocutórias na linguagem ordinária que se estendem entre “eu” e “tu” a propósito de “ele”; Maurice Blanchot fala do *tempo da escrita* como “*passividade de um tempo sem presente*”, o qual remete à escrita e aos desdobramentos do “ele”.

⁶⁴ “Da subjetividade na linguagem” em *Problemas de lingüística geral I* (BENVENISTE, 2005, p. 285).

Neste capítulo analisarei os seguintes artigos de Benveniste: em (PLGI), “Estruturas das relações de pessoa no verbo” (1946), “Comunicação animal e linguagem humana” (1952), “A natureza dos pronomes” (1956) e “Da subjetividade na linguagem” (1958); em (PLGII), “A linguagem e a experiência humana” (1965) e “O aparelho formal da enunciação” (1970), objetivando dar um lugar ao sujeito nos estudos lingüísticos. Todavia, antes de fazermos a incursão nos textos benvenistianos, cabe ressaltar que embora a sua teoria da enunciação implique um sujeito, Benveniste não faz a teoria deste. Isso devido ao fato de o termo *sujeito* implicar uma teoria acabada (NORMAND, 1996, p. 147), o que não está exposto em sua teoria da enunciação: *não há conceito “eu” englobando todos os ‘eu’ que se enunciam a todo instante na boca de todos os locutores, no sentido em que há um conceito “árvore” ao qual se reduzem todos os empregos individuais de ‘árvore’* (BENVENISTE, 2005, p. 288). As instâncias de emprego de *eu* não constituem uma classe de referência, isto é, não há *objeto* definível como *eu* ao qual possam remeter identicamente essas instâncias. Todavia, isso não impede, como observa Dosse (2007, p 64), que reintroduzamos, a partir de Benveniste, *o recalcado no âmago da preocupação da lingüística: o sujeito, por sua abordagem enunciativa.*

As questões que nortearão este capítulo são: (1) Como Benveniste desenvolve a idéia de que a linguagem é possibilidade de subjetividade? (2) Quais são os índices reveladores da subjetividade na linguagem? (3) Como Benveniste descreve os elementos tradicionalmente agrupados na categoria de pessoa? Tais formulações objetivam desfazer as demais oposições⁶⁵

⁶⁵ Pessoa e não-pessoa (6), subjetividade e objetividade (7), signos vazios e signos plenos (8) e referência à instância de discurso e referência a uma situação objetiva (9).

apresentadas no início deste capítulo e, assim, *autorizar* a presença do sujeito nos mecanismos lingüísticos.

Em texto de 1952⁶⁶, Benveniste, ao comparar a linguagem das abelhas com a linguagem humana, constata que embora as abelhas sejam capazes de produzir e de compreender uma mensagem, assim, aptas a poder comunicar e ser compreendidas, a linguagem das abelhas não implica o diálogo, não implica a enunciação, não implica *sujeitos*. Disso Benveniste conclui que de fato as abelhas não possuem uma linguagem, mas *um código de sinais*, ou seja, apenas uma única forma de “linguagem” (BENVENISTE, 2005, p. 67).

Já em texto de 1958⁶⁷, Benveniste irá justificar o porquê de a linguagem humana não poder ser tomada como *instrumento de comunicação* (2005, p. 284). Entendê-la como instrumento é propor uma oposição entre o homem e a natureza, visto que a linguagem não foi fabricada pelo homem, ela está na sua natureza. A concepção instrumentalista contribui para *dissociar do homem a propriedade de linguagem* (2005, p. 285), porque:

é na linguagem e pela linguagem que o homem⁶⁸ se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua*⁶⁹ realidade que é a do ser o conceito de “ego”⁷⁰ (BENVENISTE, 2005, p. 286).

A subjetividade de que fala Benveniste é a capacidade do locutor para se propor como “sujeito”. Essa *subjetividade* não é mais que a *emergência*

⁶⁶ “Comunicação animal e comunicação humana” em *Problemas de lingüística geral I*.

⁶⁷ “Da subjetividade na linguagem” em *Problemas de lingüística geral I*.

⁶⁸ No sentido antropológico.

⁶⁹ A realidade do sujeito e não do homem (Ser).

⁷⁰ Conceito de “eu”/Ser.

no ser de uma propriedade fundamental da linguagem, ou seja, é “ego” que diz *ego*⁷¹ (2005, p. 286). O interesse de Benveniste não é propor um estudo do Ser, mas um estudo do sujeito do discurso, ou seja, da representação do sujeito na língua, aquele “eu” que se refere ao *ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor* (2005, p. 288).

Nesse sentido, em concordância com a observação de Flores (1999, p. 191), verificamos que o sujeito se institui *na linguagem* porque sua existência *dela* depende e *nela* se realiza. Para Benveniste, a linguagem é a possibilidade da subjetividade pelo fato de conter as formas lingüísticas para sua expressão⁷².

Além de defender a idéia de que há uma indissociabilidade entre linguagem e subjetividade, Benveniste evidencia que o fundamento lingüístico da subjetividade é determinado *numa realidade dialética que engloba os dois termos e que os define por relação mútua* (2005, p. 287). Esse *fundamento da ‘subjetividade’ é determinado pelo status lingüístico da ‘pessoa’* (2005, p. 286), não se trata de nenhum sujeito psicológico (sentimento de si mesmo), nem biológico (espécie) ou mesmo sociológico (indivíduo). Vemos assim que, o sujeito, além de se representar na língua, somente se subjetiva diante do outro, e isso é conseguido quando:

o locutor se apresenta como ‘sujeito’, remetendo a ele mesmo como ‘eu’ no seu discurso. Por isso, ‘eu’ propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a “mim”, torna-se o meu eco – ao qual digo ‘tu’ e que me diz ‘tu’ (BENVENISTE, 2005, p. 286).

⁷¹ A afirmação pode ser parafraseada por: é o locutor que diz sujeito ao se apresentar como “eu” do discurso (Flores, 1999, p. 190) ou é “eu” que se apresenta como *sujeito* em seu discurso (Trois, 2004, p. 40). Dufour (2000, p. 35) defende a tese de que essa afirmação benvenistiana é a definição fundante da lingüística da enunciação, tal como apontamos anteriormente no capítulo “Propriedade ‘três em um’”.

⁷² Conforme exposto em notas 41, 42, 43 e 44 no capítulo “A teoria da enunciação benvenistiana”.

E acrescenta que:

A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha locução um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da *pessoa*, pois implica uma reciprocidade – que eu me torne *tu* na locução daquele que por sua vez se designa por *eu* (BENVENISTE, 2005, p. 286).

Vemos, assim, que a intersubjetividade – a polaridade das pessoas – é, na linguagem, condição fundamental para que *eu* possa constituir sua subjetividade. O processo de comunicação é apenas uma consequência pragmática dessa polaridade, e não uma igualdade ou uma simetria: *‘ego’ tem sempre uma posição de transcendência quanto a ‘tu’; apesar disso, nenhum dos dois termos se concebe sem o outro; são complementares, mas segundo uma posição “interior/exterior”, e ao mesmo tempo são reversíveis* (BENVENISTE, 2005, p. 286-7). É a intersubjetividade que viabiliza o uso da língua, ou seja, o caráter dialógico é inerente à língua. Em outras palavras, a reversibilidade assegura a intersubjetividade sem a qual não faz sentido falar de categoria lingüística de pessoa, isto é, não tem sentido falar de *eu* a não ser na dimensão dialógica.

Ao par *eu/tu*, Benveniste (2005, p. 250)⁷³ chama de *correlação de subjetividade*, o que os diferencia são os seguintes fatos:

- A interioridade: ‘eu’ é *interior* ao enunciado – é expresso pela “pessoa-eu” e *exterior* a ‘tu’, ou seja, é a “pessoa não-eu”, mas exterior de maneira que não suprime a realidade humana do diálogo;

⁷³ “Estruturas das relações de pessoa no verbo”, escrito em 1946, presente em *Problemas de Lingüística Geral I*.

- A transcendência: ‘eu’ é sempre transcendente com relação a ‘tu’. O “tu” é a única ‘pessoa imaginável’ quando o “eu” sai de si para estabelecer uma relação viva com um ser.

Tanto o ‘eu’ quanto o ‘tu’ são autorizados a fazer uso dessas duas características, o que os diferencia é que *o tu é a pessoa não subjetiva, em face da pessoa subjetiva que eu representa; e essas duas ‘pessoas’ se opõem juntas à forma de ‘não-pessoa’ (=‘ele’)* (BENVENISTE, 2005, p. 255).

Para o lingüista, o “ele” comporta uma indicação de enunciado sobre *alguém ou alguma coisa*, mas não é referido a uma “pessoa” específica. Diferentemente ocorre com duas primeiras pessoas – “eu” e “tu”. No caso do “eu”, ele é designado por aquele que fala e implica ao mesmo tempo um enunciado sobre eu – “eu” é a pessoa que enuncia “eu”. Nesse processo, há uma dupla instância conjugada: instância do “eu” como referente e instância do discurso contendo “eu” como referido⁷⁴. Já o “tu” é necessariamente designado por “eu”, ele não pode ser pensado fora de uma situação proposta a partir de “eu”. Diante disso, Benveniste evidencia que a pessoa só é própria às posições “eu” e “tu” (2005, p. 252); ao “ele” resta a forma verbal que tem por função exprimir a *não-pessoa* (2005, p. 251), isto é, a *forma não pessoal da flexão verbal* (2005, p. 252), o *ausente* dos gramáticos árabes (BENVENISTE, 2005, p. 250)⁷⁵.

A oposição *eu/tu* x *ele* é feita através de uma tripla especificidade de *eu/tu* em relação a *ele*, ou seja, a categoria de pessoa caracteriza-se por sua unicidade, reversibilidade e ausência de predicação verbal (BENVENISTE, 2005, p. 253).

⁷⁴ Conforme observa Flores (1999, p. 187), existe uma concomitância entre a pessoa implicada e o discurso sobre ela.

⁷⁵ Tal como apresentado no capítulo “Propriedade *três em um*”.

- Unicidade: o “eu” que enuncia e o “tu” ao qual “eu” se dirige são cada vez únicos. Já o “ele”, pode ser uma *infinidade de sujeitos ou nenhum*.
- Reversibilidade: o *tu* pode sempre se tornar um *eu* que então designará o outro como *tu* – *eu* e *tu* são reversíveis na situação de enunciação. Nenhuma relação paralela é possível entre uma dessas pessoas e *ele*, uma vez que *ele* em si não designa *nada nem ninguém*.
- Ausência de predicação verbal: *eu/tu* não predicam verbalmente uma *coisa*. A “terceira pessoa” é a única com que qualquer *coisa* é predicada verbalmente⁷⁶. Benveniste destaca que o “ele” pode assumir duas posições opostas⁷⁷ em face a alguém que está presente, neste caso, subtrai-se o “ele” à esfera pessoal do “tu”: a) à *maneira de reverência*, quando se quer elevar o interlocutor acima da condição de pessoa e da relação sujeito a sujeito e b) *em testemunho de desprezo*, para rebaixar aquele que não merece nem mesmo que alguém se dirija diretamente a ele, assim, anulando-a como pessoa.

Em artigo de 56⁷⁸, Benveniste ratifica a oposição “pessoa” x “não pessoa” estabelecida em artigo de 46, colocando-a no quadro de uma teoria pragmática da linguagem⁷⁹ que contempla a referenciação. O lingüista expõe que o “eu/tu” são característicos das *instâncias do discurso*, isto é, pertencem aos atos discretos e cada vez únicos pelos quais a língua é

⁷⁶ Fiorin (1999, p. 60) observa que se o “ele” implica nenhuma pessoa, pode representar qualquer sujeito ou nenhum, e esse sujeito, expresso ou não, não é jamais instaurado como actante da enunciação (pessoa). Destaca que Benveniste opõe actantes da enunciação e actantes do enunciado.

⁷⁷ Conforme exposto no capítulo “Propriedade ‘três em um’”.

⁷⁸ “A natureza dos pronomes” em *Problemas de lingüística geral I*.

⁷⁹ Teixeira, em palestra ministrada em João Pessoa (2006), observa que embora Benveniste estabeleça um diálogo explícito com a pragmática, a dimensão pragmática a que ele se refere aponta para um caminho diferente ao proposto pela teoria dos atos de fala e pela pragmática semântica. Quando Benveniste refere-se à *realidade*, esta remete à enunciação, uma *realidade de discurso*, cada vez única (Benveniste, 2005, p. 280).

atualizada por um locutor (BENVENISTE, 2005, p. 277). As instâncias de emprego de *eu* não constituem uma classe de referência, uma vez que não há “objeto” definível como *eu* ao qual se possam remeter identicamente essas instâncias. Cada *eu* tem sua referência própria e corresponde a um ser único, proposto como tal (2005, p. 278). O “eu-tu” pertencem ao **nível pragmático** da linguagem, pois, definidos na própria instância de discurso, referem a uma realidade distinta cada vez que enunciada. Em outras palavras, eles não podem existir como signos virtuais, os indicadores *eu/tu* são signos vazios, isto é, somente têm existência/tornam-se plenos no momento em que são atualizados na instância de discurso, em que marcam para cada uma das suas próprias instâncias o processo de apropriação pelo locutor (BENVENISTE, 2005, p. 280-1).

Já o *ele* pertence ao **nível sintático**, já que tem por função combinar-se com uma referência objetiva de forma independente da instância enunciativa que o contém. Flores (1999, p. 188) observa que a *unicidade* de *ele* está ligada à sua independência com relação à enunciação. O *ele* – a *não-pessoa* – é o único modo de enunciação possível para as instâncias de discurso que não remetem a elas mesmas, mas que predicam o processo de *não importa quem ou não importa o que*, podendo sempre esse *não importa quem ou não importa o que* ser munido de uma referência objetiva (BENVENISTE, 2005, p. 282). O *ele* tem uma função de “representação” sintática, serve para substituir um enunciado ou um segmento de enunciado; diferente do *eu/tu* que são indicadores de pessoa.

Em artigo de 70⁸⁰, Benveniste define que *eu* e *tu* são dois signos vazios e não referenciam nada da realidade, servindo apenas para

⁸⁰ “O aparelho formal da enunciação” em *Problemas de lingüística geral II*.

estabelecer uma relação intersubjetiva na linguagem. Quando alguém fala, esses signos se preenchem e se tornam cheios, referindo tanto o sujeito que fala neles quanto a situação de enunciação em que estão implicados *aquele que fala, aquele com quem se fala*, e também *aquele que está ausente* dessa fala. Toda essa referência está limitada pelo tempo em que um *eu* toma a palavra diante de um *tu* (DUFOUR⁸¹, 2000, p. 85). Podemos dizer, então, com Dufour (2000, p. 91), *que é necessário ao sujeito [eu (eu-tu)] e a esse outro [tu (eu-tu)] um Outro [ele] marcando a ausência fora do campo deles para que não contamine a copresença* (TROIS, 2004, p. 41).

Concernente a segunda e a terceira questões formuladas no início deste capítulo, quais sejam: ‘quais os índices reveladores da subjetividade na linguagem’ e ‘como são descritos os elementos tradicionalmente agrupados na categoria de pessoa’, em artigo de 58, Benveniste (2005, p. 288) evidencia que os *pronomes pessoais são o primeiro ponto de apoio para a revelação da subjetividade na linguagem*.

Os pronomes pessoais se distinguem de todas as designações que a língua articula: *não remetem nem a um conceito nem a um indivíduo*. Eles não têm referência material, mas definem-se a cada vez que são enunciados: não há um conceito “eu” englobando todos os *eu* no sentido em que há um conceito “folha” ao qual se reduzem todos os empregos individuais de *folha*. Já que ‘eu’ não denomina nenhuma entidade lexical, a que se refere *eu*? Sempre segundo Benveniste, o *eu* se refere a algo de muito singular, que é exclusivamente lingüístico: *refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor*. Ele somente pode ser identificado dentro de uma *instância de discurso, e que só tem referência*

⁸¹ Citado por Trois, 2004, p. 41.

atual. É na instância de discurso na qual 'eu' designa o locutor que este se enuncia como "sujeito" (BENVENISTE, 2005, p. 288).

Benveniste mostra que um pronome pessoal como *eu* não tem sentido que se possa descrever sem referência ao seu emprego. *Eu* não significa o *sujeito*, trata-se, mais exatamente, do termo com o qual um falante se designa enquanto e somente enquanto esteja falando. *Eu* só sou *eu* na medida e durante o tempo em que diga *eu*. A língua, ao nos ensinar a nos representarmos a nós mesmos como *eu*, nos ensina a nos colocarmos em relação a um *tu* que, no mesmo diálogo em que nos dirigirmos a ele, se apresentará por sua vez como *eu*. A categoria de pessoa, com seus dois elementos (*eu* e *tu*), comporta também uma aceitação implícita da reciprocidade humana tal como se manifesta na fala. Benveniste não está preocupado com o referente do pronome *eu*, mas com sua significação, ou seja, o *eu* tem por significação referir a pessoa que o está empregando. Não é ao mundo que se relacionam os pronomes, mas ao ato de falar. O significado de *eu* não é o conceito de locutor, nem o de *tu* o conceito de destinatário. *Eu* e *tu* não remetem senão às personagens desse ato particular de comunicação, que é efetuado no momento em que são empregados. *Eu* e *tu* remetem tanto um como o outro aos protagonistas do ato de comunicação, isto é, referem ao discurso – entendido como uma enunciação cuja marca é a presença da subjetividade linguisticamente identificável pela presença das palavras do paradigma do *eu* (FLORES, 1999, p. 192).

Estudando os pronomes pessoais, Benveniste transcende a explicação que justifica a ocorrência deles apenas pela preocupação de economia na transmissão da informação. O autor ressalta que o pronome *eu*

obriga aquele que fala a designar-se com a mesma palavra que o seu interlocutor também utilizará para designar-se a si mesmo. No processo de enunciação, ao instituir-se um *eu*, institui-se necessariamente um *tu*. O sujeito, ao assumir o papel de *eu* no discurso confronta-se com um outro *eu* e isso o obriga a se reconhecer em um paradoxo que o constitui. Essas formas permitem que o locutor se aproprie da língua e que, por um jogo de espelhamento, numa interação lingüística, se constitua como sujeito. A condição de diálogo é então constitutiva da pessoa, pois implica sua reciprocidade. O par *eu/tu* atesta a presença da intersubjetividade no interior da própria língua.

Além dos pronomes pessoais, outras classes de palavras partilham desse mesmo *status*, isto é, o de revelarem a subjetividade na linguagem. São os indicadores da dêixis – categoria que se define por uma reflexibilidade que consiste em remeter a um dos elementos do quadro enunciativo: *eu / tu / aqui / agora* –, tais como demonstrativos, advérbios, adjetivos, que organizam as relações espaciais e temporais em torno do “sujeito” tomado como ponto de referência: “isto, aqui, agora” e as suas numerosas correlações “isso, ontem, no ano passado, amanhã” etc. Têm em comum o fato de se definirem somente com relação à instância de discurso no qual são produzidos, isto é, sob a dependência do “eu” que aí se enuncia (BENVENISTE, 2005, p. 288).

Em texto de 65⁸², Benveniste amplia o domínio da subjetividade para a expressão da temporalidade, lembrando que a subjetividade é, para ele, inerente ao próprio exercício da linguagem. Das formas lingüísticas reveladoras da experiência subjetiva, nenhuma é mais rica do que as que

⁸² “A linguagem e a experiência humana” em *Problemas de lingüística geral II*.

exprimem o *tempo*; isso porque o tempo lingüístico está organicamente ligado ao exercício da fala (BENVENISTE, 2006, p. 70). Situa-se, portanto, num presente que é reinventado a cada vez como um momento novo e como ato individual. Remete necessariamente a uma subjetividade, a do locutor, e a uma intersubjetividade, na medida em que a temporalidade lingüística deve responder às condições de inteligibilidade do interlocutor. É, então, para uma troca intersubjetiva que remete necessariamente a temporalidade lingüística.

Chegou o momento de retomar as questões formuladas no início do capítulo, com o objetivo de entender como Benveniste trata a questão da representação do sujeito na linguagem.

Com relação ao modo como Benveniste desenvolve a idéia de que a linguagem é possibilidade da subjetividade, o lingüista parte da negação do aspecto instrumental da linguagem, porque falar de instrumento é opor o homem a sua natureza: a linguagem está na natureza do homem, que não a fabricou. A partir disso, desenvolve a idéia de que a linguagem é a possibilidade da subjetividade pelo fato de conter sempre as formas lingüísticas para a sua expressão: a subjetividade é a capacidade de o locutor propor-se como sujeito do seu discurso em uma relação de reversibilidade entre o *eu* e o *tu*. O par *eu/tu* atesta a presença da intersubjetividade no interior da própria língua, uma vez que, no processo de enunciação, ao instituir-se um *eu*, institui-se necessariamente um *tu*. O sujeito, ao assumir o papel de *eu* no discurso confronta-se com um outro *eu* e isso o obriga a se reconhecer em um paradoxo que o constitui: a condição de diálogo é então constitutiva da pessoa. Em outras palavras, a língua ao

invés de ser um instrumento, deve ser assumida como intersubjetividade para que a comunicação seja possível.

Com relação aos índices reveladores da subjetividade, vimos que, para Benveniste, a subjetividade tem seu fundamento no exercício da língua, isto é, o locutor enuncia sua posição no discurso através de determinados *índices formais*. Os pronomes pessoais constituem o primeiro ponto de apoio na revelação da subjetividade na linguagem. Essas formas permitem que o locutor se aproprie da língua e, por um jogo de espelhamento, numa interação lingüística, se constitua como sujeito. Não só os pronomes pessoais, mas os advérbios, as locuções adverbiais, os demonstrativos, o tempo verbal são reveladores da subjetividade inerente ao exercício da linguagem, pela relação que têm com a instância de discurso que contém *eu*, indicador de pessoa por excelência. Cada *eu* tem sua referência própria e corresponde cada vez a um ser único. Assim também *aqui* e *agora*, *hoje* e *amanhã*, que delimitam a instância espacial e temporal coextensiva e contemporânea da presente instância de discurso que contém *eu* e ainda o tempo presente, que remete necessariamente a uma troca intersubjetiva.

Resta, neste momento, responder a terceira questão formulada no início do capítulo, qual seja, a de como Benveniste descreve os elementos tradicionalmente agrupados na categoria de pessoa. A categoria de pessoa, em Benveniste, adquire um novo estatuto, porque, como observa Flores (1999, p. 188), não basta defini-la em termos de presença/ausência do traço de pessoalidade, mas em termos de subjetividade. As correlações de pessoalidade e de subjetividade permitem a percepção de disparidade semântica entre as palavras tradicionalmente classificadas como pronomes e instauram a noção de dêixis. Enquanto o “eu” e o “tu” remetem à instância

de discurso, o “ele”, como apontado por Benveniste, pode remeter a qualquer coisa ou a ninguém, exceto, como esclarece Lichtenberg (2001, p. 160), à instância que o contém, ou seja, o *ele*, ao ser expresso por *eu* para um *tu*, está relacionado a um referente que se atualiza na situação. Em outras palavras, o “eu-tu” são signos de uma relação de fala e o “ele” é um signo que representa, pertence ao objetivo da língua.

Como sugere a descrição de Benveniste, o papel das *pessoas* propriamente ditas é, sobretudo, assegurar aos locutores a possibilidade de se colocarem, no instante em que dizem ou *eu* ou *tu*, na posição de sujeitos de seu próprio discurso. Com relação a não-pessoa, Benveniste afirma, em artigo de 1946⁸³, que é *questionável a legitimidade do ele como ‘pessoa’*, pois ele comporta *uma indicação de enunciado sobre alguém ou alguma coisa* (BENVENISTE, 2005, p. 250). Mas não deixa de observar, em artigo de 1958⁸⁴, que o “ele” é integrante do discurso enunciado por ‘eu’ (BENVENISTE, 2005, p. 292). Essa trindade natural/universal fica evidente em artigo de 1970⁸⁵, não há língua que não tenha seu aparelho formal da enunciação, todas têm a categoria de pessoa, aquelas que podem enunciar (eu-tu); e de não-pessoa, aquela que embora não enuncie é enunciada pelas ‘pessoas’.

Sintetizando as nossas questões, temos que a linguagem é a possibilidade da subjetividade pelo fato de conter sempre as formas lingüísticas apropriadas a sua expressão; já o discurso, isto é, a língua assumida pelo homem que fala, sob a condição da intersubjetividade, é o único que torna possível a comunicação lingüística. Com relação à

⁸³ “Estrutura das relações de pessoa no verbo” em *Problemas de Lingüística Geral I*.

⁸⁴ “Da subjetividade na linguagem” em *Problemas de Lingüística Geral I*.

⁸⁵ “O aparelho formal da enunciação” em *Problemas de lingüística geral II*.

subjetividade, vimos que ela é, para Benveniste, a capacidade que o locutor tem de se propor como sujeito em uma relação de reversibilidade entre o *eu* e o *tu*. O autor concebe a subjetividade humana como resultante da própria categoria lingüística de “pessoa” e como subordinada à intersubjetividade. Essa relação de reversibilidade ocorre quando *eu* fala a *tu* de alguém ou de alguma coisa – o *ele*. O *ele* não enuncia, porque *está na posição do ausente, isto é, daquele que, numa dada enunciação não está designado para participar do diálogo nem para tomar a palavra* (AMORIM, 2004, p. 98). Designar alguém/algo como *ele* significa sempre falar em seu lugar.

Os termos “pessoa” e “não-pessoa” devem ser entendidos *como posições enunciativas – aquele que está em posição de falar e aquele que, em princípio, não está em posição de falar* (AMORIM, 2004, p. 99). Segundo a autora, no ser humano, a comunicação, além de intersubjetiva, remete também a um referente (variável) e refere-se também à própria mensagem. Em outras palavras, a linguagem somente realiza-se no momento em que *haja um outro a quem eu falo e que é ele próprio falante/respondente; também não há linguagem sem a possibilidade de falar do que um outro disse* (2004, p. 97). Esse outro de que fala Amorim, completa a condição lingüística do discurso em Benveniste.

A interpretação usual é que o sujeito em Benveniste seja um sujeito não identificado a nenhuma coisa a não ser à contingência do ato de enunciação. Segundo Dahlet (2005), trata-se de um sujeito inteiramente topológico, exclusivamente constituído no espaço que ele abre e que está envolvido na constituição dos objetos de discurso que ele organiza. Esses objetos se deslocam na perspectiva das disposições enunciativas variáveis do locutor em seu discurso.

Para Benveniste, enunciar é necessariamente mostrar-se e tomar posição frente ao outro quanto aos objetos representados através de si mesmo. Sua perspectiva de enunciação visa ao ato de inserção do sujeito falante na língua, como ele se enuncia, através do levantamento e da análise de marcas lingüísticas desta atividade (pessoas, tempo, lugar e modalidades da interlocução essencialmente).

Na visão de Dahlet (2005, p. 71), *o sujeito de Benveniste não comunica apenas, ele é identificado por seu ato ao se representar, realizando-o*. Ainda conforme o autor, Benveniste retoma a questão do dialogismo não na base de uma referência privilegiada às vozes que não são suas, mas *unindo a força de descentramento do dialogismo à intensificação das formas lingüísticas da auto-mostração de um sujeito em discurso, que só se inicia na língua* (DAHLET, 2005, p. 73). O autor diz ainda que Benveniste faz apenas breves alusões sobre a presença de “vozes” no discurso, uma relativa ao discurso relatado, enquanto *terceiro tipo de enunciação*⁸⁶ e outra ao duplo plano da enunciação escrita: *o que escreve se enuncia ao escrever e, no interior de sua escrita, ele faz os indivíduos se enunciarem*⁸⁷ (BENVENISTE, 2006, p. 90).

Benveniste aponta para a possibilidade de uma (re)articulação da substância do sujeito, sob o efeito do movimento que o jogo de sua localização discursiva imprime a dos objetos. Essa interpretação das colocações do autor permite a utilização de sua teoria para situar, nas obras em estudo, os modos como o sujeito se posiciona no espaço enunciativo. Cumpre ressaltar, no entanto, que essa visão sobre a questão do sujeito em

⁸⁶ Trata-se, segundo Benveniste (2005, p. 267), da conjugação da enunciação histórica e a do discurso.

⁸⁷ Conforme exposto no capítulo “Enunciação escrita”.

Benveniste não tem a pretensão de se fechar na leitura aqui realizada, tendo em vista que a questão da subjetividade é considerada por alguns leitores de Benveniste como um de seus enigmas. Todos são unânimes em atribuir a ele o mérito de ter dado ao *sujeito* um lugar na teoria lingüística, mas muito há a decifrar sobre essa questão.

2 MIKHAIL BAKHTIN

Este capítulo está dividido em três partes. A primeira tem o objetivo de apresentar as bases da teoria da enunciação de Bakhtin. A segunda parte visa a buscar subsídios para tratar da constituição da subjetividade dos protagonistas da obra de Kafka. Nesse sentido, ela será dedicada aos responsáveis por constituírem o *evento em processo*, quais sejam: o autor-criador, a personagem e o autor-contemplador. Desmembra-se em três partes: na primeira, apresento, através do conceito de *excedente de visão*, a relação de alteridade entre autor-criador e personagem em seus primeiros textos; na segunda, verifico a relação de alteridade entre autor-criador e as personagens dostoievskianas mediante a tese da *polifonia*, defendida por Bakhtin; na terceira, centro-me na relação de alteridade entre autor-criador e personagem via linguagem. Finalmente, na última parte, examino a noção de sujeito na teoria de Bakhtin, com o fito de mostrar que ela se sustenta numa concepção dinâmica da enunciação, isto é, como produto de uma voz na outra. Para tanto, verifico como o *outro* se apresenta no universo teórico-conceitual de Bakhtin; em seguida, a partir dos graus de representação da heterogeneidade da linguagem, observo a manifestação do *outro* na prosa literária.

2.1 A teoria da enunciação bakhtiniana

A palavra da língua é uma palavra semi-alheia. Ela só se torna 'própria' quando o falante a povoa com sua intenção, com seu acento, quando a domina através do discurso, torna-a familiar com a sua orientação semântica e expressiva.⁸⁸

Objetivo, nesta seção, evidenciar que as idéias trazidas por Bakhtin e Volochínov sobre a linguagem antecipam a fundação de uma lingüística da enunciação, entendendo-a como um evento vivo pelo qual o sujeito se mostra e na qual se constitui na interação com as vozes sociais.⁸⁹ Para atingir tal propósito, analiso/reviso a segunda parte da obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929), o capítulo *O discurso em Dostoiévski* da obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929), *O discurso no romance* (1934-35) da obra *Questões de literatura e estética* e os capítulos *Os gêneros do discurso* (1952) e *O problema do texto na lingüística, na filologia e em outras ciências humanas* (1959-1961) presentes em *Estética da criação verbal*. Antes de examinar o entendimento da sistematicidade da língua na concepção bakhtiniana sobre o estudo do fenômeno lingüístico, trarei algumas observações quanto à autoria de três de seus livros, pois neles não há a mesma posição com relação à lingüística saussuriana. Segundo Faraco

⁸⁸ Bakhtin (1990, p. 100).

⁸⁹ Flores & Teixeira (2005, pp. 45-62) também assinalam a fundação de uma lingüística da enunciação em Bakhtin (Volochínov).

(2003, p. 13), o lingüista Viatcheslav V. Ivanov⁹⁰ afirmou que as obras *Freudismo e Marxismo e filosofia da linguagem*, originalmente publicadas por Valentin N. Volochínov e a obra *O método formal nos estudos literários*, publicada originalmente por Pavel N. Medvedev, entre outros textos e artigos assinados por esses dois teóricos, são de autoria de Bakhtin. Faraco (2003, p. 14) aponta três direções possíveis para se referir às três obras: na primeira, são respeitadas as autorias das edições originais⁹¹; na segunda direção⁹², são atribuídos a Bakhtin esses textos; na terceira, são incluídos os dois nomes na autoria⁹³. Essa observação sobre a autoria dos textos é importante, porque, exceto nos livros onde há essa divergência quanto à autoria, Bakhtin *pressupõe a lingüística para propor a metalingüística*, e por vezes ela é a base para formular a metalingüística⁹⁴.

⁹⁰ Sergei Georgievich Bocharov (1996), amigo e estudioso da obra de Bakhtin, em conversa informal, concedida nos anos 70, anos antes da morte de Bakhtin, afirma que embora haja muitos *testemunhos* (para além de V.V. Ivanov, também V.V. Kozhinov, V.N. Turbin, I.M. Kagan, S.N. Broitman, Th. Winner) não há como considerá-los como *provas* que autorizem a atribuição das obras somente à Bakhtin. Conforme o estudioso, nem mesmo a “confissão” de Bakhtin – *yo consideré que podía hacerlo para mis amigos, y esto no me costaba nada, porque pensé que llegaría a escribir mis propios libros, sin estos anexos desagradables (señaló el título – de Marxismo e filosofia da linguagem – con una mulheca)* – (p. 77) – basta para resolver o problema. Bakhtin, quando interrogado acerca do reconhecimento das obras em discussão, negou-se a legitimá-las. Os nomes de P. N. Medvedev, V.N. Volochínov e também de I.I. Kanaev (mesmo, segundo a observação de Bocharov, com a afirmação de que um de seus textos fora escrito por Bakhtin) devem ser conservados em todos estes casos, pois *sus nombres forman parte de los textos* (Bocharov, 1996, p. 95).

⁹¹ Faraco entende que atribuir a cada um dos autores os textos publicados sob seus respectivos nomes é uma forma adequada de respeitar sua memória. Acresce-se a isso a diversidade de pensamento do grupo e a não reivindicação de Bakhtin quanto à autoria dos textos em discussão.

⁹² K. Clark e M. Holquist (1998, p. 171-194) defendem que Bakhtin é o autor dos textos em que paira a dúvida quanto à autoria e que Volochínov, Medvedev e Kanaev devem ser considerados quando muito como co-autores. Um dos principais argumentos trazidos pelos autores é com relação à postura teórica defendida por Bakhtin, qual seja, a de não centrar o pensamento em uma única consciência.

⁹³ C. Emerson (2003) apresenta argumentos para que se reconheça, no mínimo, uma co-autoria. Em minha referência às obras sigo a terceira direção apontada por Faraco, ou seja, considero que as obras em discussão quanto à autoria foram escritas por Volochínov e Medvedev em co-autoria com Bakhtin.

⁹⁴ O reconhecimento de que Bakhtin, quando da não divergência quanto à autoria, posiciona-se de modo diferente em relação à lingüística saussuriana, é também defendida por Fiorin (2006), Flores & Teixeira (2005), Amorim (2004), Faraco (2003), Flores (2002; 1999), entre outros.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin/Volochínov delimitam a linguagem como objeto de estudo específico e, assim, propõem uma teoria da enunciação a partir da crítica às duas orientações do pensamento lingüístico-filosófico predominantes na época, por eles denominadas de *subjetivismo idealista* e *objetivismo abstrato*. Na orientação denominada de objetivismo abstrato, incluem-se Saussure e seus herdeiros; a crítica pauta-se basicamente no equívoco em estudar a língua de forma estática e abstrata, isto é, em se ater a uma descrição sincrônica desvinculada da evolução da língua e num estudo da palavra desligada de seu uso concreto.

Bakhtin/Volochínov (2006, p. 32) observam que *um signo não existe apenas como parte de uma realidade*, ele é produto ideológico⁹⁵ que *reflete e refrata* o mundo, ou seja, os signos refletem uma realidade que lhe é externa, porém sempre de modo refratário, pois não só descrevem, mas *inscrevem nos signos a diversidade e as contradições das experiências dos grupos humanos*. É desse modo que *a práxis dos grupos humanos vai gerando diferentes modos de dar sentido ao mundo (de refratá-lo), que vão se materializando e se entrecruzando no mesmo material semiótico* (FARACO, 2003, p. 50). Dessa forma, com a linguagem estabelecendo uma relação recíproca entre a realidade circundante e o signo utilizado pelo enunciador, não há como haver enunciação abstrata, pois sempre haverá um interlocutor a quem o discurso será destinado. Isso devido ao fato de que:

os signos só podem aparecer em terreno interindividual. (...) não basta colocar face a face dois homo sapiens quaisquer para que os signos se constituam. É fundamental que esses dois indivíduos estejam socialmente organizados, que formem um grupo (uma

⁹⁵ Conforme Faraco (2003, p. 46-7), a significação dos enunciados, na concepção do Círculo de Bakhtin, tem sempre uma dimensão avaliativa, expressa sempre um posicionamento social valorativo.

unidade social): só assim um sistema de signos pode constituir-se. A consciência individual não só nada pode explicar, mas, ao contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico e social (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p 36).

Os autores ressaltam que é através da *interação dialética* entre os dois signos – o psicológico e o ideológico, o primeiro, entendido em *MFL*, como signo interno; o segundo, como externo – que é possível verificar que nos atos de fala *a atividade mental subjetiva se dissolve no fato objetivo da enunciação realizada, enquanto que a palavra enunciada se subjetiva no ato de descodificação que deve, cedo ou tarde, provocar uma codificação em forma de réplica* (2006, p. 67). Nesse sentido, a linguagem deve ser inserida *na esfera única da relação social organizada*, determinando/situando assim os sujeitos – *emissor e receptor do som –, bem como o próprio som, no meio social* (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 71).

Bakhtin/Volochínov destacam que o modo de existência da língua na consciência lingüística subjetiva deve ser considerado tanto pela perspectiva do locutor quanto pela do interlocutor. Quanto ao ponto de vista do locutor, eles afirmam que a consciência subjetiva *não se utiliza da língua como de um sistema de formas normativas* (2006, p. 95), formas essas defendidas pelo objetivismo abstrato. O que o locutor usa da língua decorre de *suas necessidades enunciativas concretas*, importando-lhe *que a forma lingüística figure num dado contexto, aquilo que a torna um signo adequado às condições de uma situação concreta dada* (2006, p. 95-6). Em relação ao ponto de vista do interlocutor, da mesma forma que para o locutor⁹⁶, a forma

⁹⁶ Ressalto que, conforme Bakhtin/ Volochínov, é necessário que tanto o locutor quanto o interlocutor façam parte da mesma comunidade lingüística.

lingüística é utilizada como um signo⁹⁷ variável e flexível e não como um sinal⁹⁸ imutável e sempre idêntico a si mesmo.

Enfim, Bakhtin/Volochínov vêem a língua como uma realidade enunciativa concreta. O que importa é a sua utilização em função dos propósitos comunicacionais, sem esquecer que toda a enunciação está impregnada de conteúdo ideológico, pois *não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc.* (2006, p. 98-9). Eles ressaltam que todo conteúdo deve ser compreendido como ideológico, inserido num determinado contexto, pois toda a *enunciação é de natureza social* (2006, p. 113), uma vez que sempre os conteúdos se produzem/ou são resultantes de interlocuções historicamente situadas.

No sétimo capítulo de *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin/Volochínov (2006) reconhecem implicitamente a importância ou procedência da sistematicidade da lingüística saussuriana quando apresentam o par *tema/significação*. Quanto à significação, entendem-na *como os elementos da enunciação que são reiteráveis e idênticos cada vez que são repetidos* (2006, p. 134). Porém, isto posto, reconhecido, o citado capítulo esboça uma formulação crítica do funcionamento da linguagem fundada na articulação dialética do nível sistemático da significação com a sua noção de tema no processo da construção do sentido. A noção de tema é definida como o *sentido da enunciação completa*, não bastam apenas as

⁹⁷ Signo, para Bakhtin/Volochínov, requer um processo de decodificação/compreensão, por isso ele não pode ser considerado fora de um contexto e de uma situação específica. Na interpretação de Tezza (2003, p. 193), o signo para Bakhtin/Volochínov é igual ao acontecimento concreto da palavra.

⁹⁸ Sinal é entendido por Bakhtin/Volochínov, como um instrumento técnico que designa os objetos e/ou acontecimentos, de modo preciso e imutável. Na interpretação de Tezza (2003, p. 193), o sinal para Bakhtin/Volochínov é igual ao signo saussuriano, isto é, o material lingüístico primário.

formas lingüísticas, mas também os *elementos não-verbais da situação* (2006, p. 133), ou seja, deve-se considerar, além das palavras, o som, a entonação, a forma, o momento histórico em que são enunciadas, a morfologia e a sintaxe. Acresce-se a isso que o tema remete à investigação da significação contextual de uma dada palavra nas condições de uma enunciação concreta, e se inter-relaciona com a significação no momento em que ela terá uma possibilidade de significar no interior de um tema concreto. Essa relação dialética entre os dois elementos significativos pode ser entendida com maior precisão mediante a definição de compreensão: *é uma forma de diálogo, ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma contrapalavra* (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 137).

Outra importante distinção feita por Bakhtin/ Volochínov é a interrelação da significação e da apreciação, pois é mediante as entonações que são expressas as apreciações dos interlocutores e *essas apreciações, assim como as entonações correspondentes, são inteiramente determinadas pela situação social imediata em cujo quadro se desenvolve a conversa* (2006, p. 139).

Enfim, na explicitação de uma virada lingüística que tem como unidade teórica não mais a oração, mas o enunciado, de modo a superar a falsa dicotomia entre forma e sentido que alicerçou a delimitação lingüística enquanto disciplina com rigor científico a partir de Saussure (do CLG), pode-se dizer que Bakhtin/Volochínov fazem o seguinte percurso em *Marxismo e filosofia da linguagem*: concebem, mediante a crítica de um estudo da linguagem somente dentro de um sistema abstrato, o sentido como sempre ligado ao valor apreciativo social, ou seja, a linguagem deve ser

contemplada em sua realidade social avaliativa, pois ela é uma criação dialógica, em que o “eu” e o “outro” se integram.

Tezza (2003, p. 195), ao analisar a questão língua/uso em Bakhtin/Volochínov, verifica que eles concentram o olhar *sobre a passagem do sistema abstrato da língua para o acontecimento concreto da palavra*. Essa lógica é reafirmada pelos supracitados autores ao inter-relacionar o tema (o significado contextualizado) à significação, entendida em *MFL* enquanto aspecto sistemático da linguagem. Por conseguinte, junto com Flores e Teixeira (2005, p. 45), entendo que a teoria da enunciação de Bakhtin, *ao contemplar a questão da intersubjetividade no âmbito dos estudos da linguagem, contém a indicação de um modelo de análise, na qual a forma e o uso articulam-se num processo de constituição de sentidos no discurso*.

Em *O discurso em Dostoiévski*, publicado no mesmo ano de *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin não exclui a formalização lingüística, porém adverte que o seu interesse é o estudo do *discurso*, *ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da lingüística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso* (BAKHTIN, 2005, p. 181).

Bakhtin, ao afirmar que os seus estudos analíticos ultrapassam a *lingüística no sentido rigoroso do termo*, propõe uma disciplina distinta da lingüística, mas em constante correlação com ela – a *metalingüística* –, definida como um campo que entende o discurso como uma realidade concreta e viva. Dessa forma, propõe duas disciplinas, uma que se ocupe da

face estrutural das línguas e outra, a metalingüística, que se ocupe da enunciação concreta e viva:

As pesquisas metalingüísticas, evidentemente, não podem ignorar a lingüística e devem aplicar os seus resultados. A lingüística e a metalingüística estudam um mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacético – o discurso, mas estudam sob diferentes aspectos e diferentes ângulos de visão. Devem completar-se mutuamente e não fundir-se. Na prática, os limites entre elas são violados com muita frequência (BAKHTIN, 2005, p. 181).

Faraco (2003, p. 91) também observa que *embora propostas como duas disciplinas distintas, Bakhtin as entende em permanente correlação*, ele não consegue visualizar um estudo do discurso (objeto da metalingüística) sem a língua (objeto da lingüística), porque as relações dialógicas:

são absolutamente impossíveis sem relações lógicas e concreto-semânticas, [mas] para se tornarem dialógicas, as relações lógicas e concreto-semânticas devem (...) materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado e ganhar ‘autor’, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa (BAKHTIN, 2005, p. 184).

Essas relações *devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas* (BAKHTIN, 2005, p. 183). As pesquisas metalingüísticas ocupam-se de questões relativas ao sujeito, ou seja, um sujeito que se expressa e se posiciona, construindo-se frente ao outro, numa interação com o outro.

Em *O discurso no romance*, Bakhtin traz dois conceitos necessários para a constituição da enunciação concreta do sujeito do discurso: as *forças centrípetas* e as *forças centrífugas*. A crítica do autor centra-se no reconhecimento da lingüística de apenas uma dessas forças, a *centrípetas*,

aquela que unifica e centraliza/que vive sossegada dentro de um sistema de normas lingüísticas; enfim, que considera a existência de uma linguagem comum e única. Dessa forma o *plurilingüismo* real é excluído, uma vez que, nesse sistema, há apenas uma língua, a “oficial”. Todavia, tanto os processos de centralização (unificação) quanto os de descentralização da língua (desunificação) fazem parte da enunciação concreta do sujeito, porque *cada enunciação que participa de uma ‘língua única’ (das forças centrípetas e das tendências) pertence também, ao mesmo tempo, ao plurilingüismo social e histórico (às forças centrífugas e estratificadoras)* (BAKHTIN, 1990, p. 82). Isso decorre do fato de a enunciação concreta ser a *língua do dia, da época, de um gênero, de uma tendência* (BAKHTIN, 1990, p. 82).

Assim sendo, uma análise concreta da enunciação somente é possível se ela for entendida *como unidade contraditória e tensa de duas tendências opostas da vida*: uma que centralize e outra que descentralize. É no *meio* dessas duas forças que a enunciação vive e se forma através de um *plurilingüismo dialogizado*, isto é, *anônimo e social como linguagem, mas concreto, saturado de conteúdo e acentuado como enunciação individual* (BAKHTIN, 1990, p. 82).

Em suma, o que Bakhtin critica mais uma vez é a impossibilidade de uma análise que desconsidera a relação dialética entre estrutura e sentido. Em *O discurso no romance*, isso fica claro no momento em que ele apresenta a indissociabilidade das forças centrípetas (centralizadas por uma linguagem composta por normas lingüísticas) e das centrífugas (constituídas em línguas sócio-ideológicas, tais como sócio-grupais, profissionais,

geracionais), porque elas vivem juntas em cada manifestação individual do sujeito.

Em *Os gêneros do discurso*, Bakhtin parte da funcionalidade da língua, ou seja, da atividade humana que utiliza a língua em formas de enunciados, os quais são perceptíveis pelo *conteúdo temático*, pelo *estilo* e pela *construção composicional*. A fusão desses três elementos, num dado *campo da comunicação/processo* de interação, determina os *gêneros do discurso*, isto é, *tipos relativamente estáveis de enunciados* (2003, p. 261-2). Esclarece que o estudo da língua como sistema será melhor compreendido através de um estudo do enunciado, entendido como *unidade real da comunicação discursiva* (2003, p. 269). Para atingir tal propósito, Bakhtin parte da distinção entre oração e enunciado. Enquanto a oração é a *unidade da língua*, logo, independe de uma referência ao sujeito, além de possuir um conteúdo ideológico neutro; o enunciado é a *real unidade da comunicação discursiva*, que só tem existência num determinado momento histórico, o que implica referência ao sujeito.

Bakhtin (2003) aponta três particularidades constitutivas do enunciado como unidade da comunicação discursiva: 1) a *alternância dos sujeitos do discurso* (2003, p. 275); 2) a *conclusividade específica do enunciado* (2003, p. 280); e 3) a *relação do enunciado com o próprio falante (autor do enunciado) e com outros participantes da comunicação discursiva* (2003, p. 289). A primeira peculiaridade é a que determina a fronteira entre os enunciados, suscitando uma resposta do outro; a segunda é de certo modo a alternância dos sujeitos do discurso vista do interior, ou seja, é a unidade efetiva da comunicação verbal (BAKHTIN, 2003, p. 280).

Com relação à segunda peculiaridade constitutiva do enunciado como unidade da comunicação discursiva, o término de cada enunciado, que assegura a possibilidade de resposta, é determinado pela união de três fatores: (2.1) *exauribilidade do objeto e do sentido*, ou seja, há um padrão formal dos gêneros do discurso, e isso faz com que haja um mínimo de acabamento capaz de suscitar uma atitude responsiva; (2.2) *projeto de discurso ou vontade de discurso do falante*, isto é, imaginamos o que o falante *quer* dizer (sua intenção discursiva), e com essa idéia verbalizada, a qual é percebida mediante o *todo* do enunciado em desdobramento, é que medimos a conclusividade do enunciado; (2.3) *formas típicas composicionais e de gênero do acabamento*, ou seja, diante da diversidade de gêneros, distinguimo-os em função da situação, da posição social e das relações pessoais de reciprocidade entre os falantes da comunicação.

Já a terceira peculiaridade constitutiva do enunciado como unidade da comunicação discursiva refere-se aos aspectos estilístico-composicionais. Para determinar o *estilo* e a *composição*, na fase inicial do enunciado, o falante, em uma posição ativa, centra-se no objeto e no sentido, elegendo os elementos lingüísticos e o gênero de discurso. Já o segundo elemento do enunciado, no que concerne à composição e ao estilo, é o elemento *expressivo*, isto é, a relação emocionalmente valorativa do falante com o conteúdo do objeto e do sentido do seu enunciado (BAKHTIN, 2003, p. 289). Entretanto, o conteúdo centrado no objeto e no sentido é insuficiente para abarcar a *expressão do enunciado*, na medida em que ela exprime a relação do falante com os enunciados do outro. Dito de outro modo, o enunciado deve ser entendido como um *elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora*

quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas (BAKHTIN, 2003, p. 300). Além disso, o enunciado também está ligado aos elos subseqüentes da comunicação discursiva, na medida em que sempre o enunciado é construído esperando-se uma ativa compreensão responsiva.

Em suma, tanto a língua (enquanto sistema) quanto a oração (enquanto unidade da língua) são neutras em relação a qualquer avaliação no plano de valores da realidade. Somente o enunciado abarca as esferas de uso da linguagem, na medida em que pressupõe a dinâmica dialógica da troca entre sujeitos, cujas posturas valorativas se expressam no enunciado.

Em *O problema do texto* (2003), Bakhtin une as duas noções, ou seja, admite que a língua (como sistema) é imprescindível para a compreensão de um texto⁹⁹, mas sempre reafirmando o caráter irreproduzível do enunciado:

por trás de cada texto está o sistema da linguagem. A esse sistema corresponde no texto tudo o que é repetido e reproduzido e tudo o que pode ser repetido e reproduzido, tudo o que pode ser dado fora de tal texto (o dado). Concomitantemente, porém, cada texto (como enunciado) é algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (sua intenção em prol da qual ele foi criado) (BAKHTIN, 2003, p. 309-10).

Bakhtin está destacando a singularidade do texto, o qual sempre se desenvolve *na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos* (2003, p. 311). Também neste texto o autor enfatiza que as relações dialógicas entre os enunciados pertencem à *metalingüística* (2003, p. 320), ou seja, destaca

⁹⁹ O “texto” é compreendido nestas notas como “dado primário” de qualquer pensamento humanista. O objeto da atenção de Bakhtin é o “texto como *enunciado*”. Há a separação do entendimento do que ele concebe como “texto” e aquilo que é atribuído à concepção de texto no sentido rigorosamente lingüístico. Cabe ressaltar que para Bakhtin o enunciado apenas como texto não existe, o que lhe interessa são as *formas concretas dos textos* e [as] *condições concretas da vida dos textos*, [a] *sua inter-relação e interação* (Bakhtin, 2003, p. 319).

que as relações de sentido dentro de um enunciado (uma obra, por exemplo) ocorrem a partir de diferentes vozes, tais como a do autor da obra, o qual, por sua vez, cria a obra a partir de enunciados alheios/heterogêneos. Além disso, o discurso do autor é repleto de palavras conscientizadas dos outros, na medida em que ao criar algo, que sempre será singular, também (este algo novo) é criado a partir de algo dado. O importante para Bakhtin são as relações dialógicas, as quais somente são possíveis entre enunciados integrais de diferentes sujeitos do discurso, cada qual requerendo *uma compreensão ‘responsiva’ que inclui em si o juízo de valor* (2003, p. 332), isso pelo fato de que a *palavra quer ser ouvida, entendida, respondida e mais uma vez responder à resposta, e assim ‘ad infinitum’* (BAKHTIN, 2003, p. 334).

As idéias trazidas nesta seção objetivaram mostrar a perspectiva bakhtiniana de estudo da linguagem, a qual antecipa a proposição de uma lingüística da enunciação que articula forma e sentido e contempla a questão da intersubjetividade no âmbito de estudos da linguagem. No primeiro texto analisado, *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin/Volochínov optam por integrar o abstrato e o concreto, o mutável e o imutável dentro de uma mesma disciplina cujo objeto é a interação verbal (a enunciação). Já Bakhtin, nos textos em que figura sozinho como autor, não ignora a lingüística estrutural, apenas considera que uma abordagem estritamente lingüística não contempla o estudo da comunicação verbal. Ao propor o estudo das relações dialógicas, não nega os estudos propriamente lingüísticos, ao contrário, ele os entende correlacionados à perspectiva da metalingüística.

2.2 A relação estética entre autor-criador, personagem e autor-contemplador

*o personagem diz sua palavra através da palavra dos outros e pisca o olho para o leitor.*¹⁰⁰

O enfoque da discussão neste momento centra-se nos responsáveis por constituírem/completarem o ato de linguagem como um *evento em processo*¹⁰¹, no caso de minha tese, o do texto literário. Esse tema, “estranho” para a tradição formal, é relevante para a análise da relação de alteridade na prosa kafkiana, porque permite observar as relações entre os *participantes do objeto estético – autor-criador, personagem e autor-contemplador* e, assim, fornecer elementos que possibilitem evidenciar que a intersubjetividade é condição para a constituição da subjetividade, porque o sujeito para se constituir tem que passar pela consciência do(s) outro(s).

Antes de contemplar uma possível relação de alteridade entre esses participantes, procuro esclarecer a noção de autor-criador. Bakhtin, em *O autor e a personagem na atividade estética*¹⁰² (2003, p. 9), alerta sobre uma recorrente confusão entre o *autor-criador, elemento da obra*, e o *autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida*, e na *incompreensão da relação do autor com a personagem*. Tal confusão pode estar associada pela não distinção entre *autor-criador* e *autor-pessoa*, pois, em grande parte do manuscrito, somente encontramos a denominação

¹⁰⁰ Amorim, 2004, p. 127.

¹⁰¹ Retornarei ao entendimento bakhtiniano de *evento em processo* a seguir.

¹⁰² Este texto, escrito provavelmente no início da década de 1920, encontra-se, na tradução brasileira realizada do russo, por Paulo Bezerra, na obra *Estética da criação verbal* (2003).

autor, o que dificulta o entendimento da diferenciação desses dois conceitos em Bakhtin. Em *O problema do texto*¹⁰³, Bakhtin (2003, p. 314) fala de uma *imagem do autor*, a qual nós percebemos como princípio ativo de representação (*sujeito representador*) e não como *imagem representada* (*visível*). Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2005, p. X), temos que é através da *imagem do autor* que o autor se apresenta como *sujeito que veicula o processo criador e ao mesmo tempo representa a si mesmo*. Em *O discurso no romance*¹⁰⁴ (1990), o *autor-pessoa* é definido como aquele que tem o dom da fala refratada, isto é, aquele que direciona as palavras para vozes alheias e entrega a construção do todo artístico a uma *voz segunda* – a do *autor-criador*. Essa voz é caracterizada como uma voz social que é responsável por dar unidade ao todo artístico.

O *autor*, na via de leitura que sigo, corresponde a esse *duplo inseparável* (a essa *voz segunda*) da obra literária, mas não se confunde com o *narrador*, como observa Tezza (2003, p. 206). O ponto de vista do narrador é somente uma “instância narrativa”, um “sinal” reiterável e, por si só, não é capaz de estabelecer ou fundar a natureza estética de um texto. O universo estético não nasce a partir de uma relação reiterável de sinais axiologicamente neutros, mas de uma relação viva de consciências sociais.

Em um primeiro momento, os textos *O autor e a personagem na atividade estética* (2003) e *Hacia una filosofía del acto ético*¹⁰⁵ (1997), de

¹⁰³ Este texto também se encontra em *Estética da criação verbal* (2003).

¹⁰⁴ Presente em *Questões de literatura e estética* (1990).

¹⁰⁵ A versão aqui utilizada é a tradução realizada do russo por Tatiana Bubnova (1997), acrescida da tradução em português, em nota, realizada da edição americana *Toward a Philosophy of the Act* (1993), por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático e acadêmico. Trata-se de um dos mais antigos textos confirmados de Bakhtin, escrito entre 1919-1921. Ironicamente, um dos últimos a serem publicados – editado na Rússia apenas em 1986. Assim como *O autor e a personagem na atividade estética*, é um texto inacabado, sem título, em péssimo estado de conservação.

Bakhtin, servirão de principal aporte teórico para entender duas questões centrais de nossa investigação: (a) de que forma podemos apreender o universo estético? (b) qual a importância do princípio da *exotopia* para a análise da relação de alteridade na prosa kafkiana?

A seguir, analisarei, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2005), a relação estética entre autor-criador e personagem no momento em que Bakhtin analisa a poética de Dostoiévski. Destaco, desde já, que a inovação estética em Dostoiévski, o de ter criado o *romance polifônico*, defendida por Bakhtin, é um, dentre os tantos temas cruciais em sua teoria. Ciente disso, trarei as bases do *romance polifônico* sem ter a pretensão de moldurar/utilizar o termo na análise das obras de Kafka; isso por um motivo bem reiterado por Bakhtin em vários momentos de sua análise da poética de Dostoiévski, qual seja, o de Dostoiévski ter sido um dos raros autores a criar o *romance polifônico*.

Finalizo esta seção analisando a obra *Questões de literatura e estética*, principalmente o capítulo “O discurso no romance”, no qual Bakhtin volta a discutir a relação entre autor-criador e personagem. Nesse texto o autor-criador ocupa novamente uma posição de excedente de visão e conhecimento – não em relação à personagem e seu mundo – mas em relação aos diversos e heterogêneos dizeres sociais, isto é, ele se materializa na obra como uma refração de uma certa voz social.

A peculiaridade do conceito de *autor-criador*, nas considerações bakhtinianas, com relação às demais teorizações estéticas, como bem observa Faraco (2005), é o de caracterizá-lo essencialmente como uma posição axiológica.

2.2.1 Implicações do olhar ou *excedente de visão*

Iniciarei analisando os textos *O autor e a personagem na atividade estética* (2003) e *Hacia una filosofía del acto ético* (1997), a fim de verificar qual a representação que Bakhtin dá ao *autor-criador* e de que modo é realizada a relação estética entre autor-criador e personagem em seus primeiros textos.

Logo no início de *O autor e a personagem na atividade estética*, Bakhtin esclarece que:

a consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem (...). O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas (...) (BAKHTIN, 2003, p. 11).

É esse excedente de visão que dá ao *autor-criador* o princípio de acabamento da obra literária. Desse modo, a relação criadora do autor com a personagem é marcada pelo *princípio da exotopia*, isto é, *o fato de uma consciência estar fora de outra, de uma consciência ver a outra como um todo acabado, o que ela não pode fazer consigo mesma* (TEZZA, 2001, p. 282). O *autor-criador* é o responsável por dar acabamento à imagem externa de sua personagem, ou seja, é o ponto de vista do outro, do *autor-criador*, que dá acabamento ao que é inacessível à personagem. O *autor-criador* é o agente vivo que dá acabamento à personagem e se opõe a ela como portadora da unidade aberta do acontecimento vital, que não pode ser concluída de dentro da personagem (BAKHTIN, 2003, p. 12). O acabamento

da personagem vem de fora, é o outro – o *autor-criador* que a completa. Esta relação de excedente (do autor) de um centro de valor com relação à personagem se dá numa:

relação de uma tensa distância do autor em relação a todos os elementos da personagem, de uma distância no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos, que permite abarcar integralmente a personagem (...) e completá-la até fazer dela um todo com os mesmos elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma e nela mesma (...) (BAKHTIN, 2003, p. 12).

Embora, pelo princípio da exotopia, o *autor-criador* tenha uma visão global da personagem, é a *compreensão participativa e o acabamento do acontecimento da vida dela por um espectador em realidade cognocente e eticamente alheio* que lhe permite o acabamento (2003, p. 13). Na atividade estética, a exotopia não tem uma verdade absoluta, ela deve ser conquistada, porque *o autor vivencia a vida da personagem em categorias axiológicas diversas daquelas em que vivencia sua própria vida e a vida das outras pessoas* (2003, p. 13). Não é somente a consciência do autor que propicia o acabamento da personagem, ele próprio deve *tornar-se 'outro' em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro*, ou seja, a exotopia é assegurada ao *autor* quando este perde a autonomia com relação à personagem (BAKHTIN, 2003, p. 13).

Nos capítulos seguintes de *O autor e a personagem na atividade estética*, Bakhtin apresenta três categorias da constituição da personagem: a *forma espacial da personagem*, o *todo temporal da personagem* e o *todo semântico da personagem*. O tema sobre **a forma espacial da personagem** centra-se, basicamente, na limitação intransponível do meu olhar, que só o outro pode preencher, a qual é explicitada, por Bakhtin, mediante a noção de

exotopia. O fundamento da exotopia é *condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim* (BAKHTIN, 2003, p. 21).

Em *Hacia una filosofía del acto ético* (1997), Bakhtin já esboça a noção de *exotopia* como um momento inseparável tanto do objeto estético quanto da própria constituição do sujeito. Segundo ele, um dos momentos essenciais da contemplação estética é a empatia, isto é, a identificação com um objeto individual da visão. Essa identificação somente é *conquistada* quando o contemplador *situar la individualidad aprehendida mediante la empatía fuera de uno mismo*¹⁰⁶ (1997, p. 22). Porém, esses momentos de empatia (identificação) e de objetivação (retorno) interpenetram-se mutuamente, não saio de mim mesmo e depois regresso, ou seja, não deixo de ocupar meu lugar único.

A reflexão estética *presupone a otro sujeto de la empatía, que se encuentra en la posición externa, exotópica [vnenaxodiaschegosia]*¹⁰⁷ (1997, p. 23). Entretanto, o produto da contemplação estética já é uma abstração do efetivo ato de contemplação; assim, a contemplação estética também é incapaz de apreender o *acontecimiento único de ser en su singularidad*¹⁰⁸ (1997, p. 21). Para que haja a compreensão de um objeto é necessário:

comprender mi deber ser respecto de él (mi orientación obligatoria), comprenderlo en su relación a mí dentro del acontecimiento singular de ser, lo cual no presupone el

¹⁰⁶ “colocar-se *do lado de fora* da individualidade percebida pela empatia, um separar-se do objeto, um *retorno* a si mesmo.” (Faraco & Tezza, p. 32).

¹⁰⁷ “pressupõe um outro sujeito, um sujeito da empatia, um sujeito situado do lado de fora dos limites dessa vida” (Faraco & Tezza, p. 32).

¹⁰⁸ “Ser-evento único em sua singularidade” (Faraco e Tezza, p. 31).

abstraerme de mí mismo, sino una participación mía responsable¹⁰⁹ (BAKHTIN, 1997, p. 26).

Em *O autor e a personagem na atividade estética* (2003), Bakhtin retorna a essa questão ao esclarecer que o momento inicial da atividade estética é a *compenetração*, ou seja, o autor-criador deve vivenciar – ver e inteirar-se – o que a personagem vivencia, colocar-se em seu lugar, como que coincidir com ela (2003, p. 23). No entanto, a *compenetração* deve ser seguida de um retorno a si mesmo, isto é, depois de regressar ao seu lugar, deve completar o horizonte da personagem com tudo aquilo que lhe é inacessível, criando, assim, um ambiente que lhe dê o acabamento, mediante o seu excedente de visão. O início, propriamente dito, da atividade estética, ocorre quando o autor regressa a si mesmo. A partir de então é possível dar acabamento ao *outro*. Lembra-nos Bakhtin (2003, p. 47) que os processos que levam o *autor-contemplador*, numa obra de criação verbal, a se identificar com o outro, a contemplá-lo e a acabá-lo têm uma dupla função: guiar o processo de identificação e proporcionar o princípio de acabamento ao outro. Bakhtin insere, como parte ativa do objeto estético, um terceiro que dá acabamento à obra – o *autor-contemplador*. Esse *outro* participante, – componente externo da obra – o leitor, além da consciência co-criadora (de acabamento das personagens da obra literária), também toma consciência de si mediante o outro (de identificação com as personagens). A atividade estética vai se completar com o retorno a si mesmo – saindo reflexivamente da personagem, assimilando de forma particular aspectos éticos, cognitivos e estéticos motivados pela

¹⁰⁹ “compreender meu dever em relação a ele (a atitude ou posição que devo tomar em relação a ele), isto é, compreendê-lo em relação a mim mesmo no Ser-evento único, e isso pressupõe minha participação responsável, e não uma abstração de mim mesmo.” (Faraco & Tezza, p. 35).

representação enunciada da personagem, dando assim a compenetração e o acabamento ao material que propicia a relação fraterna entre o autor contemplador e a personagem.

O sujeito autoriza-se/vivifica-se no mundo mediante a compreensão ativa e valorativa do outro que o vê enquanto corpo externo, ou seja, o *homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada* (2003, p. 33). Associada à **percepção da imagem externa**, encontra-se o **vivenciamento das fronteiras externas** que configuram o homem. Essas imagens externas somente podem ser abarcadas pelo *outro*, porque ele (o outro) está *intimamente ligado ao mundo*; já quando se trata de *mim*, essa imagem não será acabada, pois ela se circunscreve em minha atividade interior, externa ao mundo (2003, p. 34). E para completar os *três elementos* que caracterizam a *vivência peculiar à autoconsciência* com relação ao *outro*, Bakhtin aborda a questão da **exterioridade do ato físico**. Esses três aspectos reunidos formam o *todo axiológico e único do corpo humano*. O corpo está situado numa posição única/singular, o *meu corpo, em seu fundamento, é um corpo interior*¹¹⁰; o *corpo do outro, em seu fundamento, é um corpo exterior* (2003, p. 44). Em consequência disso, o *meu corpo exterior* precisa do *outro* para ser reconhecido e criado, da mesma forma que o corpo do *outro* precisa do meu acabamento. Bakhtin esclarece a necessidade dessa relação de alteridade na prosa:

Eu crio com meu ativismo o corpo exterior do outro como valor por manter determinada diretriz volitiva-emocional em face dele,

¹¹⁰ Bakhtin, ao falar de corpo interior, refere-se ao corpo enquanto elemento da autoconsciência.

precisamente do outro; essa diretriz visa ao que está adiante e não retroage imediatamente a mim mesmo. No vivenciamento do corpo a partir de si mesmo, o corpo interior da personagem é abarcado por seu corpo exterior para o outro, para o autor, em cuja resposta axiológica ganha encorpamento estético. Cada elemento desse corpo exterior, que abarca o interior, tem, como manifestação estética, uma dupla função –, à qual corresponde uma dupla diretriz ativa do autor e do contemplador (BAKHTIN, 2003, p. 56).

Há dois modos de representação verbal do espaço no que se refere à personagem: *de dentro da personagem, teremos seu horizonte; de fora, teremos seu ambiente*. No *horizonte*, situa-se a *consciência ativa e atuante* da personagem, que necessita de alguém situado fora de si, o *outro* – o *autor-criador* e o *autor-contemplador*, que lhe dê unidade e acabamento – circunscrito no *ambiente* (2003, p. 88-9). O ambiente é compreendido em sua integridade pelo autor-criador e o autor-contemplador, isto é, eles não se limitam a vê-lo pelo horizonte da personagem. Mediante esse olhar, eles propiciam uma visão do outro (da personagem) que lhe é inacessível.

Com relação à segunda categoria da constituição da personagem, aquela que se refere ao **excedente de visão no tempo**, Bakhtin explica que:

Como sujeito do ato que pressupõe o tempo, estou fora do tempo. O outro sempre se contrapõe a mim como objeto, sua imagem externa está no espaço, sua vida interior, no tempo. Como sujeito, jamais coincido comigo mesmo: eu sou o sujeito do ato da autoconsciência, vou além dos limites do conteúdo desse ato (...) (BAKHTIN, 2003, p. 100).

Bakhtin destaca uma tensão necessária entre o *espaço* e o *tempo* a qual corresponde à tensão entre o *eu* e o *outro*, indicada em *Hacia una filosofía del acto ético*. A tensão entre espaço (o elemento fixo, que dá forma) e o tempo (o elemento móvel) sempre existirá na obra estética. É

necessário que haja duas coincidências que não coincidam para que ocorra o acontecimento estético. Essa não coincidência é fundamentada, em *O autor e a personagem na atividade estética*, pelo conceito de *exotopia* – este estar do lado de fora do outro, nos dois sentidos expostos por Bakhtin: espacialmente de fora, e temporalmente *mais tarde* que a personagem. Desse modo, na atividade estética, sempre existirá um movimento duplo: o de tentar viver e olhar a partir da vivência do outro e o de regressar à sua exterioridade para fazer intervir seu próprio lugar, isto é, sua posição singular num dado contexto de valores que ali afirma (AMORIM, 2006b, p. 102).

Em *Questões de literatura e estética* (1990), a relação espaço-tempo passa a ser trabalhada através do conceito de *cronotopo*. Amorim (2006a, p. 20) pondera que esse conceito não substitui o de *exotopia*, ambos os conceitos permanecem como duas referências distintas à relação espaço-tempo. Com a noção de cronotopo, há a fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto.

A terceira categoria da constituição da personagem – **o todo semântico da personagem** – decorre de um conjunto que abarca o **espaço**, o **tempo** e o **sentido**. Nesse longo capítulo, Bakhtin propõe uma tipologia decorrente dos diversos graus alteritários entre autor e personagem. No primeiro tipo de relação entre autor-personagem, *o ato e o ato-informe-confissão*, não há exotopia, o autor e a personagem se fundem. É o excedente do autor-contemplador que, ao introduzir valores a partir de sua posição de fora, dá significado e acabamento.

Com relação ao segundo tipo de relação, *a autobiografia e a biografia*, não há distância entre autor (portador da unidade da forma) e personagem (portador da unidade da vida), ambos pertencem ao mesmo mundo de

valores. A tarefa artística fundamental é a *vida* como valor biográfico (responde ao *que ela fez* e o *que viveu*); é essa vida que ocupa o centro axiológico da visão e não o todo da personagem, cuja vida pessoal somente a caracteriza em sua determinidade.

Em a *personagem lírica e o autor*, terceira relação alteritária, o centro axiológico da visão é ocupado pelo estado interior ou por um acontecimento que de modo algum é mera caracterização da personagem que vivencia. O autor renuncia à exotopia espacial e temporal, ao seu excedente de visão; o autor rege a autoridade do coro como uma espécie de voz indiscutível. Bakhtin esclarece que nesses três primeiros tipos de relação entre a personagem e o autor não há distanciamento/exotopia suficiente para abarcar o *todo da personagem*, a personagem é sempre o centro da visão e, por vezes, coincidência pessoal fora do âmbito da obra.

Na sequência de *O autor e a personagem na atividade estética*, são apresentados mais três tipos de relação: o *caráter como interação personagem-autor*, o *tipo como forma de interação personagem-autor* e a *hagiografia*. Bakhtin denomina de *caráter* uma forma de correlação entre o autor e a personagem, que realiza o desígnio de criar o *todo da personagem* como indivíduo determinado; em outras palavras, que pretende formular e responder a pergunta *quem é ela*. No *caráter*, são considerados dois planos: o horizonte da personagem (como ela é para ela mesma) e o contexto do autor-contemplador (a personagem é independente, o autor situa-se diante dela). Além disso, Bakhtin divide o *caráter* em duas tendências básicas de construção: a clássica, em que o destino é uma determinante abrangente do ser e lhe predetermina todos os acontecimentos da vida; e a romântica, em

que a iniciativa é arbitrária, a personagem assume a responsabilidade de iniciar a seqüência dos atos.

Já a *criação do tipo*, outra relação possível entre o autor e a personagem, supõe uma posição exotópica autoritária, estável e segura. A segurança do autor assemelha-se à segurança do sujeito num ato de cognição. O *tipo* pressupõe a superioridade do autor sobre a personagem e a completa desvinculação axiológica daquele ao mundo desta.

O último tipo de relação autor-personagem, apresentado por Bakhtin, realiza-se no mundo divino, a *hagiografia*. Nesse tipo de alteridade, o autor renuncia a si mesmo, ao seu ativismo individual responsivo. A relação exotópica do autor com o outro (a vida dos santos ou aqueles tratados como santos) não se dá na unidade individual daquele, trata-se de uma distância resignada, que renuncia à iniciativa e recorre a formas consagradas pela tradição.

Após apresentar esses seis tipos de relação entre o autor e a personagem, Bakhtin deixa claro que essa tipologia não é fechada, pois:

a interação entre autor e personagem dentro de uma obra concreta apresenta constantemente vários atos: o autor e a personagem lutam entre si, ora se aproximando, ora se separando bruscamente; mas a plenitude do acabamento da obra pressupõe uma discrepância aguda e a vitória do autor (BAKHTIN, 2003, p. 171).

Resta tecer algumas considerações acerca do evento em processo (aquele que deve ser completado). Bakhtin expõe, em *Hacia una filosofía del acto ético*, que o evento em processo comporta não apenas os momentos universais e as relações transcritas em formas de conceitos, mas um sujeito que tem uma percepção única com relação às pessoas de seu convívio e às coisas que estão inseridas no espaço circundante e no tempo. Isso requer,

simultaneamente, uma compreensão valorada dessas pessoas e desses objetos, isso é conseguido pelo *olhar extraposto do sujeito* que é completado no momento em que ocorre a inter-relação entre ele próprio e essas pessoas e objetos. A totalização do evento em processo:

*son dados [dany] e le son planteados [zadany] [ao sujeito] bajo una luz única, dentro de una conciencia unificadora y singular, y se realizan en un acto responsable singular y único*¹¹¹ (BAKHTIN, 1997, p. 38).

Nesse evento, a palavra abstrata não tem lugar, ela precisa estar viva, isto é, não como mero *senal*, uma entidade pronta, mas significativa/valorada para aquele que a emprega. Assim, ela se torna um momento constitutivo do evento vivo em processo que deve ser atualizada pelo ser de uma maneira *emocional y volitivo*, ou seja, é o *tom emocional y volitivo* – atitude ativamente responsável que eu assumo no contexto, na vida real unitária e única – *que se orienta en el ser singular, así como orienta y sustenta en él un contenido semántico*¹¹² (1997, p. 42). Esse *tom emocional y volitivo* procura expressar a verdade de um dado momento, uma responsabilidade ativa, e isso o relaciona à última (aquela usada naquele momento), unitária (escolha que se faz) e única unidade (irrepetível).

Além disso, há a responsabilidade de ser fiel ao dizer que é único e irrepetível. Assim, tanto a unicidade do *ser* quanto a sua singularidade são obrigatórias, isto é, é o reconhecimento e a afirmação do ato responsavelmente realizado, único e singular, que Bakhtin destaca. Essa unicidade do *ser* – o reconhecimento do ato responsavelmente realizado – e

¹¹¹ “são apresentados a ele como algo dado e como algo-a-ser-alcançado em uma luz unitária, em uma consciência responsável unitária e única, e eles são atualizados num ato responsável unitário e único.” (Faraco & Tezza, p. 48).

¹¹² “que *orienta* e realmente afirma o conteúdo-sentido dentro do Ser único.” (Faraco & Tezza, p. 52).

sua singularidade (a afirmação/a consciência do ato realizado de modo responsável) atestam o *não-álibi* na existência, isto é, o fato de não podermos “estar em outro lugar”. É nesse sentido que o signo bakhtiniano só pode se realizar como *ato* ou *atitude*, uma vez que ele é um *momento verbal* em que estão presentes duas consciências inseparáveis.

Resumidamente, objetivei: (a) explicitar que o **universo estético** somente é apreendido mediante uma relação dialógica entre consciências/sujeitos (autor-criador, personagem e autor-contemplador); (b) entender o princípio da **exotopia** (o estar do lado de fora) como categoria fundamental tanto do ato humano cotidiano quanto da fundação estética.

2.2.2 A relação autor-criador e personagem em Dostoiévski

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*¹¹³, Bakhtin volta a discutir a função do autor, mas restringe sua abordagem à obra dostoiévskiana. Bakhtin, ao reconhecer que várias vozes falam simultaneamente no romance de Dostoiévski sem que nenhuma dentre elas seja preponderante ou julgue as outras, defende a tese de que as personagens de Dostoiévski possuem uma independência interior em relação ao autor-criador, impossibilitando, desta forma, a conclusibilidade delas. Ocupa-se, assim, da essência de um problema de estrutura, isto é, dos procedimentos formais que permitem a Dostoiévski levar cada uma de suas personagens a falar em voz própria com

¹¹³ Obra publicada pela primeira vez em 1929 com o título de *Problemas da obra de Dostoiévski*, cuja 2ª edição, corrigida e ampliada, saiu em 1963 com o título *Problemas da poética de Dostoiévski*.

um mínimo de interferência do autor-criador, cujo efeito é criar um novo gênero: o romance *polifônico*, aquele que se caracteriza pelo:

surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis (BAKHTIN, 2005, p. 5).

Bakhtin denomina o romance de Dostoiévski de *polifônico* na medida em que nele vozes e consciências independentes se cruzam, se opõem e se confundem, criando harmonias e dissonâncias, sem que haja sobreposição de uma sobre a outra, ou seja, todas elas mantêm com as outras vozes uma relação de igualdade como participantes do grande diálogo, entre as quais se inclui a do próprio autor-criador. Segundo Bakhtin, Dostoiévski, ao contrário de outros autores, não exerce domínio sobre suas personagens, de modo a fazer delas meros objetos de sua criação. Ele respeita nessas personagens sua natureza de sujeitos, tratando cada uma como uma consciência que se cria e desenvolve sob o olhar do outro.

Nas obras de Dostoiévski, o autor-criador reserva para si mesmo apenas o excedente necessário à condução da narração, deslocando todo o demais para o campo de visão e conhecimento da própria personagem. As personagens de Dostoiévski não são seres totalmente determinados, elas têm pontos de vista sobre o mundo e sobre si mesmas e, pela expressão desses pontos de vista no diálogo, adquirem *autoconsciência*, constituindo a própria subjetividade. Assim, o excedente de visão e conhecimento da personagem é dado por ela mesma, mediante o valor artístico-formal da

autoconsciência, ou seja, ela própria toma consciência de si pela mediação das consciências das outras personagens. No entanto, a consciência e a voz do autor-criador não deixam de ser ativas, mas não no sentido de transformar a consciência das personagens em objetos nem de fazer delas definições acabadas. A consciência do autor-criador *sente ao seu lado e diante de si as consciências eqüipolentes*¹¹⁴ dos outros, *tão infinitas e inconclusivas quanto ela mesma* (Bakhtin, 2005, p. 68).

No mundo artístico de Dostoiévski, a relação entre autor-criador e personagem – embora continue supervisionada pelo olhar extraposto do autor-criador como elemento formal – sofre profundas transformações: a personagem adquire um caráter dialógico que afirma a sua autonomia e o seu acabamento. Em outras palavras, o autor-criador, nesta nova posição, não deixa de ser o elemento formal constitutivo da obra, mas, ao invés de propiciar o acabamento estético da personagem, passa a dialogar com a personagem como um “tu” *plenivalente*¹¹⁵, ou seja, o autor-criador não apenas fala *da* personagem, mas *com* a personagem (BAKHTIN, 2005, p. 63-4). Essa autonomia da personagem é criada pelo autor-criador, interrogando-a e provocando-a, sem, contudo, fazer dela uma imagem predeterminante e conclusiva (2005, p. 65). Assim, ela mesma toma consciência de si através do diálogo travado com outras consciências isônomas e plenivalentes, embora com uma autonomia relativa, pois se situa

¹¹⁴ Paulo Bezerra, tradutor da presente obra, esclarece que *eqüipolentes* são consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em absoluta igualdade; elas não se *objetificam*, ou seja, não perdem o seu *ser* enquanto vozes e consciências autônomas (p. 4).

¹¹⁵ A personagem, ao manter com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade, participa do diálogo não como um “ele” ausente, mas como um “tu” pleno de valor.

no plano do autor-criador, presença indispensável na construção do objeto estético.

Faraco (2005, p. 48) observa que o conceito de *polifonia* não reaparece em textos subseqüentes, limitando-se, assim, à relação autor-criador/personagem nas obras de Dostoiévski. Tezza (2003, p. 231) constata que o termo *polifonia* é substituído, nas obras dos anos 30 e 40, pelo conceito de *plurilingüismo*. A seguir traremos o novo enfoque dado por Bakhtin no que se refere à alteridade, isto é, ao primado do *outro* na constituição do *eu* / do sujeito.

2.2.3 A relação autor-criador e personagem via linguagem

O romance, em *O discurso no romance*¹¹⁶, é apresentado como o gênero em que se orchestra esteticamente uma diversidade social de linguagens. O discurso do sujeito falante no romance, resultante de um conjunto múltiplo e heterogêneo de vozes ou línguas sociais, é *representado artisticamente pelo próprio discurso* do autor-pessoa – aquele que tem a fala refratada. É ele quem direciona todas as vozes alheias e entrega a construção do todo artístico a uma voz criativa. Essa voz, também refratada, porque é uma *voz segunda*, a do *autor-criador*, é uma voz social que ordena o todo estético.

Com a ajuda de unidades básicas de composição (o discurso do próprio autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os

¹¹⁶ Este texto, escrito entre 1934 e 1935 e publicado somente na década de 70, encontra-se, na tradução brasileira, realizada do russo por Aurora Fornoni Bernardini *et alli*, em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*.

discursos das personagens), o *plurilingüismo*, definido, por Bakhtin, como o conjunto de linguagens diferentes que compõem o discurso do prosador-romancista, é introduzido no romance. No entanto, o *plurilingüismo*, materializado nas figuras das pessoas que falam no romance, não decorre de uma transcrição das línguas sociais, mas de uma representação dessas línguas:

todas as linguagens do plurilingüismo, qualquer que seja o princípio básico de seu isolamento, são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas da sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetais, semânticas e axiológicas. Como tais, todas elas podem ser confrontadas, podem servir de complemento mútuo entre si, oporem-se umas às outras e se corresponder dialogicamente. Como tais, elas se encontram e coexistem na consciência das pessoas, e antes de tudo na consciência criadora do romancista (BAKHTIN, 1990, p. 98-9).

Em *O discurso no romance*, o autor-criador passa a ser responsável não por propiciar o acabamento estético de apenas uma individualidade, mas o de colocar as línguas sociais em inter-relação num todo artístico. Assim, o que define o romance não é a relação que se estabelece do *autor-criador* com uma linguagem, mas de um diálogo de linguagens (BAKHTIN, 1990, p. 101). É nesse sentido que Bakhtin afirma que a introdução do *plurilingüismo* no romance é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*. Dessa forma, no todo artístico, há um complexo jogo de linguagens envolvendo as línguas sociais, pelo qual o *autor-pessoa* direciona todas as palavras para vozes alheias e entrega a construção do todo artístico à voz do *autor-criador*. Em outras palavras, o autor-pessoa, liberto de sua própria linguagem, desloca-a para *outrem* ao mesmo tempo em que se desloca para outra linguagem (1990, p. 127), ou seja, no romance, o reconhecimento de sua própria linguagem realiza-se numa linguagem do outro, o

reconhecimento de sua própria visão na visão de mundo do outro (BAKHTIN, 1990, p. 162).

Em *O discurso no romance*, o *autor-criador* permanece ocupando o centro artístico e axiológico que dá unidade ao objeto estético. Também continua a ocupar uma posição de excedente de visão e conhecimento, não em relação à personagem e seu mundo, tal como defendida em *O autor e a personagem na atividade estética*, mas em relação ao *plurilingüismo*, aos diversos e heterogêneos dizeres sociais orquestrados na obra.

2.3 A noção de sujeito em Bakhtin

A personalização não é, de maneira nenhuma, uma subjetivação. O limite aqui não é o *eu*, porém o *eu* em relação de reciprocidade com outros indivíduos, isto é, *eu e o outro*, *eu e tu*.¹¹⁷

Aqui o propósito é explicitar a noção de sujeito na teoria de Bakhtin, a qual se vincula às noções de dialogismo, enunciação, alteridade e (inter)subjetividade. Como já dito, Bakhtin defende a elaboração de uma teoria *metalingüística* (da enunciação) que se estrutura pelo princípio de (inter)subjetividade que comporta o de alteridade. Na sua concepção é impossível pensar o sujeito fora das relações com o outro, isto é, na intersubjetividade, pois é ela que permite contemplar a subjetividade – o auto-reconhecimento do sujeito pelo reconhecimento do outro. Desse modo, a alteridade – condição do que é outro, do que é distinto – decorre do

¹¹⁷ Bakhtin (2003, p. 407).

princípio de que é no e pelo reconhecimento do outro que os indivíduos se constituem como sujeitos.

Objetivo, assim, mostrar que a noção de sujeito na teoria bakhtiniana se sustenta na enunciação, entendida como um processo em que o sujeito se institui através do outro e como outro do sujeito¹¹⁸. Em um primeiro momento, perscrutarei, através da inter-relação entre as noções de dialogismo e de alteridade, a questão da subjetividade em Bakhtin, a fim de verificar a forma de como o outro se manifesta; no segundo, verificarei, a partir da análise das formas e dos graus de representação da heterogeneidade da linguagem, como o outro pode se manifestar na prosa literária.

2.3.1 Ressonâncias heterogêneas do sujeito

Dahlet (2005), ao buscar a fundamentação epistemológica do sujeito bakhtiniano que emerge, no discurso, sob o olhar do *outro*, diz que há algo do sujeito kantiano no sujeito bakhtiniano. Kant recusa a possibilidade de *conhecer o sujeito como coisa em si*¹¹⁹, o que, segundo Dahlet, também estaria em Bakhtin, quando ele diz que o conhecimento do sujeito só pode ser dialógico. Vemos que a raiz da crítica de ambos os autores remete ao sujeito cartesiano, segundo o qual um poder central é atribuído à razão e à consciência. O que diferencia os dois filósofos é que enquanto *Kant rejeita*

¹¹⁸ A seguir retornarei a esta questão; por hora basta explicitar que o outro do sujeito, como bem observa Dahlet (2005, p. 66), é o “nós”, isto é, *a pessoa na qual podem desaparecer todos os outros, o ‘eu’ inclusive*.

¹¹⁹ *A coisa em si só pode ter uma ‘definição’ relativa ou negativa: é tudo aquilo que, não sendo fenômeno, portanto não determinado no tempo e no espaço, ainda assim se apresenta de maneira irrecusável à nossa razão* (COSTA, 2005, p. 281).

qualquer possibilidade de conhecimento substancial do sujeito, Bakhtin introduz a possibilidade de um conhecimento relativo a partir da realidade das vozes de seu discurso (DAHLET, 2005, p. 59).

O dialogismo bakhtiniano tem como pressuposto a impossibilidade do sujeito ser reconhecido fora do discurso por ele produzido, somente pode-se conhecê-lo a partir de uma propriedade – as vozes que ele enuncia. É por essa razão que não se pode afirmar que Bakhtin proponha uma teoria do sujeito, mas uma teoria da linguagem. Teixeira (2006, p. 229) verifica que o sujeito em Bakhtin só pode ser objeto de teoria sob a condição de ser de linguagem, isto é, a partir de uma teoria da linguagem fundada na idéia da interação verbal.

Na origem da concepção dialógica da linguagem, a questão da subjetividade, em Bakhtin, não se dissocia da de alteridade, uma vez que a alteridade e a unidade coexistem na enunciação como própria condição do discurso. Nesse sentido, é equivocado reduzir o discurso a um dizer explícito cuja autoria é de um sujeito dono de sua fala; trata-se, na verdade, de atribuir ao sujeito um estatuto que não coincide com o de um só autor. Essa não unicidade do sujeito falante leva Dahlet a afirmar que *o eu só pode se realizar no discurso, apoiando-se em nós* (2005, p. 59). Há uma persistência do *nós* no sujeito bakhtiniano, que se dialogiza não tanto por uma pluralidade de lugares distintos do enunciador em seu discurso, mas *na sua divisão por um sujeito coletivo único, o ‘nós’ de todos os homens no ‘eu’ que fala*, ou seja, *é pelo nós que o sujeito se vê ser homem em Bakhtin* (DAHLET, 2005, p. 66).

Portanto, na concepção teórica de Bakhtin, é na categoria do *nós* que é possível situar a enunciação, entendida como produto de uma voz na

outra, em que a significação é produzida, sob as pressões de um dialogismo, na realidade do discurso. Desta forma, Bakhtin opera uma revisão das teorias lingüísticas e constrói uma concepção de discurso como sendo *uma ‘construção híbrida’, (in)acabada por vozes em concorrência e sentidos em conflito* (DAHLET, 2005, p. 56).

A constituição da subjetividade é um processo duplo entre a situação externa e a apreensão interna do sujeito em interação permanente com o outro. Essa interação, que Bakhtin denomina de *exotopia* em *O autor e a personagem na atividade estética*, é um modo essencial de conhecimento de si mesmo. É uma atitude que compreende a singularidade do sujeito, isto é, a insubstituíbilidade de seu lugar no mundo, e ao mesmo tempo o reconhecimento da necessidade do *outro*.

A idéia de auto-reconhecimento através do *outro*, que Bakhtin destaca como constituinte da subjetividade em *O autor e a personagem na atividade estética*, também aparece exposta em *Marxismo e filosofia da linguagem*, no momento em que Bakhtin/Volochínov (2006, p. 116) afirmam que *a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados*. Sendo a enunciação o que resulta da interação entre dois sujeitos, isso significa que não há enunciação sem interlocutor. O sujeito, ao expressar-se, não emite palavras que não estejam motivadas pelo exterior, ou nas próprias palavras de Bakhtin/Volochínov: *toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém* (2006, p. 117). Desse modo, a subjetividade sempre está relacionada com o outro, só se tornando efetiva na enunciação.

O sujeito, ao enunciar, além de dirigir-se sempre a um *tu*, usa palavras que estão relacionadas com a situação. O que eles destacam é que tanto o(s) interlocutor(es) quanto o contexto *determinam a forma e o estilo ocasionais da enunciação* (2006, p. 118), ou seja,

a atividade mental se realiza sob a forma de uma enunciação, a orientação social à qual ela se submete adquire maior complexidade graças à exigência de adaptação ao contexto social imediato do ato de fala, e, acima de tudo, aos interlocutores concretos (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 122).

Já que a enunciação somente se concretiza mediante o outro, numa interação intersubjetiva que se efetiva na e pela linguagem, a unidade fundamental da língua passa a ser o diálogo, entendido como toda a comunicação verbal, independente do tipo. Segundo Flores (2001, p. 35), Bakhtin/Volochinov concebem o *diálogo como unidade da linguagem, sendo que o diálogo é o produto da relação de alteridade existente entre duas consciências socialmente organizadas*, ou seja, o dialogismo é um modo constituinte da interação entre o *eu* e o *tu* e não um mero produto das trocas dialógicas entre elas. É o reconhecimento da linguagem enquanto constituinte da subjetividade que Bakhtin destaca.

Bakhtin, em *O discurso no romance*, esclarece que entre o discurso e o objeto interpõe-se um *meio* flexível de discursos de outrem, de discursos alheios sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema, porque todo discurso concreto já se encontra impregnado por discursos alheios sobre o objeto. Decorre disso que o objeto não é neutro/abstrato, mas é um ponto de vista repleto por entonações e por apreciações de outros. É nesse sentido que Bakhtin observa que o discurso, orientado para o seu objeto, *penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de*

juizamentos e entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando-se com terceiros (BAKHTIN, 1990, p. 86).

Trazendo estas vozes para a prosa literária, o objeto (a pessoa que fala e seu discurso) é para o *autor-criador* a absorção de vozes multidiscursivas que criam o fundo necessário para a sua voz, ou seja, são vozes constituídas na atmosfera do *já-dito*. No entanto, a *dialogicidade interna* do discurso do *autor-criador*, para além de se relacionar com o objeto, também é orientada para uma *atitude responsiva ativa*, ainda não dita, mas esperada/solicitada. Os elementos que nutrem esta *dialogização interna* – a relação com o **objeto** (com as vozes multidiscursivas) e a relação com a **resposta antecipada** do ouvinte/leitor (as vozes prenes de resposta) –, inseparáveis da enunciação, são produzidos/gerados pelo plurilingüismo social. Introduzido no romance, Bakhtin esclarece que o *plurilingüismo* é:

o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como que se se conhecessem uma à outra (...) como se conversassem entre si (BAKHTIN, 1990, p. 127).

A dialogização interna do discurso não decorre de elementos externos, de um diálogo social alheio, mas ressoa entre os limites do próprio discurso do autor e de discursos alheios, ou seja, nossos enunciados

expressam concomitantemente a palavra do outro (com ou sem aspas/citadas direta ou indiretamente) e a perspectiva com que a tomamos.

Sendo assim, o sujeito é social e é também individual, na medida em que são as vozes escutadas (*já-ditas*) e esperadas (*prenhes de resposta*) que, ao se incorporarem no discurso do sujeito (*singularidade do sujeito e singularidade do seu discurso*), possibilitam a constituição de sua subjetividade na interação com as vozes sociais. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin, ao propor seu projeto de estudo da linguagem (a *metalingüística*), também destaca que o sujeito, ao enunciar, faz sua a palavra alheia e a refrata, carregando-a de nova significação.

Embora Bakhtin não proponha uma descrição do sujeito, nem formalize uma teoria do sujeito, a sua concepção de dialogismo permite dizer que o sujeito não se constitui somente através de uma (sua) subjetividade, mas pela *compreensão responsiva ativa* que atravessa constitutivamente o *um*.

2.3.2 Formas e graus de representação da heterogeneidade na prosa romanesca

Esta seção tem o propósito de apresentar a postura teórica de Bakhtin e de seu Círculo no que se refere à questão do funcionamento do discurso citado/das formas de transmissão do discurso de outrem – discurso direto, discurso indireto e discurso indireto livre –, visando a traçar procedimentos metodológicos analíticos para analisar as vozes nas obras selecionados de Kafka. Tomarei como referência os capítulos “Para uma história das formas

da enunciação nas construções sintáticas”¹²⁰ (1929); “O discurso em Dostoiévski” (1929)¹²¹ e “O discurso no romance”¹²² (1934-5)¹²³.

Em *Para uma história das formas da enunciação nas construções sintáticas*, Bakhtin/Volochínov (2006) centram-se nas diversas modalidades/formas sintáticas do *discurso citado* encontradas na língua, isto é, nos esquemas lingüísticos (discurso direto, discurso indireto, discurso indireto livre), nas modificações desses esquemas e nas variantes dessas modificações, as quais servem para a transmissão das enunciações alheias e para a integração dessas enunciações, enquanto enunciações alheias (2006, p. 149). Por um lado, afirmam que as formas sintáticas de uma língua estão estreitamente vinculadas às condições reais dos *atos de fala* e, portanto, às condições concretas da enunciação (2006, p. 146). Ressaltam que para a realização de um estudo produtivo das formas sintáticas é necessário inseri-las em um quadro de uma teoria da enunciação. Por outro lado, as formas da língua seriam indicadores das tendências sociais estáveis características da apreensão ativa do discurso alheio, e nos permitiriam ver como a consciência de um falante percebe a palavra alheia e como ingressa e se integra essa enunciação alheia no discurso interior de um contexto, isto é, *como, na realidade, apreendemos o discurso de outrem?* (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 152).

¹²⁰ Terceira parte da obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, traduzido por Michel Lahud e Yara F. Viera (2006).

¹²¹ Presente em *Problemas da poética de Dostoiévski*, traduzido do russo por Paulo Bezerra (2005).

¹²² Presente em *Questões de literatura e estética*, tradução de Aurora F. Bernardini et alli (1990).

¹²³ Para a construção deste subcapítulo foi de fundamental importância o *Nuevo diccionario de la teoria de Mijaíl Bajtín*, organizado pela profa. Dra. Pampa Olga Arán (UNC, 2006), especialmente as palavras-chaves “polifonia/discurso alheio”, sob a responsabilidade do prof. Lucas Berone.

Segundo Bakhtin/Volochínov (2006, p. 154-5), na inter-relação dinâmica entre o discurso narrativo/contexto de transmissão e o discurso citado/palavra alheia, podem-se indicar duas direções opostas. A primeira orientação, denominada de um **estilo linear** de citação do discurso de outrem, tende à preservação da integridade e autenticidade do discurso alheio, ou seja, as fronteiras que separam o discurso citado do restante da enunciação são nítidas e estáveis, protegendo, assim, o discurso citado de qualquer entonação própria do autor. Esse estilo é característico, principalmente, no caso da transmissão de um discurso dogmático ou autoritário, evidenciado prioritariamente pelo discurso direto com sujeito não aparente (2006, p. 155-6). Na segunda orientação da dinâmica da inter-relação da enunciação e do discurso citado, produz-se um apagamento e uma desintegração das fronteiras da mesma, permitindo ao autor imprimir suas réplicas e seus comentários no discurso de outrem ou diluir-se no contexto narrativo (2006, p. 156-7). Neste segundo estilo, denominado de **estilo pictórico** de transmissão da palavra alheia, manifestam-se modelos mistos de transmissão do discurso, tais como o discurso indireto sem sujeito aparente e o discurso indireto livre (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 159).

Em *O discurso no romance*, ao também considerar a transmissão e o exame dos discursos alheios como uma palavra ativa e produtiva no discurso do autor, Bakhtin apresenta uma distinção entre *palavra autoritária* e *palavra interiormente persuasiva*. A **palavra autoritária** (religiosa, política, moral) é uma palavra preexistente, *reconhecida* no passado, *encontrada de antemão* (1990, p. 143). Bakhtin observa que ela não pode ser representada, apenas transmitida, exigindo, dessa forma, procedimentos particulares de reprodução que asseguram sua separação e distanciamento do contexto

literário. Ao permanecer isolada do discurso do autor, na prosa romanesca, a *palavra autoritária* é uma palavra que não pode ser *bivocal* e entrar nas construções híbridas. Sendo assim, no romance, o discurso autoritário/dogmático sempre permanecerá *uma citação morta que escapa do contexto literário* (1990, p. 144). Ao contrário ao que acontece com a *palavra autoritária*, a ***palavra interiormente persuasiva*** é assimilada e se mescla – com seus acentos valorativos –, com o discurso que a acolhe. Trata-se de uma estrutura semântica aberta/não terminada, *capaz de revelar sempre novas possibilidades semânticas em cada um dos seus novos contextos dialogizados* (BAKHTIN, 1990, p. 146).

No processo de criação da prosa romanesca, o desenvolvimento livre e criativo da palavra alheia, que antes determinou o desenvolvimento da consciência ideológica individual, comuta-se facilmente em objeto de representação artística. Isso pelo fato de

uma palavra, uma voz que é nossa, mas nascida de outrem, ou dialogicamente estimulada por ele, mais cedo ou mais tarde começará a se libertar do domínio da palavra do outro (BAKHTIN, 1990, p. 147-8)¹²⁴.

Com relação aos esquemas sintáticos de transmissão do discurso alheio – o discurso direto (DD), o discurso indireto (DI) e o discurso indireto livre (DIL) –, Bakhtin/Volochínov, em *Para uma história das formas da enunciação nas construções sintáticas*, caracterizam-nos como *indicadores*

¹²⁴ Bakhtin destaca que esta conflituosa interação do autor com a palavra das personagens é elucidada brilhantemente por Dostoiévski, mediante um duplo aspecto: 1º) nos discursos das personagens evidencia-se um conflito intenso e inacabado com as palavras do outro: a) no plano da vida – a palavra do outro a meu respeito, b) no plano ético – o julgamento do outro, o reconhecimento ou o não reconhecimento pelos outros, c) no plano ideológico – a visão de mundo das personagens como um diálogo desmedido e inacabado; 2º) as suas obras, enquanto enunciados próprios, são, da mesma forma, diálogos desesperados, interiormente inacabados, das personagens entre si e entre o próprio autor e suas personagens (Bakhtin, 1990, p. 148).

da relação de força que se estabelece entre o contexto narrativo e o discurso citado (2006, p. 161), ao mesmo tempo em que afirmam que essa relação discursiva tem sempre uma significação social. O predomínio de uma ou outra tendência (de um ou outro estilo de transmissão: *pictórico* ou *linear*) depende de vários fatores, entre eles: a *relação ativa* de uma enunciação a outra, a *recepção ativa do discurso de outrem*, as tendências sociais estáveis características da apreensão ativa do discurso de outrem que se manifestam nas formas da língua (BAKHTIN, p. 151-2).

Inicialmente, apresentarei as orientações que podem assumir a tendência analítica no *discurso indireto* e as variantes correspondentes. Em seguida, trarei as variedades do *discurso direto*. Finalmente, exporei o que Bakhtin/Volochínov têm a dizer acerca do *discurso indireto livre*.

A análise envolvida numa construção de ***discurso indireto*** pode dirigir a atenção para dois objetos fundamentalmente diferentes. Por um lado, a enunciação alheia, através da construção indireta, pode ser apreendida como uma *tomada de posição com conteúdo semântico preciso* por parte do falante, transpondo sua composição tal como disse o falante. Por outro lado, a enunciação alheia pode ser apreendida e transmitida enquanto *expressão* que evidencia não apenas o que disse o falante, como também o *próprio falante*, isto é, sua subjetividade (individual ou tipológica) (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 166).

Com relação às principais variantes da tendência analítica no *discurso indireto*, Bakhtin/Volochínov diferenciam a variante de *discurso indireto analisador do conteúdo* e a de *discurso indireto analisador da expressão* (2006, p. 167). As duas variantes, embora pertencentes à construção do discurso indireto, exprimem abordagens lingüísticas divergentes do discurso

alheio e da personalidade do falante. A primeira variante faz-se pouco presente no contexto literário, é mais característica nos contextos epistemológicos ou retóricos, nos quais o autor expõe objetivamente as opiniões alheias sobre um determinado assunto. Já na segunda variante, o autor não se limita a transmitir de forma objetiva a individualidade do falante, mas toma uma posição valorativa, a qual é evidenciada pela introdução de palavras e maneiras de dizer específicas do discurso de outrem, integradas no discurso indireto¹²⁵. Além dessas duas variantes na construção indireta, os autores apresentam uma terceira: a *impressionista* – utilizada, essencialmente, para a transmissão do discurso interior dos pensamentos e sentimentos da personagem. Caracteriza-se como uma variante intermediária, na medida em que ela evidencia traços objetivos bem nítidos (quando as palavras e as maneiras de dizer originam-se na mente da personagem) e, ao mesmo tempo, percebe-se a acentuação do autor, geralmente de forma irônica (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 171).

No que se refere ao esquema do **discurso direto**, Bakhtin/Volochínov apresentam cinco variedades: a) o *discurso direto preparado*; b) o *discurso direto esvaziado*; c) o *discurso citado antecipado e disseminado (oculto)*; d) o *discurso direto retórico* e; e) o *discurso direto substituído*. Eles ressaltam que delimitam suas análises às variedades nas quais se efetua uma troca de entonação recíproca entre o discurso narrativo e o discurso citado (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, p. 171-2). Esclarecem ainda que as modalidades do discurso direto que emergem do indireto podem desenvolver-se em

¹²⁵ As palavras e expressões de outrem integradas no discurso indireto, na maioria das vezes, são postas entre aspas, com o objetivo de demarcar o posicionamento alheio e, dessa forma, expor a atitude do autor (ironia, humor etc.) (Bakhtin/Volochínov, 2006, p. 168-9).

função do caráter mais ou menos ativo da enunciação autoral com respeito ao discurso alheio.

A primeira orientação dessa inter-relação dinâmica, exposta pelos autores, caracteriza-se pela “imposição” do autor, a qual é denominada de *discurso direto preparado* (2006, p. 172). Nessa modalidade, o autor conduz a narrativa dentro dos limites do horizonte da personagem.

Acresce-se a essa modalidade, o *discurso direto esvaziado*, em que se evidencia muito mais a apreciação do autor que a da própria personagem. Nessas modalidades básicas do discurso direto da personagem, a demarcação das fronteiras da enunciação do outro são perceptíveis pela antecipação e pelas entonações do autor, isto é, mediante definições autorais que “coisificam”/caracterizam a enunciação da personagem.

Também pode suceder o contrário, ou seja, quando o discurso alheio se volta ativo e o contexto autoral se mescla com os temas e tons do enunciado do outro. É o caso da terceira variedade apresentada pelos autores; *discurso citado antecipado e disseminado*, o qual supõe o encontro e a luta entre duas entonações, dois pontos de vista, dois discursos – o do autor-criador e o da personagem –, cujos exemplos clássicos estão presentes em Dostoiévski do primeiro e segundo período (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 173-5).

A quarta variedade, diferentemente das três anteriores¹²⁶, inscreve-se no estilo *linear*, a qual é denominada de *discurso direto retórico*. Caracteriza-se pelo uso de *perguntas* e *exclamações* utilizadas no discurso

¹²⁶ As primeiras variedades caracterizam-se pelo duplo sentido, por possuírem duas faces (Bakhtin/Volochinov, 2006, p. 176).

do autor, sem o uso de aspas, objetivando transparecer a atitude ativa do autor. No entanto, *podem ser interpretados como uma pergunta ou exclamação da parte do autor, mas também, ao mesmo tempo, como pergunta ou exclamação da parte da personagem, dirigida a ela mesma* (2006, p. 177). Dessa forma, o autor serve de porta-voz à personagem.

A última variedade – o *discurso direto substituído* –, apresentada por Bakhtin/Volochínov, aproxima-se bastante do *discurso indireto livre*, na medida em que ela se caracteriza pelo *tomar a palavra em nome do outro*. O autor apresenta-se no lugar da personagem, diz em seu lugar o que ela *poderia* ou *deveria* dizer, o que *convém* dizer (2006, p. 178). Não se trata ainda do *discurso indireto livre* porque não há nenhuma *interferência* entre a entonação do discurso do autor e o discurso substituído da personagem.

A irrupção e consolidação do **discurso indireto livre** representa para Bakhtin/Volochínov o surgimento de uma tendência completamente *nova* na apreensão ativa da enunciação de outrem, caracterizada pelo predomínio da *interferência de dois discursos*, isto é, quando, em um enunciado determinado, cada uma das palavras – desde o ponto de vista de sua expressão, de seu tom emocional, de sua posição acentual – forma, simultaneamente, parte dos contextos entrecruzados, de dois discursos. Dito de outro modo, o discurso indireto livre manifesta-se quando em um enunciado determinado há duas vozes distintamente orientadas desde o ponto de vista axiológico. No discurso indireto livre, *cada forma de transmissão do discurso de outrem apreende à sua maneira a palavra do outro e assimila-a de forma ativa*, ou seja, no discurso indireto livre, não há uma mera transmissão/assimilação das palavras alheias, mas sim o contato entre as entonações da palavra da personagem e as entonações do autor

(2006, p. 198). Dessa forma, as relações entre o discurso citado e o contexto narrativo, no discurso indireto livre, caracterizam-se pela interferência de dois discursos/de dois horizontes apreciativos – que vão ao do autor à personagem e vice-versa.

Bakhtin/Volochínov interpretarão o surgimento do discurso indireto livre a partir das tendências sociais ao longo do tempo e nas diversas culturas. Nesse sentido, assinalam que esta nova modalidade de transmissão do discurso de outrem é inseparável de uma cultura da escrita, ou seja, de uma cultura em que a escrita passou a ser a forma privilegiada de expressão e comunicação: *o próprio desenvolvimento do discurso indireto livre está ligado à adoção, pelos grandes gêneros literários em prosa, de um registro mudo, ou seja, para leitura silenciosa* (2006, p. 199).

Cabe ressaltar que as formas possíveis do discurso citado não se centram na autenticidade de um indivíduo (em termos psicológicos ou das intenções estilísticas individuais do artista), mas se inscrevem na língua e nos seus usos historicamente situados (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 203).

Bakhtin desenvolve, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, uma primeira tipologia do discurso do ponto de vista da relação do autor-criador com o discurso do outro, distinguindo três tipos de discurso¹²⁷, segundo a possibilidade e os meios pelos quais se combinam em um contexto: o discurso referencial direto e imediato – que visa à interpretação referencial e direta do objeto; o discurso orientado ao seu objeto, mas que, por sua vez, é objeto de outro discurso (tradicionalmente, o discurso das personagens); e o

¹²⁷ Embora Bakhtin não denomine os três tipos de discurso, respectivamente, de discurso indireto, discurso direto e discurso indireto livre, podemos aproximá-los a essa nomeação.

discurso orientado ao discurso alheio, ou *palavra bivocal*, que possui *duplo sentido, voltado para o objeto do discurso enquanto palavra comum e para um 'outro discurso', para o 'discurso de um outro'* ¹²⁸ (BAKHTIN, 2005, p. 185).

O primeiro tipo de discurso é, caracteristicamente, o discurso do autor¹²⁹, o qual é elaborado em função de uma adequação ao seu objeto comunicativo, *deve ser expressivo, vigoroso, significativo, elegante, etc. do ponto de vista da sua tarefa concreta imediata: denotar, expressar, comunicar e representar alguma coisa* (BAKHTIN, 2005, p. 187).

O segundo tipo de discurso, o *discurso direto* das personagens, tem uma significação objetiva imediata, porém não se posiciona no mesmo plano do discurso do autor, mas numa certa distância ou perspectiva com respeito a ele. No discurso direto, *verificamos nos limites de um contexto dois centros do discurso e duas unidades do discurso: a unidade da enunciação do autor e a unidade da enunciação do herói* (2005, p. 187). Nesse caso, o discurso da personagem completa a própria imagem, como palavra típica de um modo de ser e de fazer social ou individual. Trata-se de um discurso que não apenas representa, mas que completa uma representação particular. É o que faz, por exemplo, o autor quando visa a evidenciar em suas personagens formas dialetais próprias daqueles setores sociais que quer representar em seu romance. Nesses casos, *o discurso da personagem é elaborado precisamente como o discurso do outro, como o discurso de uma*

¹²⁸ Neste terceiro grupo, o do *discurso bivocal*, que, segundo Bakhtin, é precisamente o objeto principal de estudo da *metalingüística*, incluem-se os fenômenos da *estilização*, da *paródia*, do *skáz* e do *diálogo* (Bakhtin, 2005, p. 185).

¹²⁹ Quando Bakhtin refere-se ao termo *autor* este deve ser entendido, tal como já explicitado em (2.2), como o criador de dado enunciado, o qual é evidenciado/escutado como o seu criador no próprio enunciado. Esclarece que não se trata do autor real, mas sim de uma *vontade criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente* (Bakhtin, 2005, p. 184).

personagem definida enquanto ao seu caráter ou tipo, em conformidade com a *intenção do autor – instância suprema e última* (BAKHTIN, 2005, p. 187-8).

Por último, Bakhtin refere-se a um terceiro tipo de discurso da prosa romanesca – a *palavra bivocal*, a qual é orientada dialogicamente para a palavra alheia, ou seja, quando, em um só discurso, ocorrem duas orientações semânticas, duas vozes. Nesse terceiro tipo, Bakhtin apresenta uma subdivisão em virtude da inter-relação de dois critérios diferentes, a saber: a) relação entre a orientação da palavra do autor e a orientação da palavra alheia e b) grau de influência da palavra alheia na estruturação da palavra do autor.

O primeiro resulta na existência de palavras bivocais de *apenas uma orientação* e de palavras *de orientação múltipla*. No primeiro caso, tal como ocorre com a *estilização*¹³⁰, o *skaz*¹³¹ ou a *Icherzählung*¹³², a voz alheia é apresentada através da própria intenção do autor, ou seja, *após penetrar na palavra do outro e nela se instalar, a idéia do autor não entra em choque com a idéia do outro mas a acompanha no sentido que esta assume, fazendo apenas este sentido tornar-se convencional* (BAKHTIN, 2005, p. 193-4). Já com relação às *palavras de orientação múltipla* – como a *paródia*¹³³, por exemplo, o discurso se converte em palco de luta entre duas

¹³⁰ Na estilização, o autor não nos mostra a palavra dele (como palavra objetificada do herói) mas a usa de dentro para fora para atender aos seus fins, forçando-nos a sentir nitidamente a distância entre ele, autor, e essa palavra do outro (Bakhtin, 2005, p. 191).

¹³¹ O *skaz* refere-se à orientação do discurso falado, isto é, à maneira social do outro de ver e transmitir o que viu. Dito de outra forma, o *skaz* é uma orientação voltada para o discurso do outro e, conseqüentemente, para o discurso falado, ele é introduzido em função 'da voz do outro', voz socialmente determinada, portadora de uma série de pontos de vista e apreciações, precisamente as necessárias ao autor (2005, p. 191-2).

¹³² A *Icherzählung* é a narração da primeira pessoa, a qual pode ser determinada pela orientação centrada no discurso do outro, também pode aproximar-se do discurso do autor ou então fundir-se com o discurso direto do autor (2005, p. 193).

¹³³ O discurso parodístico pode ser bastante variado, porém, o que está presente em todas as possíveis variedades do discurso parodístico é a *relação entre o autor e a intenção do outro* (...). Essas aspirações estão orientadas para diferentes sentidos ao contrário das aspirações unidirecionadas da estilização, da narração e das formas afins (2005, p. 194).

vozes. No discurso parodístico, as vozes *não são apenas isoladas, separadas pela distância, mas estão em oposição hostil* (BAKHTIN, 2005, p. 194).

No segundo critério da variedade do terceiro tipo de discurso, o grau de influência da palavra alheia na estruturação da palavra do autor, a palavra pode ser *ativa* ou *passiva* (BAKHTIN, 2005, p. 195). De um modo geral, o grau de passividade ou de atividade da palavra do outro é diretamente proporcional a sua maior ou menor reprodução no discurso do autor. Na *variedade passiva*, a palavra do outro é totalmente passiva na organização do discurso do autor, é o que ocorre na estilização e na paródia. Nesse caso, o autor toma a *palavra indefesa e sem reciprocidade do outro e a reveste da significação que ele, autor, deseja, obrigando-a a servir aos seus novos fins* (2005, p. 198). Já na *variedade ativa*, a *palavra do outro influencia ativamente o discurso do autor, forçando-o a mudar adequadamente sob o efeito de sua influência e envolvimento*, é que o que ocorre com a palavra na *polêmica velada*¹³⁴ e na *réplica dialógica*¹³⁵, por exemplo.

Bakhtin ressalta que esta classificação dos tipos de discurso que ingressam no contexto do romance é provisória e tem um caráter puramente abstrato, porque *a palavra concreta pode pertencer simultaneamente a diversas variedades e inclusive tipos* (2005, p. 199). Por outro lado, observa

¹³⁴ Na polêmica velada, *a idéia do outro não entra 'pessoalmente' no discurso, apenas se reflete neste, determinando-lhe o tom e a significação. O discurso sente tensamente ao seu lado o discurso do outro falando do mesmo objeto e a sensação da presença deste discurso lhe determina a estrutura* (Bakhtin, 2005, p. 196).

¹³⁵ Na réplica dialógica, *todas as palavras que nessa réplica estão orientadas para o objeto reagem ao mesmo tempo e intensamente à palavra do outro, correspondendo-lhe e antecipando-a. O momento de correspondência e antecipação penetra profundamente no âmago do discurso intensamente dialógico. É como se esse discurso reunisse, absorvesse as réplicas do outro, reelaborando-as intensamente* (Bakhtin, 2005, p. 197).

que toda palavra, em qualquer esfera de seu uso, será em última instância bivocal, isso em virtude de o enunciado mais monológico se compenetrar de relações dialógicas em sua interação com os outros enunciados na esfera de sua vida social:

a palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra (BAKHTIN, 2005, p. 203).

Antes de apresentar a descrição do *corpus* e a metodologia analítica, passo a demarcar meu entendimento de literatura, de modo mais específico, do gênero romanesco, a partir do postulado bakhtiniano; verifico, ainda, a partir de Kehl (1998, 2001), a noção de relações fraternas.

3 LITERATURA E SUBJETIVIDADE

A compreensão criadora continua a criação, multiplica a riqueza artística da humanidade. A co-criação dos sujeitos da compreensão¹³⁶.

A meu ver, o diálogo entre lingüística da enunciação e literatura torna-se profícuo para a concretização dos meus objetivos. Se o texto é nossa matéria comum, não há porque manter uma divisão entre as abordagens feitas. Nesse encontro dialógico, não proponho uma fusão, ao contrário, entendo que cada uma, valendo-me de uma expressão de Bakhtin ao propor um estudo da literatura juntamente com um estudo da cultura (2003, p. 366)¹³⁷, deva manter a sua unidade e sua integridade *aberta*. O que pretendo é enriquecê-las mutuamente, em conformidade com os meus objetivos.

Em primeiro lugar, podemos nos interrogar acerca de uma questão básica, já que a minha investigação tem como *corpus* analítico textos

¹³⁶ Bakhtin (2003, p. 378).

¹³⁷ Texto publicado originalmente em 1970 na revista “Novi Mir”, traduzido para o português por Paulo Bezerra com o título de “Os estudos literários hoje”, presente em *Estética da criação verbal*.

ficcionais: o que entendo por literatura? Longe de sustentar o entendimento a partir de visões imanentistas, tais como a dos formalistas russos e a das correntes estruturalistas que, de alguma forma, valeram-se da lingüística para elaborar seus métodos analíticos, centrando o olhar para a realidade material do texto literário em si. Se aceitássemos uma compreensão de literatura tal como definida pelos formalistas russos, deveríamos considerar toda a literatura (tanto a prosa quanto a poesia) como *poesia*, isto é, como uma linguagem *estranha* em detrimento da linguagem cotidiana. Tezza (2003, p. 215) observa que *essa linguagem que os formalistas chamariam 'prática', de uso cotidiano, é justamente o elemento central da ficção romanesca, o 'homem que fala'.*

Para buscar um outro olhar em relação ao fato literário, parto de uma idéia de Bakhtin, expressa por Tezza (2003, p. 213), de que a realização estética *é parte integrante do evento da vida, e não um objeto autônomo, regido por leis internas e próprias.* Essa formulação bakhtiniana, trazida por Tezza, parece indicar que é improdutiva a atitude de buscar a distinção entre linguagem literária e linguagem do cotidiano, pelo menos, para a prosa.

Deslocando o nosso olhar não mais para a imanência do texto literário nem para uma compreensão de linguagem literária como algo que destoa da linguagem do cotidiano, passamos a pensar sobre o como e em virtude de que relações a matéria verbal, escrita ou oral, constitui-se em texto literário, o que nos obriga a estudar a colocação em cena dos discursos literários nos contextos em que ela é produzida. Essa observação remete a outro nível de discussão: o epistemológico. Inspirada em Bakhtin, diria que as práticas literárias estão submetidas à ação constituinte da vivência sociocultural, e é essa permeabilidade que permite a transformação renovadora de uma pela

outra, ou seja, da inter-relação entre literatura e subjetividade, uma influenciando a outra.

É na perspectiva bakhtiniana que inicio a busca de um olhar para o texto literário que o entende como evento da vida. Em seguida, trago, a partir de estudo realizado por Kehl (1998, 2001), a noção de *função fraterna* para pensar a literatura como um espaço de trocas horizontais.

3.1 A manifestação literária como evento da vida

Bakhtin, no texto *O discurso no romance* (1990), afirma que o romance é o gênero da fala cotidiana e de suas estratificações, isto é:

o relato do narrador ou do suposto autor é construído sobre o fundo da linguagem normal, da perspectiva literária habitua. Cada momento da narração está correlacionado com essa linguagem e com essa perspectiva normais, está oposto a elas, por sinal, dialogicamente: como um ponto de vista a um ponto de vista, uma apreciação a uma apreciação, um acento a um acento (e não como dois fenômenos lingüísticos abstratos) (BAKHTIN, 1990, p. 119).

Através dessa definição de romance, é possível observar que a verdadeira premissa da prosa romanesca está na estratificação interna da linguagem e na divergência de vozes individuais que ela encerra. O romance seria o espaço em que, como no contexto social, a diversidade de linguagens conviveria sob uma certa tensão. Essa concepção traduz uma postura discursiva dialógica, em que as várias linguagens e vozes sofrem transformações decorrentes de sua interação.

A literatura, qualquer que seja seu gênero, é via de conhecimento, uma vez que contribui para a descoberta e a revelação do “eu” e do mundo,

tanto para o autor quanto para seus interlocutores. A seguinte convicção preside, então, meu enfoque: a expressão oral e/ou escrita que adota uma via metafórica, simbólica, ficcional, é uma maneira de se posicionar no mundo e de se conhecer algo do sujeito.

A concepção de linguagem desenvolvida por Bakhtin promove uma mudança do ponto de vista sobre as relações entre literatura e sociedade. Seu foco desloca-se do entendimento da literatura como produto passando a analisá-la enquanto produção. Se o entendimento da literatura como mero produto nos leva a ficar na análise formal, considerando-a como produção, somos levados a destacar o aspecto relacional da criação verbal. Junto com Bakhtin, entendo que o caráter dialógico do discurso literário se faz evidente na sua materialidade e no processo de construção dos enunciados, nos quais se refletem, lingüisticamente, as vozes que se enunciam ou que se deixam enunciar. Portanto, no processo de construção da subjetividade, as consciências individuais não entram em contato com o “real” a não ser através do coletivo contido na própria linguagem. Mas essa consciência individual nunca opera ao modo de um reflexo mecânico, ao contrário, ela é autora do processo de construção do “real” e o produto dessa autoria, um reflexo desse real. É nesse sentido que compreendo o caráter reflexivo da produção literária.

Na perspectiva bakhtiniana, o que define o estatuto da atividade literária é o caráter da sua prática. A literatura tem como característica interna os instrumentos lingüísticos de produção textual, as vozes com que dialoga e, sobretudo, que contextualiza sua produção. Para Bakhtin, a linguagem e o conteúdo da literatura têm uma origem inelutavelmente social. O indivíduo constrói a sua subjetividade num espaço social onde outras

subjetividades surgem e marcam a sua especificidade. Para melhor compreender a posição e a finalidade do sujeito na trama social, mesmo a representada na literatura, devemos reconhecer a validade do paradigma dialógico proposto por Bakhtin, porque a subjetividade não se dá no limite do “eu”, mas o *‘eu’ em relação de reciprocidade com outros indivíduos, isto é, ‘eu e outro, eu e tu’* (BAKHTIN, 2003, p. 407).

Quero enfatizar uma concepção de literatura como “evento” da vida, mediante a análise da movimentação enunciativa dos protagonistas da obra de Kafka, através do *excedente de visão* do autor-criador. A literatura nos oferece exemplo de processos de subjetivação, isto é, exemplos de como se constituem o “eu” e o “tu”; o “eu” e o “nós”; o “eu” e o “ser”. Por não ser objeto coisificado, o outro não pode ser apreendido através de uma perspectiva objetivante que entende a constituição do sujeito no interior da obra literária apenas em termos formais. Bakhtin esclarece como, na atitude do autor-criador, o outro¹³⁸ irrompe como dimensão interior antes de configurar-se como entidade autônoma.

Faço convergir a perspectiva bakhtiniana sobre a literatura com formulações de Kehl (1998), advindas da psicanálise de orientação freudo-lacaniana.

3.2 A manifestação literária como encontro de fratrias

¹³⁸ O outro que está dentro do próprio autor-criador, esse outro com o qual dialogamos na construção da própria subjetividade da autoria.

Kehl (1998), em sua tese de doutoramento sobre o *deslocamento do feminino*, faz um percurso que começa com a história das mulheres, no Ocidente, a partir do final do século XVIII, até chegar às histéricas apresentadas a Freud pelo Dr. Charcot no final do século XIX. Procurando resposta para a questão *quem foi a mulher freudiana*, a autora reflete sobre o importante papel desempenhado pela leitura de romances, popularizados na Europa oitocentista, para a constituição da *subjetividade feminina*, numa época em que a mulher está em conflito entre a condição doméstica de mãe de família burguesa e os anseios de *mudar de vida, fazer o próprio destino* – igualmente próprios ao modo de vida burguês, difundidos principalmente pela literatura. Alertada para o importante papel da ficção de despertar no sujeito leitor impulsos de superação de paradigmas, Kehl analisa *Emma Bovary* como protótipo da mulher freudiana e, posteriormente, desperta para a rede de interlocuções que o texto literário promove. Esse segundo ponto leva-a a propor uma indissociabilidade entre a experiência da leitura de romances e a experiência de uma narrativa pessoal, ambas constituindo aspectos fundamentais nos processos de subjetivação.

Segundo Kehl (1998), o romance surge em resposta a uma certa crise nas relações dos indivíduos com a tradição que, até então, amparava suas escolhas de vida e sua visão de mundo. Nesse sentido, é interessante a observação de Dufour (2000, p. 156): *as sociedades humanas possuem um traço específico que as distingue de todas as outras sociedades: elas contam histórias*. É por elas que os indivíduos ligam-se em uma dada sociedade. O texto ficcional (o “ele”¹³⁹) dá voz ao sujeito comum (o “eu”¹⁴⁰)

¹³⁹ Aquele que é o objeto da interlocução entre o “eu” e o “tu”.

¹⁴⁰ Aquele que conta a “tu” histórias que obtém d’ele.

em seu desamparo, em seu desajuste, em sua incompreensão e serve como suporte para identificações secundárias e assim introduz o interlocutor (o “tu”¹⁴¹) na problemática ligada à imagem própria das pequenas diferenças. Essa rede de interlocução, propiciada pela literatura, produz uma rede de identificações *horizontais*, isto é, um eixo de relações fraternas, às quais proporcionam uma troca de experiência, de cumplicidade diante do desamparo dos sujeitos modernos (KEHL, 2001, p. 2-3). O termo *fraterno*, utilizado por Kehl, não remete a uma relação amistosa e amorosa, tal como compreendido pelo cristianismo, mas sim a *um espaço de trocas horizontais, de experiências, de idéias, de propostas, onde se pode construir alguma coisa oposta a este modelo em que vivemos*, possibilitando, assim, a ruptura com um estado de *letargia*, de *conformismo* ante as contingências da vida (KEHL, 2002, p. 2).

Quero destacar o papel desempenhado pela narrativa de ficção como resposta ao sujeito de fazer-se ouvir a partir de uma diferença que precisa do outro para se autorizar como singularidade. Vejo o relato ficcional como organizador da experiência subjetiva, na medida em que através dele é possível visualizar o funcionamento da sociedade em determinada época; como produtor de sentidos e revelador da falta de sentido da vida, proporcionando às vezes consolo, às vezes confirmação para o desamparo do sujeito contemporâneo. A literatura faz-nos olhar a nós mesmos a partir do texto.

Em suma, tomo o relato ficcional como uma resposta necessária para a compreensão da subjetividade que permite colocar em ação mecanismos de identificação entre leitor e personagens. O romancista contribui para

¹⁴¹ Aquele a quem o “eu” se dirige.

expressar as configurações inominadas, bem como, ao nomeá-las, interfere no campo da subjetividade. Enfim, considero que a escrita kafkiana coloca em pauta questões que concernem ao sujeito.

Informo desde já que não pretendo “aplicar”/”moldurar” a teoria apresentada nas obras selecionadas de Kafka, mas sim o de que parto do pressuposto de que nas obras de Kafka o discurso das personagens está *aberto como falante em diálogo com outros falantes e com seu criador tanto o discurso da personagem quanto o discurso sobre ela derivam do tratamento dialógico que se assenta numa posição de abertura em face de si mesmo e do outro* (BAKHTIN, 2005, p. VIII).

4 UMA ANÁLISE ENUNCIATIVA DOS PROTAGONISTAS KAFKIANOS

O melhor que escrevi até agora baseia-se nessa capacidade de poder morrer contente. Todos êsses (sic) pedaços bons e realmente convincentes tratam sempre de alguém que morre e a quem custa muito morrer, alguém que considera isso uma injustiça e pelo menos uma crueldade; e isso é o que comove ao leitor, pelo menos assim o creio. Para mim, em troca, que creio ser capaz de aceitar tranqüilamente a morte, semelhantes cenas são secretamente um brinquedo; ainda mais, alegra-me morrer a morte do que morre, portanto utilizo astutamente a atenção do leitor concentrada na morte, compreendo-a muito mais claramente do que êle (sic), já que suponho que êle (sic) se queixará em seu leito de morte, e por isso mesmo minha queixa é a mais perfeita possível; além disso não se interrompe repentinamente como as queixas reais, apenas se apaga formosa e puramente¹⁴².

4.1 Descrição do *corpus* e apresentação da metodologia

Deleuze & Guattari (1977), em *Kafka para uma literatura menor*, começam suas análises com um instigante questionamento: *como entrar na obra de Kafka?* (p. 7). Para o leitor familiarizado com as narrativas do escritor tcheco, essa pergunta inquieta/sufoca, pois é justamente essa

¹⁴² KAFKA, *Diários*, 1964, 13 de dezembro de 1914, p. 351-352.

sensação de labirinto/de infinitas entradas que permeia as suas obras¹⁴³. A insegurança não passará se o leitor vier a freqüentar os seus intérpretes, tal como já constatado por Costa Lima (2005) e Michael Löwy (2005). Se seguirmos o raciocínio de H. Bloom¹⁴⁴, segundo o qual observa que a *compulsão estética de Kafka (...) é escrever de modo a criar uma necessidade de interpretação e, no entanto, de torná-la também impossível, e não só difícil*, parece que entramos em um impasse ao adentrarmos no interior das discussões interpretativas: uma interpretação centrada em uma versão radical da indecibilidade? – como sugerida por H. Bloom; uma interpretação de cunho religiosa? – tal como propagada por M. Brod, a quem Kafka deu a incumbência de queimar as suas obras; uma interpretação profética? – oriunda, principalmente, após a Segunda Guerra Mundial; uma interpretação psicanalítica? – sustentada pela aproximação entre a obra e sua biografia.

Podemos reear a nossa entrada interpretativa com um outro dado surpreendente de um de seus especialistas, S. Corngold¹⁴⁵, segundo o qual *a cada ano se publica sobre Kafka mais literatura crítica do que sobre qualquer outro escritor, exceto Shakespeare*. M. Löwy (2005, p. 7) corrobora com o interesse suscitado pelas obras do escritor, ao afirmar que as críticas sobre Kafka, às quais acumulam um aglomerado de documentos que não cessa de crescer, tomaram, ao longo do tempo, *a forma e o porte de uma Torre de Babel, tanto pela confusão das línguas quanto pelo caráter infinito do empreendimento*.

¹⁴³ Entendemos o *labirinto*, tal como exposto por Bataille (1989, p. 132) a propósito de Kafka, como *um sentido geral do ponto de vista que evidentemente só é capturado no momento em que saímos desse labirinto*.

¹⁴⁴ Elucidado por Costa Lima (2005, p. 328).

¹⁴⁵ Citado por Costa Lima (ibid., p. 253).

Todavia, parece que quanto mais se diz sobre Kafka, mais se tem a dizer. É instigante como a obra de Kafka, que numa leitura superficial e isolada sugere estagnação, conformidade, perplexidade com um labirinto sem saída, possa suscitar tantas possibilidades de leitura. Diria que uma, dentre as várias possibilidades de acesso às suas obras, é entrando por uma das infinitas portas: algumas, aparentemente evidentes; outras, mais obscuras; há, ainda, aquelas obliteradas; também os recepcionistas são bem diversificados, em alguns casos somos recebidos pelas figuras animais; em outras ocasiões, por burocratas ou simplesmente por pessoas comuns.

Será que há ainda algo a ser dito, diante da extensão do que já foi dito sobre as obras de Kafka? Por quais razões a minha abordagem pode contribuir com uma análise que se julga inédita? Nesse sentido, antes de tudo, clarifico o propósito de minha abordagem. O projeto almejado nesta investigação não visa a abarcar a completude, o que vai de desencontro com os postulados teóricos trazidos ao longo deste trabalho. O que objetivo é, a partir das teorias da enunciação de Benveniste e Bakhtin, propor uma análise enunciativa das obras selecionadas de Kafka. Começo a destacar que não defendo a visão de um autor voltado para a expressão pura e simples de uma subjetividade confusa, reflexo dos conflitos que o autor viveu desde a infância, mas sim a de um autor que, não podendo desvincular-se dos próprios conflitos – não deixando de ser ele, Franz Kafka, procurou compreender a si mesmo – também não deixa de enxergar os conflitos do mundo em que vive, fazendo o outro enxergar-se/compreender-se e, assim, constituir-se de alguma forma.

As obras de Kafka são elaboradas num ambiente em que a humanidade experimenta uma profunda transformação, que é, também,

percebida/tratada como um processo degradativo, por isso pode-se afirmar que ela produz sentido ao revelar a falta de sentido da vida. As suas obras situam-se numa época em que o indivíduo já abandonou o sentido puramente divino como explicação para o mundo e para a vida. Com a supremacia da razão, o homem passa a ser o centro da verdade e, assim, o sujeito racional, ao codificar o mundo, se vê num vazio e sem referências.

A abordagem das obras kafkianas em que nos centraremos é de limites restritos, como já destacado no início do trabalho, qual seja, o de verificar como se configura a subjetividade dos protagonistas e quais os laços fraternos suscitados pelo autor-contemplador ao realizar a leitura de seus textos.

O *corpus* constitui-se de três obras de Kafka. A análise centrar-se-á nas obras *O Veredicto*, *A Metamorfose*, ambas escritas em 1912, e em *O processo* (1914). Reitero que não pretendo centrar a análise no conflito das personagens-protagonistas com o pai, o que, de alguma forma, está presente nas duas primeiras obras a serem analisadas, no sentido de um enfoque centrado na dimensão edipiana; objetivo, sim, ir além desse aspecto psicanalítico, pois defendo que a arte kafkiana insere-se num universo no qual se coloca a questão da alteridade em geral. Nos primeiros textos, uma relação de alteridade familiar (e não apenas entre pai e filho) que, aos poucos, estende-se ao âmbito externo/burocrático.

Sigo uma análise que resiste aos modelos de leitura acadêmica que tornam o texto literário uma ilustração de passagens de teorias. Não pretendo utilizar a lingüística da enunciação para a criação de uma série de modelos de explicação do texto literário. Defendo que a fusão entre ambos

os campos deve ser promovida, sem, no entanto, dissolver um campo no outro.

O elo entre a teoria e a análise envolve a questão do sujeito, é nele que nos centraremos. Bakhtin e Benveniste, como vimos no decorrer do trabalho, vêem a indissociabilidade entre sujeito e linguagem, sendo que essa relação determina a enunciação e marca a presença do sujeito no enunciado produzido. Procurei, nos capítulos precedentes, entender como as noções de sujeito e alteridade estão estruturadas nas teorias enunciativas de Bakhtin e de Benveniste. Para Benveniste, o indivíduo constrói a sua subjetividade numa relação dialética com o interlocutor – o tu, *na* e *pela* linguagem; Bakhtin destaca a impossibilidade do conhecimento do “eu” que não seja orientada para o “outro”, ou seja, é para além dos limites do *eu-para-mim* que o sujeito estabelece a consciência de si mesmo.

Além de Bakhtin e de Benveniste, sustento a minha análise a partir de Kehl, segunda a qual observa que da inserção do autor-criador, no mundo ficcional, tem-se uma sobredeterminação do sujeito que é construída na interação com o outro. A relação entre eu-ficcional e tu-leitor é estudada por Kehl como uma relação de fratria. Trata-se de relação horizontal (eixo das relações fraternas), que escapa ou supera as identificações primordiais com os pais. O que Kehl quer dizer é que a literatura promove/produz uma rede de interlocuções/de identificações horizontais, ou seja, ela se refere à influência que as personagens exercem sobre as pessoas, às vezes, como no caso de *Madame Bovary*, instituindo novas formas de subjetivação.

Para Kehl, a literatura organiza a experiência subjetiva, “explicando” o funcionamento da sociedade, revelando a falta de sentido da vida, proporcionando consolo, colocando em ação mecanismos de identificação

entre leitores e personagens. A literatura institui um campo de referências a partir de um outro lugar, diferente do lugar da referência paterna, ou seja, ela cria um campo de experiência compartilhada. A fratria ampara o sujeito e lhe possibilita o prazer da troca.

Juntamente com os pressupostos teóricos, fui elaborando os procedimentos metodológicos de análise, tendo em vista a materialidade discursiva – as obras de Franz Kafka, e os objetivos da tese. Para sistematizar a análise que proponho, trago, inicialmente, o seu princípio norteador: na literatura, pode-se ver algo que diz respeito ao sujeito. Com o empenho de demonstrar esse princípio, trago alguns questionamentos:

1) Como os protagonistas Georg Bendemann, de *O veredicto*, Gregor Samsa, de *A metamorfose*, e Josef K., de *O processo*, movimentam-se em cada um dos espaços enunciativos a partir da relação com o(s) outro(s)?

2) Como se dá a constituição da subjetividade dos protagonistas, levando em conta o uso dos diferentes esquemas lingüísticos postos em ação pelo autor-criador? Ou ainda: há diferentes modos de identificação do autor-contemplador/leitor com os protagonistas, na dependência da maneira como o autor-criador transmite/organiza as enunciações citadas?

3) Como ocorre a constituição da subjetividade da personagem como consequência do encontro, constitutivo da experiência estética do fenômeno literário, da instância do autor-contemplador com as personagens da obra, via autor-criador? Ou ainda: o texto ficcional possibilita colocar em ação mecanismos de identificação entre leitores e personagens?

Parto do pressuposto de que a posição de alteridade é a única adequada para que alguém – no caso de minha investigação, os

protagonistas das obras de Kafka – possa saber de si e, assim, constituir a sua subjetividade.

Tanto Bakhtin quanto Benveniste não desenvolvem um modelo analítico, mas é possível derivar de suas teorias indicações de procedimentos de análise compatíveis com os objetivos de meu trabalho. Enfim, a proposta da tese é propor uma metodologia de análise enunciativa do texto literário, observando três obras de Kafka.

A análise centrar-se-á em dois planos: a) plano interno, no qual se verificará a relação entre as personagens, a partir da análise benvenistiana dos pronomes – eu-tu/ele; b) plano externo, o qual se dedicará à relação do autor-contemplador/leitor com as personagens, intermediada pelo autor-criador, para observar pontos de identificação do autor-contemplador/leitor com os protagonistas.

4.2 A Metamorfose¹⁴⁶

Há pouco olhei-me atentamente no espelho – embora à luz artificial e com a lâmpada atrás, de modo que na realidade apenas os pelinhos da borda das orelhas aparecia iluminado – e a minha cara, mesmo depois de um exame bastante rigoroso, pareceu-me melhor do que supunha. Um rosto claro, cuidadosamente formado, de contôrno (sic) quase formoso. A negrura do cabelo, as sobrancelhas e as órbitas dos olhos expressavam uma espécie de vida em meio da passiva massa restante. O olhar não é nada desolada (sic) (nem rastros disso), mas tampouco é pueril, antes incrivelmente enérgica (sic); embora talvez apenas fôsse (sic) porque me observava a mim mesmo e queria assustar-me.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Para a análise de *A Metamorfose*, utilizarei grande parte das investigações realizadas em minha dissertação de Mestrado “O espaço ficcional e a experiência subjetiva: uma análise enunciativa de *A Metamorfose*”, orientada pela prof. Dra. Marlene Teixeira, na Universidade do Vale do Rio dos Sinos, no período de 2004-2005.

¹⁴⁷ KAFKA, *Diários*, 1964, p. 268, 12 de dezembro de 1913.

Em *A Metamorfose*, Gregor Samsa, protagonista da novela, aparece, numa certa manhã, metamorfoseado num inseto monstruoso¹⁴⁸. Observarei a relação alteritária entre Gregor e os entes familiares (pai, mãe e a irmã), Gregor e o autor-criador e Gregor e o autor-contemplador.

4.2.1 Relação de intersubjetividade – “eu” – “tu”

No primeiro capítulo, ocorre a relação intersubjetiva entre Gregor, protagonista da novela, e as demais personagens mediante três portas¹⁴⁹, cada personagem comunica-se com Gregor através de uma delas – a mãe, pela porta que se encontra junto à cabeceira da cama de Gregor; o pai e o gerente, por uma porta lateral – a do cômodo da esquerda; a irmã, em outra porta lateral – a do cômodo da direita. As três portas poderiam ser entendidas como representando a maneira como Gregor relaciona-se com seus familiares. As portas da irmã e da mãe parecem exclusivas, ninguém além delas, individualmente, usa a porta de cada uma delas – aos poucos essas portas param de serem usadas. No entanto, a porta pela qual o pai fala acaba tornando-se a única através da qual todo mundo passa a se relacionar com Gregor, e é também através dessa porta que se processa a coisificação/animalização do sujeito Gregor. O espaço a que a porta do pai

¹⁴⁸ O adjetivo *ungeheuer* é traduzido por monstruoso, que significa etimologicamente “aquilo que não é mais familiar, aquilo que está fora da família, *infamiliaris*”, o qual se opõe a *geheuer*, ou seja, aquilo que é amistoso, conhecido, familiar. O substantivo *Ungeziefer*, traduzido como inseto, que se liga ao adjetivo *ungeheuer*, tem o sentido original pagão de “animal inadequado ou que não se presta ao sacrifício”, mas que passou a designar animais nocivos, principalmente *insetos*. (CARONE, 2009, p. 24).

¹⁴⁹ A porta sugere a idéia de passagem, do limiar entre o conhecido e o desconhecido, o aquém e além, a luz e as trevas, a privação e o tesouro. Ela se abre para o mistério; ao mesmo tempo leva psicologicamente para a ação: uma porta sempre convida a ultrapassá-la (Gerd Heinz-Mohr, 1994, p. 297-8).

dá acesso também é lugar de passagem para a ante-sala, a qual, por sua vez, dá acesso à porta do apartamento, ou seja, a que mantém conexão com o mundo exterior no qual a família está inserida, é através da porta do apartamento que ingressam os elementos perturbadores/condicionadores da ordem interna da família.

O primeiro diálogo dá-se entre a mãe e Gregor:

- Gregor – chamaram; era a mãe. – É um quarto para as sete. Você não queria partir? (p. 11)¹⁵⁰.

E Gregor Samsa responde:

- Sim, sim, obrigado, mãe, já vou me levantar (p. 11).

Depois o pai:

- Gregor, Gregor – chamou. – O que está acontecendo? (p. 11).

Em seguida a irmã:

- Gregor? Você não está bem? Precisa de alguma coisa? (p. 11).

Gregor responde ao pai e a irmã:

- Já estou pronto, e através da pronúncia mais cuidadosa e da introdução de longas pausas entre as palavras se esforçou para retirar à sua voz tudo que chamasse a atenção (KAFKA, 2001, p. 11-2).

Novamente a irmã tenta um diálogo com o irmão:

- Gregor, o gerente está aí (p. 17).

¹⁵⁰ Todas as referências à obra *A Metamorfose* foram retiradas da tradução brasileira realizada do alemão por Modesto Carone. Da mesma forma com relação às demais obras a serem analisadas: *O Veredicto* e *O Processo*.

Gregor limita-se a responder a si mesmo:

- *Eu sei* (p. 17).

Novas tentativas de diálogo, primeiro o pai reenfaziza a informação que a irmã já lhe dera. Em seguida, o próprio gerente tenta interagir com Gregor:

- *Bom dia, senhor Samsa* (p.17).

A mãe, para apaziguar o gerente diante da falta de resposta do filho, dirige-se a ele falando:

- *Ele não está bem, acredite em mim, senhor gerente. Senão como Gregor perderia um trem?* (p. 17).

Gregor, finalmente, responde:

- *Já vou* (p. 18).

Mas parece que seus interlocutores não escutam, pois o gerente responde à mãe de Gregor:

- *De outro modo, cara senhora, (...) também não sei como explicar isso* (p. 18).

Após minutos de omissão do pai, este decide pronunciar-se:

- *O senhor gerente pode, então, entrar no seu quarto?* (p. 18).

Gregor responde rapidamente:

- *Não* (p.18).

Parece que desta vez escutaram, pois do outro lado das portas o silêncio fez-se presente. Porém, ele não durou muito tempo, e impiedosamente o gerente manifesta-se:

o que está acontecendo? O senhor se entrincheira no seu quarto, responde somente sim ou não, causa preocupações sérias e desnecessárias aos seus pais e descara (p. 19).

Sem pensar direito, Gregor manifesta-se com um longo discurso:

- Mas, senhor gerente – exclamou Gregor fora de si, esquecendo tudo o mais na excitação –, eu abro já, num instante. Um ligeiro mal-estar, um acesso de tontura, impediram-me de me levantar. Ainda estou deitado na cama. Mas agora me sinto novamente bem-disposto. Já estou saindo da cama. Só um instantezinho de paciência! (...) Como é que uma coisa assim pode acometer um homem? (...) (KAFKA, 2001, p. 20).

A resposta ocorre de forma indireta. No papel do “eu”, o gerente responde com uma atitude: o silêncio, em consequência do estranhamento diante da voz de “tu”/Gregor. Nesse momento, prenuncia-se a ruptura da interlocução, mas ainda o silêncio constitui-se numa resposta. O gerente comenta com os pais de Gregor a estranha voz que escutaram:

- Era uma voz de animal – disse o gerente, em voz sensivelmente mais baixa, comparada com os gritos da mãe (p. 21-2).

Ao reconhecer no seu interlocutor o estranhamento causado pela qualidade alterada da sua expressão falada, Gregor retorna ao diálogo com a sua consciência objetivando encontrar um modo de restabelecer a interação com seus interlocutores:

- Aí, Gregor! – deveriam chamar. – Sempre em frente, firme na fechadura! (p. 23); - Não precisei portanto do serralheiro – e colocou a cabeça sobre a maçaneta para abrir inteiramente a porta (p. 24).

Nestas primeiras cenas enunciativas, ocorre a reversibilidade entre as personagens, porém, ela somente é possível por causa de um núcleo significativo – a porta. É ela quem permite a relação intersubjetiva nos enunciados expostos acima. Vejamos a seguir, o que acontece quando esse núcleo significativo é aberto.

No momento da abertura da porta, o que era inquietação, vira espanto e horror. O jogo de olhares da família mapeia e redistribui o lugar de Gregor. Nesse lance de olhares, produz-se o estranhamento. É a partir deste momento que se inicia uma nova forma/ordem de interação em que a palavra perde espaço e passa a intensificar-se o uso dos gestos/attitudes e olhares.

Primeiro Gregor ouviu o gerente

soltar um 'oh' alto – soava como o vento que zune (p. 24).

Em seguida, a mãe

caiu no meio das saias que se espalhavam ao seu redor, o rosto totalmente afundado no peito (p. 24).

Após o pai

cerrou o punho com expressão hostil, como se quisesse fazer Gregor recuar para dentro do quarto, depois olhou em volta de si, inseguro, na sala de estar, em seguida cobriu os olhos com as mãos e chorou a ponto de sacudir o peito poderoso (KAFKA, 2001, p. 24).

Gregor ainda tenta um diálogo, mas a reversibilidade lhe é negada e desse modo a sua condição de sujeito do discurso começa a diluir-se:

- Bem – disse Gregor, consciente de que era o único que havia conservado a calma –, vou logo me vestir, pôr o mostruário na

mala e partir de viagem. Vocês querem mesmo me fazer partir? (p. 25).

Gregor ainda tenta interagir com a mãe:

- Mamãe! Mamãe! – disse Gregor baixinho e olhou para ela de baixo para cima (p. 28).

A voz de Gregor sai baixinha, ninguém mais lhe dá ouvidos, e assim vai perdendo o direito à condição de pessoa. A constatação de Dufour (2000, p. 79) é esclarecedora: *basta que o outro faça obstáculo ao meu proferir para que este se esvazie, de imediato, da substância que se havia agregado, no ato, à concha e permaneça apenas pura fonação desprovida de eficácia*. Isso ocorre pelo fato de os outros (pais, irmã e gerente) não reconhecerem a Gregor um lugar.

Nas diferentes cenas enunciativas, Gregor vai perdendo a reversibilidade, ou seja, não é mais reconhecido como “tu” e, portanto, perde a condição de ser “eu”, porque *para experimentar sua própria presença, para experimentar-se como sujeito, para ser um, é necessário ser dois: é mudando constantemente de posição que os interlocutores se afirmam mutuamente como presentes*. O espaço da copresença é assegurado pela troca de “eu” em “tu” e de “tu” em “eu” (DUFOUR, 2000, p. 55). Diante da destituição da reversibilidade, o protagonista depara com um sintoma evidente da progressiva animalização que está sofrendo, ou seja, a perda de um lugar simbólico na família. Essa recusa de reconhecimento começa a produzir a morte psíquica de Gregor. Fecham-se as cortinas, Gregor é expulso para o seu quarto, ou seja, ao perder a condição de pessoa, Gregor perde o lugar no espaço familiar.

4.2.2 Do olhar ao ato, a exclusão se produz: “tu” a “ele” e “isso”

Com a metamorfose de Gregor, ocorre um reposicionamento dos pais e da irmã na cena enunciativa. A nomeação de Gregor como “não-pessoa” ocorre no término do primeiro capítulo. No segundo capítulo, a família passa a não mais se dirigir a Gregor como um “tu”, mas como um “ele”. O “ele” *pode servir de forma de alocação em face de alguém que está presente quando se quer subtraí-lo à esfera pessoal do ‘tu’ [ou] em testemunho de menosprezo, para rebaixar aquele que não merece nem mesmo que alguém se dirija ‘pessoalmente’ a ele* (BENVENISTE, 2005, p. 254). Em *A Metamorfose*, é isso que ocorre, ou seja, o anulamento de Gregor como pessoa pela recusa a conferir-lhe lugar na enunciação. A destituição de Gregor do lugar de pessoa ocorre tanto em sua presença quanto em sua ausência. Vejamos dois enunciados em que a fala ocorre em sua presença:

— *Hoje, sim, ele gostou*¹⁵¹ (p. 39); — *Deixou tudo outra vez* (p. 39).

Embora a irmã esteja se referindo a Gregor em sua presença, ela não o autoriza a se manifestar. Gregor sofre com a perda da reversibilidade com a irmã.

Observamos, agora, alguns dos poucos enunciados em que os entes familiares ainda falam de Gregor:

— *Deixem-me ver Gregor, ele é meu filho infeliz! Vocês não entendem que eu preciso vê-lo?* (p. 47); — *Venha, não dá para vê-lo* (p. 49).

¹⁵¹ Todas as ênfases nas citações da obra são minhas.

Nesses enunciados, é possível observar uma “pequena morte¹⁵²” que afeta o sujeito nas suas relações com o outro, aquela que sobrevém pela nomeação pelo “ele” (DUFOUR, 2000, p. 149). Com a perda de lugar na cena enunciativa, Gregor não é mais autorizado a expressar-se por palavras. A única fala dirigida a Gregor, após a metamorfose, ocorre quando a irmã o recrimina por ter assustado sem querer a mãe:

— *Você, Gregor!* — bradou a irmã com o punho erguido e olhos penetrantes (KAFKA, 2001, p. 54).

Embora, neste enunciado, Gregor deixe de ser “ele” e passe a ser um “tu”, esse “tu” não é um “tu” que tem a autorização de se tornar um “eu”. É como se “eu” (Grete) dirigisse sua fala a um presente-ausente.

Pudemos observar, no segundo capítulo, que Gregor, por um tempo, passa a ser tema de conversa (ele). Esse é um dos estágios mais dramáticos vivido por ele, pois a falta de trocas dialógicas, o silêncio da família, o olhar aflito do outro, deixa-o imobilizado, sem esperanças. Isso faz com que Gregor seja excluído da visão dos outros. Além da perda do espaço simbólico na cena enunciativa, Gregor também perde seu espaço físico, seus precários móveis são retirados de sua volta. Novamente as cortinas são fechadas, e as formas de designação como não-pessoa sofrem algumas alterações.

Gregor, aos poucos, vai deixando de ser tema de conversa (ele), os entes familiares esquecem-no, não pronunciam mais o seu nome. Gregor é condenado à ausência, não tem mais lugar na interlocução, seu drama é

¹⁵² Conforme nota de Dufour (2000, p. 95), essa expressão é de Freud e foi retomada por Bataille.

perceber isso e nada poder fazer. No início do terceiro capítulo, embora não falem mais com/de Gregor, a família autoriza-o a olhar para a sala de estar:

todos os dias ao anoitecer a porta para a sala de estar (...) era aberta (p. 59)

mas isso não perdura. Com o tempo, Gregor torna-se somente um estorvo:

a maior de todas as queixas era sempre o fato de que não se podia deixar o apartamento (p. 62).

Através da intervenção do “autor-criador”, descobrimos que Gregor está sozinho, abandonado em meio à sujeira:

Grete via a sujeira exatamente como ele, mas havia decidido deixá-la (p. 64).

Além da perda do estatuto de irmão, sempre como não-pessoa, Gregor passa a ser designado com expressões como: “esse monstro”, “isso”, “esse eterno tormento”, “esse bicho”:

- Precisamos nos livrar disso (p. 75); - Isso ainda vai nos matar; não é possível suportar em casa mais esse eterno tormento (p. 75); - É preciso que isso vá para fora (...). Se fosse Gregor, ele teria há muito tempo compreendido que o convívio de seres humanos com um bicho assim não é possível e teria ido embora voluntariamente. (...) esse bicho nos persegue (p. 75-6).

Gregor, além de excluído da visão dos outros, também decide excluir sua presença do universo familiar, mas antes que isso aconteça, há o retorno da esperança, de ainda poder sentir-se humano – a música desperta isso nele. Porém, os outros já desalojaram Gregor da condição de “pessoa” (eu-tu), ou seja, já não lhe dão lugar no grupo familiar. Ele compreende isso

através do olhar do outro – é o outro que lhe diz que ele é um “bicho”, é um “isso”, é uma “coisa”, não é mais Gregor, um interlocutor. É com esse nada em si mesmo, ou seja, com a negação do reconhecimento como alteridade que Gregor se encontra ao chegar à morte. O que é dramático nessas cenas não é o comprometimento da comunicação, mas a perda de lugar na enunciação, que significa perda de lugar simbólico, isto é, não-reconhecimento de sua singularidade.

É pelo olhar do outro que se produz, em Gregor, a imagem de um corpo (próprio) outro, alheio, estranho. Surge desse olhar o desconforto de um código incompreendido e, com isso, a suspeita de que há algo desconhecido sobre si, a que o outro já teve acesso.

O olhar do outro apresenta a Gregor sua própria imagem como repulsiva. Gregor vai gradativamente sendo lançado do lugar de sujeito ao de coisa. O que lhe resta é *a morte absoluta – o não-ser – (...) o estado de não ser ouvido, de não ser reconhecido, de não ser lembrado. Ser significa ser para um outro, e, por meio do outro, ser para si mesmo.*¹⁵³

4.2.3 Relação autor-criador/Gregor

Em *A Metamorfose*, Kafka faz mais do que representar o aniquilamento da vida de um sujeito, ele demonstra a própria consciência que esse sujeito tem de sua situação degradativa. O autor-criador e o autor-

¹⁵³ Bakhtin, citado por Faraco em Conferência de encerramento do Congresso Internacional Linguagem e Interação (2005).

contemplador acompanham a dualidade entre a condição humana e a condição coisificada sofrida pelo protagonista em toda a obra.

Essa dualidade de Gregor pode ser elucidada pela concepção dialógica da linguagem, pois ela traz a idéia de que o discurso sempre é atravessado pelo *outro*. O discurso, em *A Metamorfose*, traduz-se ora na delimitação ora na dissolução das fronteiras que separam a palavra de Gregor daquela do autor-criador, construindo, conforme o caso, proximidade ou distância, solidariedade ou interferência em relação ao pensamento do protagonista. O autor-criador e o autor-contemplador são os que podem ver o mundo através dos olhos de Gregor, dos seus sentidos e sensações e depois voltar a si mesmos e proporcionar o acabamento de Gregor.

A esse respeito, uma questão pode ser levantada: Como é possível o autor-contemplador sentir empatia por um sujeito desprovido de voz? É no plano da alteridade constitutiva da relação entre autor-criador, personagem e autor-contemplador que é possível buscar elementos para responder a essa questão.

As palavras de Gregor são uma representação criada pelo autor-criador, mas elas não se fundem com as de seu criador, embora a autonomia de Gregor se dê nos limites da concepção criadora do autor. Quanto à relação autor/personagens, em Bakhtin, Amorim afirma que:

O autor não tem uma verdade acabada sobre sua personagem e ele entra em diálogo e se deixa alterar pela palavra da personagem. No interior do texto, a personagem não é nem um 'Eu' nem um 'Ele', 'ele é um' Tu. Ele é o sujeito ao qual se dirige seriamente o autor e não por mero jogo retórico ou por convenção literária (AMORIM, 2004, p. 125).

A palavra de Gregor representa um ponto de vista particular sobre o mundo e sobre ele mesmo, ela é tão valiosa quanto à do autor-criador. A

personagem não é apenas o objeto do discurso do autor, mas o próprio discurso da personagem significante. Kafka optou por representar a voz de Gregor, predominantemente, através do discurso do autor-criador, via discurso indireto livre, forma que permite manter a entonação da personagem, ao mesmo tempo em que deixa a responsabilidade pela construção das frases ao autor-criador. A voz de Gregor desestabiliza a voz do autor e o discurso se preenche de reentrâncias constituintes de uma voz que nunca é estável.

Mediante esse recurso discursivo, é possível contemplar, articuladamente, dois pontos de vista: o do autor-criador e o da personagem. Quanto ao primeiro, em *A Metamorfose*, sua visão é ampla, ele tem domínio de todo um saber sobre o protagonista e as demais personagens, porém, esse saber é limitado, ele está centrado em acompanhar os dilemas de um sujeito que acorda de repente metamorfoseado num outro ser. O autor-contemplador não é informado explicitamente sobre as causas dessa mutação, apenas acompanha de forma empática suas conseqüências. E em relação à visão de Samsa, ela é circunscrita em sua vivência interior.

Essas duas visões de mundo, definidas no romance através de vozes, oscilam numa dualidade de resignação e de revolta; de convergência e de divergência. A convergência entre a voz do autor-criador e a voz de Gregor vai se dar através de um sentimento de empatia. Como neste trecho, por exemplo:

Ao ouvir essas palavras da mãe, Gregor reconheceu que a falta de qualquer comunicação humana imediata, ligada à vida uniforme da família, devia ter confundido o seu juízo no decorrer desses dois meses, pois não podia explicar de outro modo que tivesse podido exigir a sério que seu quarto fosse esvaziado. Tinha realmente vontade de mandar que seu quarto – confortavelmente instalado com móveis herdados – se

transformasse numa toca em que pudesse então certamente se arrastar imperturbado em todas as direções, ao preço contudo do esquecimento simultâneo, rápido e total do seu passado humano? De fato agora estava próximo de esquecer, e só a voz da mãe, que havia muito tempo não escutava, o havia sacudido. Nada deveria ser afastado; tudo deveria permanecer; não podia se privar dos bons influxos dos móveis sobre o seu estado; e se os móveis o impeliam de rastejar em roda sem objetivo, então isso não era um prejuízo, mas sim uma grande vantagem (KAFKA, 2001, p. 50).

Gregor sente que sua incapacidade de comunicação com os outros poderia ser a razão da incompreensão da mãe e da irmã; ao mesmo tempo, o autor-criador sabe que essa não era a sua vontade e, nesses termos, dá acabamento ao sentimento de Gregor justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se.

Outro modo de representação da alteridade é através do discurso sobre o discurso do outro, ou seja, mediante o discurso direto da personagem. Esse tipo de representação, explica Bakhtin, *tem significação objetiva imediata mas não se situa no mesmo plano ao lado do discurso do autor e sim numa espécie de distância perspectiva em relação a ele* (2005, p. 187). No discurso direto, são observáveis *dois centros de discurso e duas unidades do discurso: a unidade da enunciação do autor e a unidade da enunciação do herói* (BAKHTIN, 2005, p. 187). A finalidade do discurso direto, esclarece Fiorin (1999, p. 74), é o de *criar efeitos de sentido de realidade e não a de ser real*.

A última fala de Gregor, via discurso direto, ocorre uma noite antes de sua morte. Nesse fragmento, há duas instâncias enunciativas, dois sistemas enunciativos autônomos, cada uma conservando sua marca de subjetividade, a do autor e a da personagem. Vejamos a citação:

– *E agora?* – *pensou Gregor consigo mesmo e olhou ao redor na escuridão* (KAFKA, 2001, p. 78).

O enunciado em discurso direto representa, na maioria das vezes, uma exteriorização das profundezas do pensamento de Gregor. As palavras ‘*e agora?*’, externadas por ele, ficam entre uma divagação em voz alta e um falar em voz baixa. Já a enunciação do autor – ‘*pensou Gregor consigo mesmo e olhou ao redor na escuridão*’, responsável pelo acabamento da personagem, explica e intensifica esse eco da voz de Gregor.

Um outro aspecto que merece ser destacado em *A Metamorfose* é a tendência dialógica no discurso interior do protagonista. Trata-se de um convite ao leitor para partilhar sua angústia. Nesse convite, Gregor, através do autor-criador, representa o outro para si, porque mesmo ciente, em face da atitude dos outros, do seu processo de animalização, ainda lhe resta um laivo de subjetividade/humanidade. Essa dualidade é evidenciada no momento em que o autor “percebe” esse conflito nas divagações do protagonista. Vejamos um dos fragmentos em que o pensamento humano de Gregor prevalece. Trata-se de um momento em que ele se sente culpado em não poder fazer nada que mude o destino da família:

Às vezes pensava em reassumir os assuntos da família, exatamente como antes, na próxima vez em que a porta se abrisse; nos seus pensamentos apareceram de novo, depois de muito tempo, o chefe e o gerente, os caixeiros e os aprendizes, o contínuo tão obtuso, dois, três amigos de outras firmas, uma arrumadeira de um hotel do interior – recordação agradável e passageira —, uma moça que trabalhava na caixa de uma loja de chapéus que ele tinha cortejado seriamente mas devagar demais; todos eles surgiram entremeados com estranhos ou pessoas já esquecidas, mas ao invés de o ajudarem e à família, estavam sem exceção inacessíveis, e ele ficou feliz quando desapareceram (KAFKA, 2001, p. 63).

Logo em seguida, o autor-criador, identificado com Gregor, mostra total compreensão pelo sentimento de revolta que, às vezes, se instala na personagem:

Mas depois ele já não estava mais com ânimo algum para cuidar da família, sentia-se simplesmente cheio de ódio pelo mau tratamento e embora não pudesse imaginar nada que lhe despertasse o apetite, fazia no entanto planos sobre como poderia chegar à despensa para ali pegar tudo o que lhe era devido, mesmo que não tivesse fome (KAFKA, 2001, p. 63).

A autoconsciência de Gregor é totalmente dialogizada nesses dois fragmentos; ela se exterioriza, dirige-se intensamente a um *tu*, a um *outro*, ou seja, na autoconsciência *tudo deve 'ser sentido' como discurso 'acerca de um presente' e não acerca de um ausente, como discurso da "segunda" pessoa e não da "terceira"* (BAKHTIN, 2005, p. 64).

O diálogo travado por Gregor é com ele mesmo e com o outro - via autor-criador. A segunda voz interiorizada por Gregor está ligada à representação que os outros fazem dele. Gregor sai da posição do *eu* e se coloca como um *tu* e assim estabelece diálogo interior consigo mesmo e com o outro. Quanto ao autor-criador, ele está ligado dialogicamente a Gregor, pois é ele quem "corta a liberdade" do protagonista, dando-lhe acabamento, embora este possa se dar num *horizonte de indefinições*, ou seja, num relato repleto de interrogações, tal como Kafka nos apresenta em suas narrativas. É nesse sentido que Bakhtin afirma que a criação verbal não é efeito de um "eu" único, mas efeito de, no mínimo, duas consciências que não coincidem completamente.

O autor-criador é um componente estético posto em ação por Kafka, não é um sujeito que se posiciona em relação às personagens, mas dialoga

com elas e com o autor-contemplador sem interferir nos rumos da trama, mas apenas elucidando-a.

Toda a obra é perpassada pela oscilação entre a dupla natureza de Gregor. A voz de Gregor-inseto desestabiliza a voz de Gregor-humano e o discurso se preenche de reentrâncias constituintes de uma voz que oscila entre as duas condições do seu ser. Esse conflito é evidenciado pela voz do autor-criador. Vejamos mais um trecho em que fica expressa essa referência dual. Logo no início da obra, o autor-criador informa sobre a transformação de Gregor em um monstruoso inseto:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso (KAFKA, 2001, p. 7).

Quase no final do relato, ele questiona se realmente Gregor é um animal, posto que ele tem mais sensibilidade que os outros interlocutores tidos como humanos:

Era ele um animal, já que a música o comovia tanto? (KAFKA, 2001, p. 71).

Chegar ao outro, ver o mundo através de seus olhos, dos seus sentidos e sensações para depois voltar a si mesmo e reavaliar suas fronteiras. Tocar o coração da irmã, confortar a mãe, reconhecer o seu pai: aí está o dilema de Gregor. A posição de alteridade é a única maneira de Gregor saber de si, e instituir-se como sujeito – é do outro, neste caso a irmã, que Gregor recebe a mensagem de que não é “normal”:

Gregor reconheceu que a visão dele continuava sendo insuportável para ela [a irmã] – e assim haveria de permanecer – e que seguramente ela precisava fazer um grande esforço para

não sair correndo à vista mesmo da pequena parte do seu corpo que sobressaía sob o canapé. Para poupar-lhe também dessa visão, um dia ele arrastou o lençol nas costas até o canapé (...) agora ficava inteiramente coberto e a irmã não podia vê-lo nem que se agachasse. Se na opinião dela esse lençol tivesse sido desnecessário, então ela poderia tê-lo retirado, pois estava suficientemente claro que não fora por prazer que Gregor havia se isolado de modo tão completo; mas ela deixou o lençol como estava (...) (KAFKA, 2001, p. 46).

O mesmo ocorre no momento em que Gregor decide entregar-se à morte – é o outro, a irmã quem o autoriza a esse ato. Na melhor das intenções, Gregor dirige-se à sala, pois um sentimento estranho, motivado pela música, desperta nele – de ainda se sentir humano:

Era ele um animal, já que a música o comovia tanto? Era como se lhe abrisse o caminho para o alimento almejado e desconhecido. Estava decidido a chegar até a irmã, puxá-la pela saia e com isso indicar que ela devia ir ao seu quarto com o violino, pois ninguém aqui apreciava sua música como ele desejava fazer. (KAFKA, 2001, p. 71).

A imagem positiva que, nesse instante, ele institui de si mesmo, desfaz-se a partir do olhar /da voz da irmã:

– Queridos pais – disse a irmã e como introdução bateu com a mão na mesa –, assim não pode continuar. Se vocês acaso não compreendem, eu compreendo. Não quero pronunciar o nome do meu irmão diante desse monstro e por isso digo apenas o seguinte: precisamos tentar nos livrar dele. Procuramos fazer o que é humanamente possível para tratá-lo e suportá-lo e acredito que ninguém pode nos fazer a menor censura (KAFKA, 2001, p. 74).

Quem determina a imagem de Gregor é o outro. No fragmento acima, é da irmã que emerge a imagem a partir da qual Gregor completa a si mesmo. Não se trata aqui do *nós* constituído pelo desdobramento de Gregor em “eu” e “tu”, como nos momentos em que dialoga consigo mesmo, via a voz criativa, ou seja, a do *autor-criador*. É graças à posição exotópica do

autor que a totalidade estética contempla aquilo que não é totalizado na vida. Nesse sentido, não há contradição em dizer que o autor está no romance e transcende; do mesmo modo, não há contradição em dizer que o autor, ao mesmo tempo, domina seus personagens e respeita sua alteridade.

4.2.4 Relação de fratria: autor-contemplador/Gregor

Para elucidar a interferência da literatura no campo da intersubjetividade, abordo duas modalidades de identificação do autor-contemplador: do ponto de vista do autor-criador e do ponto de vista da personagem.

Segundo Kehl (2001), o autor-contemplador é, pela experiência intersubjetiva de leitura, um escritor de si mesmo. É por isso que uma obra ficcional não se fecha num único sentido, ela, como qualquer enunciado, dependerá da *atitude compreensiva ativa*, nos termos bakhtinianos, do sujeito que está interagindo com o texto. Perceber isso significa aceitar que o texto é permeado de características dialógicas que ressoam na subjetividade e na temporalidade de cada leitor.

O “eu” não se institui por si só, ele precisa do outro para construir sua subjetividade. Uma das formas de o sujeito constituir a subjetividade é através do texto ficcional. Através dele, o autor-contemplador constrói suas fratrias. Marcado pela insuficiência de si mesmo, ele procura por seus pares. Esse encontro com o outro é um encontro de troca, de sustentação, de identificação.

Em todo o relato, a voz do autor-criador mescla-se com a de Gregor. Ele reforça o dilema vivenciado pelo protagonista, estimulando o autor-contemplador a participar das angústias ontológicas a que um sujeito está submetido e, assim, refletir acerca do significado da metamorfose sofrida por Gregor.

Vejamos, a seguir, indícios de identificação com o protagonista, interpelado pelo autor-criador em busca da cumplicidade e da identificação do autor-contemplador. Primeiro trago o parecer de Gregor e em seguida o do autor-criador:

– Que tal se eu continuasse dormindo mais um pouco e esquecesse todas essas tolices? (p. 8).

(...) durante cinco anos de serviço Gregor ainda não tinha ficado doente uma única vez (p. 10).

Gregor “naturaliza” o absurdo da situação descrita e o autor-criador partilha desse mesmo posicionamento, ele continua a narrar a rotina do protagonista¹⁵⁴. A nova situação de Gregor é introduzida no relato naturalmente, o que são descritas são suas novas adaptações: *estava habituado a dormir do lado direito e no seu estado atual não conseguia se colocar nessa posição (p. 8)*. Acresce-se a isso, o fato de o autor-criador não se posicionar em relação à “anormalidade” de Gregor, salvo em alguns poucos momentos iniciais: *monstruoso (p. 7); pontinhos brancos (...) acometeram-lhe calafrios (p. 8-9)*.

¹⁵⁴ O “narrador kafkiano, embora fale pelo personagem, só mostra estar sabendo aquilo que ele realmente sabe, ou seja: nada ou quase nada (...) o narrador não onisciente relata com a maior clareza histórias marcadas pela mais profunda ambigüidade. E é nesse passo que o leitor se descobre tão impotente quanto o herói para perceber com discernimento, e não apenas parceladamente, as coordenadas reais do mundo-fragmento em que ambos tateiam.” (CARONE, 2009, p. 17).

Também ao lembrar da antiga situação funcional, o autor-criador fica cúmplice de Samsa – ele é subjugado a um chefe; está condenado a um emprego que o desconsidera como sujeito:

Por que Gregor estava condenado a servir numa firma em que à mínima omissão se levantava logo a máxima suspeita? (p. 16).

Para reforçar essa empatia, o autor-criador traz a posição da mãe quanto ao perfil do filho:

– Esse moço não tem outra coisa na cabeça a não ser a firma. (...) Fica sentado à mesa conosco e lê em silêncio o jornal ou estuda horários de viagem (p. 17).

A cumplicidade do autor-criador com Gregor estreita-se cada vez mais. Diante da fala da irmã,

- Veja, pai – gritou de repente –, ele já começa de novo!

o autor-criador assim se coloca:

Mas Gregor não tinha a menor intenção de causar medo a ninguém, muito menos à irmã. Simplesmente havia começado a girar o corpo para voltar ao seu quarto e isso de qualquer modo chamava a atenção, uma vez que, em consequência do seu estado enfermiço, precisava, na difícil manobra, ajudar com a cabeça, que ele levantava várias vezes e batia contra o chão (KAFKA, 2001, p. 76).

Observa-se uma relação diferente do autor-contemplador com o “estranho”. O autor-contemplador, a partir da ameaça de aniquilamento, da diluição de identidade, identifica-se com Gregor. À medida que Samsa é destituído da condição de sujeito, mais se estreita o carinho/acolhimento do autor-contemplador por ele. Isso é reforçado na noite que antecede a sua morte:

Logo descobriu que não podia absolutamente mais se mexer. (...) A maçã apodrecida nas suas costas e a região inflamada em volta, inteiramente cobertas por uma poeira mole, quase não o incomodavam. Recordava-se da família com emoção e amor. Sua opinião de que precisava desaparecer era, se possível, ainda mais decidida que a da irmã (...)(KAFKA, 2001, p. 78).

Precisamos da palavra do outro, do afeto, da cumplicidade. É o excedente de visão do autor-criador que, ao complementar Gregor, produz esse efeito no autor-contemplador - a cumplicidade do leitor se institui com Gregor, não com a família. A relação estabelecida entre autor-contemplador e Gregor fortalece-se por meio de uma troca – troca de proteção, de afeto, de cumplicidade, de empatia.

4.3 O Verdicto¹⁵⁵

Voltarei a escrever; enquanto isso, quantas dúvidas tive sobre o que escrevo! No fundo sou um ser incapaz e ignorante, que se não se tivesse visto obrigado, sem o menor mérito de sua parte, e sem perceber quase a obrigação, a ir à escola, apenas podia encolher-se em uma casinha de cachorro, e saltar para cima quando lhe oferecessem comida, e voltar de um salto à sua casinha imediatamente depois de engolir a comida.¹⁵⁶

Em *O veredicto*, Georg Bendemann, protagonista da novela, é condenado pelo pai, por motivos falaciosos – a falta de atenção para com os outros – à morte por afogamento.

¹⁵⁵ O importante a ressaltar acerca do título da novela de Kafka – “Das Urteil” – traduzido por alguns como *O Julgamento*, por outros como *A Sentença* e ainda por *O Veredicto*, por outros tradutores, é a colocação de Martin Greenberg, citada por Costa Lima, de que o título da novela de Kafka mantém tanto o sentido concreto e literal de *sentença*, *julgamento*, como o abstrato de *avaliação crítica*, *opinião* sobre alguém ou alguma situação (COSTA LIMA, 2005, p. 307).

¹⁵⁶ KAFKA, *Diários*, 1964, 18 de novembro de 1912.

A análise desenvolver-se-á em quatro momentos: começo a observar a relação de alteridade entre Georg e o autor-criador; em seguida, a partir da relação eu-tu/ele, verifico a relação de alteridade entre Georg e o pai e entre Georg e a correspondência; finalmente, a relação alteritária entre Georg e o autor-contemplador.

4.3.1 Artimanhas do discurso reportado: relação de alteridade entre Georg e autor-criador

Na primeira parte da novela, Georg Bendemann singulariza-se por seu modo sonhador, egocêntrico. Em uma manhã de domingo, Georg, um jovem comerciante, após escrever uma carta ao amigo que emigrara para a Rússia, contempla, da janela de seu quarto, o rio que corta a cidade. O amigo abrira um negócio próspero em São Petersburgo; no entanto, aos passar dos tempos, Georg percebia que seu amigo não tivera êxito, pois, nas esparsas visitas à cidade natal, o amigo se lamentava que os negócios não sucediam bem e nem mantinha contato com seus compatriotas. Acresce-se a isso a sua fisionomia: o rosto amarelado, a que a barba mal disfarçava, parecia revelar o avanço de alguma doença, ao que tudo indicava, estava propenso a viver no celibatário.

Após esses dois parágrafos de abertura, os quais apresentam o destinatário da carta de Georg, o discurso indireto continua descrevendo as perguntas que Georg se fazia:

O que se devia escrever a um homem assim, que evidentemente tinha saído fora dos trilhos e a quem se podia lastimar mas não prestar auxílio? (p. 10).

Haveria para ele outro caminho senão regressar e confiar sua sorte aos amigos bem-sucedidos que permaneceram em suas terras? No entanto, nem isso seria possível, pois o próprio amigo declarara não mais compreender as condições vigentes em seu país de origem. Além disso, o amigo teria que voltar derrotado, talvez o melhor mesmo fosse ficar no lugar em que estava. Essas razões haviam pesado na correspondência que Georg, apesar de tudo, com ele mantinha.

Que relação de alteridade é possível apreender do excedente de visão que o protagonista Georg tem do seu amigo? Ou ainda, qual o excedente de visão do autor-criador? Será que é uma percepção de Georg ou do autor-criador? Ou seria dos dois, cada qual com um olhar diferenciado? Antes de tentarmos responder a essas questões, vejamos como é a vida de Georg.

Diferentemente da vida do amigo a sua vida havia mudado muito. Há dois anos, depois da morte da mãe, Georg passou a morar com pai e a assumir com mais determinação os negócios da família. Da notícia da morte de sua mãe, o amigo fora comunicado e manifestou seu pesar em uma carta bastante distante, talvez em decorrência dos novos costumes do outro país. Com relação aos negócios, desde que os assumira, passaram a prosperar a cada dia, na verdade, o movimento havia crescido muito, a ponto de precisar duplicar o número de funcionários. Entretanto, isso fora ocultado nas cartas de Georg ao amigo, pois o contraste seria muito grande: ele, próspero e ativo; enquanto o amigo fracassado e enfermo. Segundo o próprio julgamento de Georg, o silêncio sobre seu próprio êxito era uma forma de delicadeza para com o amigo. Pela mesma razão, tampouco comunicara seu noivado, tratando, em cartas diversas, do compromisso com alguém sem

importância. No entanto, naquele momento, as coisas se modificavam: a noiva, com quem Georg desabafava sobre a situação do amigo e da peculiaridade da correspondência que mantinha com ele, o obrigara a mudar de propósito.

As justificativas trazidas por Georg para o tipo de correspondência que mantinha com o seu amigo deixam evidente que ele apenas escrevia ao amigo distante por piedade, como um gesto para não deixá-lo extremamente abandonado, sozinho. Tal como direcionado pelo autor-criador, Georg parece não ser responsável pelo que dele próprio se diz. Atento ao recurso do discurso indireto – aquele que nomeia, referencia –, o autor-contemplador aceita que é o autor-criador que assim se posiciona:

O que se devia escrever a um homem assim, que evidentemente tinha saído fora dos trilhos e a quem se podia lastimar mas não prestar auxílio? Devia-se talvez aconselhá-lo a voltar de novo para casa, a transferir para cá sua existência, a retomar as velhas relações de amizade – para o que certamente não havia obstáculo algum – e no mais confiar na ajuda dos amigos? (...) que só os seus amigos sabiam um pouco das coisas e que ele era uma criança crescida, pura e simplesmente necessitada de seguir os companheiros bem-sucedidos que haviam permanecido em casa. (KAFKA, 2000, p. 10).

No entanto, quem é responsável pelos enunciados? Após relermos com atenção, observamos que, sob a imparcialidade do discurso indireto, interfere o discurso indireto livre. Tal como já verificado por Bakhtin/Volochínov (2006), no discurso indireto livre há a interferência de duas vozes: a do autor-criador e a da personagem, desaparecendo, assim, o espaço distintivo de um e outro. Dessa forma, percebemos, no fragmento acima, a entonação da voz do protagonista, ao mesmo tempo em que a responsabilidade pela construção do enunciado é deixada para o autor-

criador. Conforme já elucidado na análise de *A metamorfose*, o uso do discurso indireto livre permite articular dois pontos de vista.

No caso de *O veredicto*, temos a visão de Georg, circunscrita a si mesmo, no seu êxito em contrapartida ao fracasso do amigo que saíra de casa; e a visão do autor-criador, a qual abarca o que é inacessível à personagem, isto é, sua atitude egocêntrica e ingênua. Embora pelo princípio da exotopia o autor-criador tenha uma visão global da personagem, é a *compreensão participativa* que lhe permite o acabamento. Na atividade estética, a exotopia deve ser conquistada, ela só é assegurada ao autor-criador quando este perde a autonomia com relação à personagem, ou seja, quando consegue distanciar-se dela, apreendendo um contexto axiológico diferente ao por ele vivenciado.

Após os seis primeiros parágrafos da novela, acima referidos, o discurso indireto, ou melhor, o discurso indireto livre é interrompido com a advertência da noiva:

- Então ele não virá de modo algum para o nosso casamento – dizia ela. – E eu tenho o direito de conhecer todos os seus amigos. (p. 13).

Georg assim se posiciona:

- Não quero perturbá-lo – respondia Georg. (...) talvez ficasse com inveja de mim; e certamente insatisfeito e incapaz de pôr de lado essa insatisfação, regressaria sozinho. Sozinho – você sabe o que é isso?

A noiva prossegue:

– Se você tem amigos assim, Georg, não devia ter ficado noivo.

A impugnação da noiva não parece chocá-lo, pois sua resposta prolonga seu caráter enigmático.

– Bem, a culpa é de nós dois; mas mesmo agora eu não queria que as coisas fossem diferentes. (KAFKA, 2000, p. 13).

Lembra que ainda disse a sua noiva:

“Eu sou assim e é assim que ele tem de me aceitar”, disse consigo. “Não posso talhar em mim mesmo uma pessoa que talvez fosse mais ajustada à amizade com ele do que eu sou.” (KAFKA, 2000, p. 13).

Os enunciados acima, antecidos por travessão, são do tipo *discurso antecipado e disseminado*, tal como exposto por Bakhtin/Volochínov (2006). Aparecem nitidamente duas entonações: a primeira remete às lembranças da conversa que Georg teve com a noiva; a segunda, a do autor-criador, está presente na medida em que “não dá plena voz” às duas personagens – ‘*dizia ela*’, ‘*respondia Georg*’, ou seja, o diálogo entre elas, para ter um efeito de recordação, surtiria com mais efeito se viesse mediante o discurso interior do protagonista, tal como o último enunciado destacado, o qual é colocado entre aspas. Entretanto, este último já não se trata de discurso direto, mas de indireto, do tipo *impressionista*, tal como definido por Bakhtin/Volochínov (2006) como aquele que serve para transmitir o discurso interior dos pensamentos e sentimentos da personagem. Enfim, caracteriza-se como uma variante intermediária, na medida em que evidencia traços característicos da personagem e, ao mesmo tempo, percebe-se a acentuação do autor-criador.

Por que a opção de trazer as recordações de Georg via discurso direto? O que podemos constatar nesses enunciados em discurso direto é a

presença de uma pluralidade de vozes, a de quem recorda (Georg), a de quem participa (Georg e a noiva) e a de quem interfere (o autor-criador). Além disso, percebemos que para além de criar um efeito de recordação, a intenção de Kafka, ao utilizar o discurso direto, é a de representar a própria percepção/o próprio posicionamento de Georg da relação que mantinha com a noiva.

O que observamos nesta primeira parte da novela é uma diversidade de formas de apreensão da voz alheia, tais como o discurso indireto, momento em que o autor-criador, de forma valorativa, transmite a individualidade de Georg; o discurso indireto livre, momentos em que Georg lembra de seu amigo – nesses casos ocorre, num mesmo enunciado, a interferência da voz de Georg e do autor-criador; e o discurso direto, momento em que lembra da conversa que tivera com a noiva. Após as divagações de Georg, sejam elas em discurso indireto, discurso direto ou discurso indireto livre, a ação assume um rumo linear, momento em que vai ao encontro do pai para conversar sobre a carta.

4.3.2 *Eu – tu*: relação de alteridade entre Georg e o pai

A primeira alteridade, gerada pela decomposição da forma trinitária “eu-tu/ele”, é marcada pelo operador de conjunção “-”. O “aqui” e “agora” são fixados à relação “eu-tu”. “Eu” e “tu” compõem, segundo Dufour (2000, p. 102), uma alteridade fraca, *transitiva*. Seguindo a interpretação de que, através dessa minuciosa descrição lingüística da categoria dos pronomes, Benveniste diz algo para além, trago a pergunta feita por Dufour (2000, p. 73): *O que se troca nessa inversão?* Acrescida a essa pergunta, que servirá

de guia para a compreensão da relação de alteridade entre Georg e o pai, trago uma segunda: O que pode acontecer quando o direito a ocupar a concha vazia do *eu* é interditada?

O diálogo entre pai e filho ocorre na segunda parte da novela, embora haja apenas um capítulo nota-se nitidamente uma mudança de cenário – *do seu quarto, atravessando um pequeno corredor escuro, entrou no quarto do pai* (p. 14) – mesmo acordado há algumas horas – tempo em que escreve a carta – parece que Georg só desperta ao chegar ao quarto do pai. Assim que entra é saudado pelo seu pai:

- *Ah, Georg! – disse o pai e caminhou ao seu encontro* (p. 15).

Neste momento surge na novela uma forma específica de intersubjetividade, ao invés de responder-lhe imediatamente, Georg pensa consigo mesmo:

“Meu pai continua sendo um gigante” (p.15).

Percebemos que Georg não responde ao outro, mas fala consigo mesmo como se fosse outro, desdobrando-se ele próprio em ‘eu’ e ‘tu’. Nessa interação com sua consciência, já se anuncia a percepção que o filho julgara ter do pai ser diferente a que imaginara, mas mesmo assim Georg continua a se centrar nas atitudes que indicam a fragilidade do pai. Conforme Costa Lima (2005, p. 305), *se o leitor for tão distraído quanto o protagonista não perceberá a mudança*, pois as atitudes imediatas do pai parecem apenas indicar a sua senilidade, tais como observadas por Georg.

Após a introdução do diálogo, Georg, continuando a observar os movimentos do pai, comunica-lhe que decidiu *anunciar a São Petersburgo* o

seu noivado (p. 15). Diante do estranhamento do pai com relação ao destinatário da carta, Georg responde-lhe: - *Ao meu amigo, é claro, e comenta novamente para si a diferença do pai naquele momento com a sua habitual disposição no escritório:*

“Na loja ele é totalmente diferente do que é aqui, sentado com todo o peso do corpo e os braços cruzados sobre o peito” (p. 16).

Entretanto, mesmo percebendo o processo degradativo do pai, Georg continua decidido em comunicar ao pai acerca da carta que pretende enviar ao amigo de Petersburgo. Diante disso o pai assim se posiciona:

- Georg, ouça bem. Você veio a mim para se aconselhar sobre esse assunto. (...) Desde a morte da nossa querida mãe aconteceram certas coisas que não são nada bonitas. (...) peço-lhe por favor, Georg, que não me engane. É uma ninharia, não vale nem um suspiro, por isso não me engane. Você realmente tem esse amigo em São Petersburgo? (KAFKA, 2000, p. 16-7).

A partir da desconfiança do pai, Georg tenta mudar de assunto:

- Vamos deixar de lado os amigos. Para mim mil amigos não substituiriam meu pai. Sabe o que eu acho? Você não se poupa o necessário. (p. 17).

E continua seu longo discurso, observando as mudanças necessárias para reverter a situação precária que seu pai se encontra: quarto pouco confortável, má alimentação, falta de repouso, aspecto desagradável. Mas o pai retorna ao tema do amigo de Georg:

- Você não tem nenhum amigo em São Petersburgo. Você sempre foi um trapaceiro e não se conteve nem diante de mim. Como iria ter justamente lá um amigo? Não posso de maneira alguma acreditar nisso. (KAFKA, 2000, p. 18).

O filho, ao lembrar o pai das visitas do amigo, percebe o seu descuido com o pai e decide que o melhor, diferentemente ao que havia decidido com a noiva, era levá-lo para morar em sua futura residência. Entretanto, não sabia se não seria tarde demais, pois seu pai encontrava-se em um estado precário.

Após acomodar o pai na cama, o pai cobre-se com a coberta e insiste duas vezes na resposta do filho com relação à pergunta:

- *Estou bem coberto*¹⁵⁷?

Georg diz ao pai para ficar tranqüilo, pois ele está bem coberto. O pai transtornado responde ao filho:

- *Não! (...) – Você queria me cobrir, eu sei disso, meu frutinho, mas ainda não estou recoberto. (...) É claro que conheço o seu amigo. Ele seria um filho na medida do meu coração. Foi por isso que você o traiu todos esses anos.* (KAFKA, 2000, p. 20).

O pai revela não apenas que sabia da existência efetiva do amigo, como acusa Georg de tê-lo enganado por todo este tempo e ainda declara que considera o amigo seu filho ideal. Além disso, o pai ainda recrimina Georg, devido à sua noiva – *a nojenta idiota*, segundo as palavras do pai, de ter infamado a memória da mãe, de ter traído o amigo e ter posto o pai na cama para que não se movesse. Depois de todo o desabafo do pai, Georg limita-se a dizer:

- *Comediante!* (p. 22).

E o pai compactua com o epíteto que recebera:

¹⁵⁷ Como já assinalou Costa Lima (2005, p. 306), o verbo *zudecken* em alemão pode significar tanto “cobrir” como “enterrar”. Decorre daí a insistência do pai em obter uma resposta do filho.

- Sim, sem dúvida interpretei uma comédia! Comédia! Boa palavra! Que outro consolo restava ao velho pai viúvo? Diga – e no instante da resposta seja ainda o meu filho vivo – o que me restava, neste meu quarto de fundos, perseguido pelos empregados desleais, velho até os ossos? E o meu filho caminhava triunfante pelo mundo, fechava negócios que eu tinha preparado, dava cambalhotas de satisfação e passava diante do pai com o rosto circunspecto de homem respeitável! Você acha que eu não o teria amado – eu, de quem você saiu? (KAFKA, 2000, p. 22).

Ao reconhecer no seu interlocutor a interdição de seu lugar na cena, Georg ainda tenta restabelecer a interação, travando diálogo com a sua consciência:

Agora vai se inclinar para a frente; Se ele caísse e se rebentasse (p.22); Até no camisolão ele tem bolsos (p. 23).

Entretanto, as palavras/constatações de Georg já não importam, a acusação do pai já estava lançada. Georg não mais reage, porque a reversibilidade não é mais possível entre “eu” e “tu”. Isso devido ao fato de “tu”/Georg recusar as premissas informativas do discurso proferido por “eu”/pai. O “tu”/Georg não se identifica com elas, na verdade elas desestabilizam uma possível troca de lugares do “eu” e do “tu”, pois seriam essas premissas aceitas pelo “tu” que informariam seu próprio discurso, tornando-se assim “eu”, possibilitando, dessa forma, a reversibilidade:

se este “eu” vem a fracassar, a primeira díade não funciona mais, a partilha (...) é interdita: o direito à fala e, com ele, a capacidade do sujeito para a perdição dos sentidos não são transmitidos de um protagonista ao outro; deste “eu” fracassado, nenhum apelo, nenhum anúncio é transmitido ao “tu” (DUFOUR, 2000, p. 84).

O pai o acusa de haver sido na verdade *uma criança inocente, mas mais verdadeiramente ainda [de ter sido] uma pessoa diabólica!* (p. 24). Em virtude disso, o pai o condena à morte por afogamento. Perplexo com o

julgamento do pai, Georg sai do quarto, desce as escadas, atravessa a rua e se precipita na água. O julgamento havia sido dado, cumpre-se o veredicto, Georg perde o direito à reversibilidade e, assim, seu lugar simbólico na relação interlocutória.

4.3.3 *Eu e ele*: relação de alteridade entre Georg e a correspondência

O “ele”, conforme vimos em Benveniste, é o ausente da instância do discurso, é aquele com quem “eu” e “tu” falam em co-presença. A diferença entre a díade “eu-tu” e “ele”, Dufour oferece-nos:

Enquanto as duas primeiras pessoas verbais implicam necessariamente uma pessoa física, “ele” não a requer, absolutamente: a terceira pessoa verbal é a única para a qual uma coisa pode ser predicada (...) esta simples palavra, realiza um imenso prodígio: ele faz *ver* aquilo que não está presente. “Ele” *re-presenta* o que está ausente. (DUFOUR, 2000, p. 90).

Quem vem a ser este amigo comum de Georg e do pai? Para além de ser o destinatário das cartas remetidas por ambos, a correspondência a esse amigo não poderia ser o lugar em que o pai e Georg falam consigo mesmos?

Em toda a novela pode-se ouvir a voz desse *e/le*, tanto no momento em que pai revela ao filho as *conversas* que o permitiram suportar todas as traições do filho

claro que conheço o seu amigo. Ele seria um filho na medida do meu coração. (...) Você não pensa que não chorei por ele? (p. 20)

quanto no momento em que Georg, como observado anteriormente, lembra da correspondência esparsa que tem com este amigo, instante em

que se interroga, contrapondo sua vida bem sucedida (trabalho, família, amor) com a do amigo que se aventurou num país estrangeiro.

Nesses momentos, quem entra na interlocução é o *ele*, mas no sentido de uma *presentificação da ausência*, e quem se faz ausente é o *tu* (DUFOUR, 2000, p. 107). O *ele* (a correspondência que pai e filho mantêm), não é visível à primeira vista e aparenta ser quase ausente, mas que se mostra como o motivo desencadeador para a condenação de Georg.

Segundo Amorim (2004, p. 244), *contar a alguém é encontrar a interlocução no interior da qual algo pode se enunciar*. A relação de alteridade entre Georg e o pai, como vimos anteriormente, só se torna efetiva mediante o *ele* (a correspondência ao amigo). Este *ele* desempenha um papel central na novela, pois funciona como desdobramento dos dois “eus” (o *eu* Georg e o *eu* pai), isto é, aparece como princípio regulador na organização das idéias e da argumentação no momento da acusação do eu-pai:

felizmente ninguém precisa ensinar o pai a ver o filho por dentro. E agora que você acredita tê-lo aos seus pés, tão submetido que é capaz de sentar em cima dele com o traseiro sem que ele se mova, o senhor meu filho se decidiu casar! (KAFKA, 2000, p. 21).

e como princípio regulador para eu-Georg se afirmar perante a decisão de seu noivado:

Georg preferia escrever-lhe sobre coisas como essa [incidentes insignificantes] a admitir que ele próprio tinha ficado noivo, um mês atrás, da senhora Frieda Brandenfeld, uma jovem de família bem situada. (p. 13).

Se ele é um bom amigo, pensei comigo, então um noivado que me faz feliz é também uma felicidade para ele. (p. 16).

Em alguns momentos, parece que Georg ainda pede explicitamente ao pai para desculpar as atitudes do amigo

– *você mesmo sabe que ele é uma pessoa difícil* (p. 16); *meu amigo tem muitas idiossincrasias* (p. 18).

Em outros momentos, pensa consigo mesmo que tudo poderia ser diferente, caso o seu amigo não tivesse viajado para tão longe. É como se Georg começasse a se dar conta de que havia se distanciado tanto de si mesmo e que agora não soubesse mais quem ele próprio era, o que pode ser reforçado pelas palavras do pai:

ele sabe cem vezes mais do que você mesmo (p. 23).

Antes da sentença de condenação, o pai lhe informa que esteve esperando todos estes anos para que o filho viesse conversar com ele – que desse o direito ao pai se tornar um *eu* –, para que Georg percebesse que para saber de si é preciso que haja o outro – o *tu*.

Já com relação ao *ele*, esclarece Amorim (2004, p. 203), o seu papel é o de impedir toda a exclusão circunstancial. É o *ele* que permite a presença de *eu* e *tu*. No entanto, se o *eu* não se permite que o *tu* troque de lugar com o *eu* ele se torna *totalmente auto-insuficiente* (DUFOUR, 2000, p. 84).

4.3.4 Relação de alteridade entre Georg e autor-contemplador

Em *A metamorfose*, constatamos que Gregor é destituído da condição de pessoa pela família, mas restituído no espaço enunciativo pelo autor-contemplador, via autor-criador. Mas neste relato, de que forma Georg pode ser restituído? Ou será que ele realmente era um ser perverso a ponto de

merecer como castigo uma condenação por afogamento? Estamos numa situação delicada, o nosso aliado, o autor-criador, é quem mais deixa transparecer o descuido, o egoísmo de Georg.

Momentos antes de compartilhar o conteúdo da carta com seu pai, Georg coloca-a no bolso, atravessa um pequeno corredor escuro e entra no quarto do pai. Embora vivesse na mesma casa que o pai, há meses não entrava em seu quarto. No seu entendimento, era algo desnecessário, porque estava sempre com ele no trabalho, almoçavam juntos e, muitas vezes, compartilhavam a sala de estar comum à noite, cada qual com seu jornal. Bem que nos últimos tempos, conforme somos informados pelo autor-criador, Georg ficava cada vez menos em casa à noite, pois costumava ficar com os amigos ou então visitava a noiva. Georg parece que só desperta de suas divagações quando ao entrar no quarto do pai o sol da manhã contrasta com a escuridão do quarto. Entretanto, conforme acompanhamos a conversação de Georg com o pai, o autor-criador continua a frisar a ingenuidade do protagonista em não perceber o fingimento do pai. Da mesma forma também destaca o tipo de argumentação trazido pela noiva:

E quando ela, então, respirando rápido sob seus beijos, ainda argumentava: “na verdade isso me ofende”, ele achou que realmente não era embaraçoso escrever tudo ao amigo (p. 13).

De que forma podemos verificar laços de identificação entre protagonista e autor-contemplador? Passamos agora a destacar alguns fragmentos em que constatamos que Georg é uma vítima de si mesmo, isto é, de seus conflitos que oscilam entre constituir uma família ou viver uma vida solitária, e não um culpado; isso devido ao fato de percebermos que o

que é colocado em cena é a autoridade/o fingimento do pai e não a negligência/o fingimento do filho.

Como já observado por Löwy (2005, p. 68), este relato *extraordinariamente cruel é um dos raros escritos em que o herói se submete inteiramente e sem resistência ao veredicto autoritário (ao se jogar no rio)*. Além disso, verifica que a crítica fundamenta-se na culpabilidade de Georg devido a ele aceitar o veredicto e executar a sentença. Assim como Löwy, não compartilho com essa interpretação. Compreendo, ao sustentar que o protagonista desdobra-se num ele, tal como mostrado anteriormente, que o protagonista polemiza consigo mesmo, sente-se dividido entre o Georg que quer ser um homem, constituir uma família, ter êxito profissional, ser um exemplo aos amigos; e o Georg ainda não amadurecido, que quer ficar solteiro, libertar-se do espaço familiar, ser um excêntrico para os amigos. Nesse seu conflito, acaba não enxergando nada além de si mesmo. Talvez por isso, no momento em que o pai o condena, Georg não mais reage, não mais reluta em aceitar a palavra alheia, não por ser culpado, mas por perceber que não há mais espaço para ele em nenhuma relação interlocutória.

4.4 O Processo

Meu avô costumava dizer: “A vida é espantosamente curta. Para mim ela agora se contrai tanto na lembrança que eu por exemplo quase não compreendo como um jovem pode resolver ir a cavalo à próxima aldeia sem temer que – totalmente descontados os incidentes desditosos – até o tempo de uma vida comum que transcorre feliz não seja nem de longe suficiente para uma cavalgada como essa.”¹⁵⁸

¹⁵⁸ Brevíssimo conto de Kafka intitulado “A próxima aldeia”, escrito entre fins de 1916 e inícios de 1917, presente em *Um médico rural* (2001, p. 40).

O *Processo* é uma das obras mais citadas de Kafka e, indubitavelmente, apesar de inacabada, possui, assim como as demais narrativas kafkianas, uma infinidade de leituras. O romance trata da história de um homem que numa certa manhã é detido por um motivo que ele não conhece, está enquadrado dentro de uma Lei a qual desconhece. Além disso, os que lhe informam de sua culpa também não sabem do quê o acusam, nem quem o acusa. Portanto, diz-se (não se sabe de quem originou a acusação) que há uma Lei (que todos reconhecem/aceitam, mas desconhecem seus termos) que foi infringida (a infração ninguém conhece). A única certeza que se tem é que aquele que foi designado infrator (quem designou não se sabe precisar) deve pagar com a vida. Josef K., protagonista do romance, passa exatamente um ano tentando defender-se de um crime sem que ele, nem ninguém, saiba lhe informar qual foi a causa.

A análise é dividida em três partes: na primeira, verifico como Josef K. movimenta-se nos espaços enunciativos a partir da relação com o(s) outro(s), para tanto, foram eleitas duas relações alteritárias: uma entre Josef K. e os guardas que anunciam a sua detenção, e uma segunda entre K. e o pintor Titorelli. No segundo momento, analiso a relação de excedente de visão e de conhecimento que as demais personagens e o autor-criador possuem no momento em que “aconselham”/dão acabamento estético ao protagonista no decorrer do romance. Finalmente, no terceiro, verifico os modos de identificação do autor-contemplador/leitor com o protagonista, na dependência da maneira como o protagonista se movimenta e na forma como o autor-criador organiza as enunciações citadas.

4.4.1 Relação de alteridade entre Josef K. e os guardas

No primeiro capítulo de *O processo*, ao estranhar a ausência do café da manhã em seu quarto, Josef K. toca a campainha para solicitá-lo. Imediatamente bateram à porta, mas nada de seu café, quem aparece é um homem. Como Josef K. desconhecia-o, logo interrogou:

- *Quem é o senhor?* (p. 9).

Ao invés de responder à pergunta feita por K., o estranho a ignora e muda de assunto ao questionar:

- *O senhor tocou a campainha?* (p. 9).

Diferentemente ao estranho, K. responde a pergunta feita por este e tenta, *pela atenção e pelo raciocínio*, descobrir por si só quem é este homem.

- *Anna deve me trazer o café da manhã.* (p. 10).

Mais uma vez K. é ignorado, agora passa a ser referido como um “ele” presente com o intuito de subtrair K. à esfera pessoal de “tu”, a fala é dirigida para um “tu”/o outro guarda que se encontra fora do quarto:

- *Ele quer que Anna lhe traga o café da manhã.* (p. 10)

A fala dirigida a este “tu” não era no sentido de uma reversibilidade, em que este “tu” se tornaria um “eu” para então dar um aconselhamento, mas apenas informar/reafirmar aquilo que K. havia dito. Não há nenhuma informação a mais ao que queria dizer a K., limita-se a afirmar:

- *É impossível.* (p. 10)

Além de não poder receber o seu café matinal, nem falar com a senhora Grubach, sua locadora, também não era conveniente que K. saísse de seus aposentos. Diante da saída de K., um dos senhores diz:

- *O senhor não tem permissão para sair. O senhor está detido.*
(KAFKA, 2001, p.11)

Neste momento, K., ao ser informado que está detido, se posiciona ao dizer *é o que parece*, para em seguida formular a pergunta: *mas por quê?* Ao perguntar, como bem observa Dufour, ele já se sujeita, reconhecendo a Lei, pois ela não é constituída por uma resposta que a definiria, mas pela pergunta que se faz sobre ela. É a falta (parcial) do Outro¹⁵⁹ (a Lei) que permite a K. a *enganchar aí uma pergunta, assim como um pedido de contas: por que..., com que direito... Se o Outro fosse pleno, tudo deslizaria e eu* (K., nesse caso) *não poderia perguntar nada...* Por conseguinte, K. só é sujeito do Outro ao poder pedir-lhe satisfação. Enfim, K. é sujeito do Outro na medida em pode se opor a uma resistência ao Outro. Assim, *‘o sujeito é tanto a sujeição quanto o que resiste à sujeição’*, isto é, o sujeito (K.) é o *sujeito do Outro* (sujeito da Lei) e é *o que resiste ao Outro* (a Lei) (DUFOUR, 2005, p. 32).

Com relação à indagação de K., um dos senhores, de nome Willen, responde e aconselha K:

¹⁵⁹ Como afirmado por Dufour, a questão do Outro, tal como formulada por Lacan (aquele que figura tanto como lugar terceiro na fala quanto lugar do terceiro, denominado de “Nome-do-Pai”), não está muito distante ao que Dufour invoca nesta obra como ser ou Um (o *grande Sujeito*), isto é, *uma construção discursiva* em torno do qual se organizam os sujeitos falantes, simbolizáveis como *eu* e *tu* (Dufour, 2005, p. 30-1).

- *Não fomos incumbidos de dizê-lo. Vá para o seu quarto e espere. O procedimento acaba de ser iniciado e o senhor ficará sabendo de tudo no devido tempo. Ultrapasso os limites do meu encargo quando me dirijo com tanta amabilidade ao senhor. Mas espero que ninguém mais ouça, além de Franz, e até ele é amável com o senhor, contra todos os regulamentos. Se continuar tendo tanta sorte como na indicação dos seus guardas, pode ficar confiante.* (KAFKA, 2001, p. 11)

Continuam a se dirigir a K., mas ele não mais lhes responde, passa a falar consigo, via discurso do autor-criador:

Que tipo de pessoas eram aquelas? Do que elas falavam? A que autoridade pertenciam? K. ainda vivia num Estado de Direito, reinava paz em toda parte, todas as leis estavam em vigor, quem ousava cair de assalto sobre ele em sua casa?(KAFKA, 2001, p. 13)

Outra idéia, mais plausível para justificar esta confusão toda, só poderia ser uma brincadeira de seus colegas do banco, pois estava completando trinta anos justamente neste dia. Diante disso, resolve participar da encenação, afinal, ainda estava livre, ainda não era um *ausente* nas relações de co-presença. Nesse sentido, é interessante a observação de Dufour (2000, p. 146): *para que a transmissão de uma história seja certa, é necessário, com efeito, que ela seja ‘ouvida’ de um outro pelo um, dita (traduzida/traída) pelo mesmo e ‘reescutada’ por um terceiro.*

K. sabia que poderia reverter tal situação, isto é, ainda podia experimentar a posição *eu-tu*, ainda era um *presente*. Dessa forma, voltou ao seu quarto em busca de alguma coisa e mostrou aos dois guardas os seus documentos de identidade:

- *Aqui estão meus documentos de identidade, agora mostrem os seus, sobretudo a ordem de detenção.* (KAFKA, 2001, p. 14)

Diante disso, os dois guardas voltam a se dirigir a K. explicando aquilo que já haviam dito:

- Oh, céus! – disse o guarda. – É incrível como o senhor não consegue se submeter à sua situação e parece empenhado em nos irritar inutilmente, a nós, que decerto somos neste momento os mais próximos de todos os seus semelhantes! (p. 14-5)

- É isso mesmo, acredite – disse Franz (...). (p. 15)

K. volta a insistir na apresentação de seus documentos de identidade, desta vez obtém uma explicação referente ao tema proposto:

- Que importância eles têm para nós? – bradou o guarda grande. – O senhor se comporta pior que uma criança. O que quer, afinal? (...) Somos funcionários subalternos que mal conhecem um documento de identidade e que não têm outra coisa a ver com o seu caso a não ser vigiá-lo dez horas por dia, sendo pagos para isso. (...) Aqui não há erro. Nossas autoridades, até onde as conheço, e só conheço seus níveis mais baixos, não buscam a culpa na população, mas, conforme consta na lei, são atraídas pela culpa e precisam nos enviar – a nós, guardas. Esta é a lei. Onde aí haveria erro? (KAFKA, 2001, p. 15).

Os próprios funcionários afirmam suas condições de sujeitos pela sujeição incondicional, procurando incluir K. nessa condição. Remetendo a Dufour (2005), entendo que nesses trechos do romance se evidencia a característica, historicamente marcada, do sujeito moderno, um sujeito neurótico que interioriza a culpa no inconsciente. Porém K., percebendo o discurso dos guardas como absurdo, assim se posiciona:

- Essa lei eu não conheço (p. 15).

O guarda limita-se a dizer:

- Tanto pior para o senhor. (p. 15).

K. continua:

- *Ela só existe nas suas cabeças.* (p. 15).

Aquele prossegue num tom ameaçador:

- *O senhor irá senti-la.* (p. 16)

O outro guarda também se posiciona, mas dirige a fala ao guarda que estava dialogando com K. Diante disso, K. decide que não adianta tentar conversar com subalternos, isso não levaria a nada, precisava se livrar desta encenação a que se expunha e falar com alguém do seu nível. O sujeito K., enquanto sujeito moderno, agora no sentido kantiano, tenta romper com a sua sujeição através da racionalidade/reflexividade, mas a presença esmagadora do Um/da Lei, presente nas falas dos funcionários, nos remete a um sistema de regras que imobilizam a ação crítica do sujeito.

Talvez K. não soubesse que a partir do momento em que se entra *no truque da fala* (*'truc', no teatro, é uma máquina que move os cenários*) é tarde demais para se calar. No entanto, como tomar a decisão se nunca tentamos entrar nela? (DUFOUR, 2000, p. 70).

4.4.2 Relação de alteridade entre Josef. K. e Titorelli

A segunda relação alteritária a ser analisada será a de Josef K. com Titorelli, a qual é intermediada por meio de uma outra personagem do romance – o industrial. O industrial era um cliente do banco, *um cliente muito importante*, que mantinha, de um lado, uma relação profissional com Josef K. e, de outro, com Titorelli, o pintor. Entretanto, Titorelli era mais que um pintor, ele estava inserido/engajado no sistema da lei tanto que o autoriza a se afirmar como um *homem de confiança do tribunal*, um sujeito conhecedor

das filigranas das relações ritualísticas do corpo da lei. Assim que o industrial sugere a K. uma nova ajuda, deixa tudo de lado em seu trabalho e vai direto ao encontro de Titorelli, pois havia tomado a resolução de se ocupar pessoalmente do seu processo. Neste momento, K. tenta obter, a partir de suas próprias operações, aquilo que julga ser o mais correto para resolver o seu caso. Tal como o local do primeiro inquérito, o endereço indicado localiza-se em um subúrbio, no entanto, em uma *direção completamente oposta* (p. 170). Embora localizado numa direção contrária, o que poderia ser entendido como distante da justiça, a sala de audiência (do primeiro interrogatório) e o ateliê/quarto de Titorelli situam-se em um mesmo tipo de espaço: o sótão¹⁶⁰.

Antes de nos centrarmos nas três soluções de absolvição expostas por Titorelli, cabe observar que em todas as ajudas/opiniões acerca de seu processo, Josef K. sempre acredita que o último contato é o que realmente poderá ajudá-lo, mesmo que seja a de um simples pintor, como no caso de Titorelli. Com relação à ajuda deste, acredita que poderá ter êxito *porque tinha sido oferecida de maneira mais inofensiva e aberta* (p. 185). Quanto às soluções, Titorelli assim as apresenta:

- *Esqueci de lhe perguntar primeiro que tipo de libertação deseja. Existem três possibilidades, ou seja, a absolvição real, a absolvição aparente e o processo arrastado.* (KAFKA, 2001, p. 185-6).

Aquilo que justifica o deslocamento e a espera de Josef K. é apresentado com negligência – *esqueci de lhe perguntar*. O que chama a

¹⁶⁰ W. Benjamin (1994, p. 158) já observou que tal como o sótão (lugar onde são guardados objetos descartados e esquecidos) a obrigação de Josef K. *de comparecer ao tribunal evoca talvez o mesmo sentimento que a obrigação de remexer arcaas antigas, deixadas nos sótãos durante anos.*

atenção é o contraste entre o descaso do pintor e a seriedade do assunto, ou seja, Titorelli, embora se dirija a K. como um “tu”, um *presente*, dando-lhe assim o direito à reversibilidade, sente-se, mediante a posição privilegiada que sabe ter com relação aos juízes do tribunal – uma relação de sujeição que ele sabe manipular –, superior a ponto de ofertar alternativas processualísticas para o caso de Josef K..

Titorelli, ao apresentar a primeira solução – a *absolvição real* – se pauta por um discurso aparentemente contraditório, pois a primeira informação que K. recebe é a impossibilidade de uma absolvição real. O pintor, conforme confessa a K., nunca havia presenciado nenhuma absolvição real, mas já tinha escutado algumas lendas de tais absolvições, o que era difícil de comprová-las, pois as decisões finais do tribunal não eram acessíveis nem para os juízes (p. 187). Outra vez K. recebe o conselho de abandonar qualquer esperança de uma absolvição concreta e se conformar com uma *absolvição aparente* ou com um *processo arrastado*.

Restando duas outras possibilidades de absolvição, uma vez que a primeira era irrealizável, Josef. K. pede para Titorelli apresentá-las. O pintor esforça-se para descrever o funcionamento desses dois tipos de liberdade:

- A *absolvição aparente* e o *processo arrastado* (...). Ambas são alcançáveis com a minha ajuda, não sem esforço, é claro; nesse aspecto, a diferença é que a *absolvição aparente* exige um esforço concentrado e temporário, e o *processo arrastado* um esforço menor, mas duradouro. (KAFKA, 2001, p. 190).

Os dois discursos sobre a *absolvição aparente* e o *processo arrastado* são discursos de direito e dizem respeito à manipulação da ritualística processual. Entretanto, não há princípios que regem essas duas absolvições, somente casos/experiências. A justiça da qual Titorelli tanto fala

nada mais é que uma grande jurisprudência que teria esquecido as leis sobre as quais ela repousa. Essas leis tornaram-se lendas, impossíveis de saber se são verdadeiras. *A absolvição aparente e o processo arrastado* correspondem a uma justiça humana. Uma justiça feita de pequenos passos, de oscilações e de paradas, uma justiça modelada pelos “humores” dos juízes.

Ao encerrar a conversa com o pintor, Josef K. é informado que poderá sair do ateliê/quarto – que também faz parte dos cartórios do tribunal – pela segunda porta situada, como por acaso, precisamente ao lado da cama. Diante dessa informação, Josef K. não fica tão admirado, pois segundo nos informa o autor-criador:

parecia-lhe ser uma regra básica do comportamento de um acusado estar sempre preparado, não se deixar nunca colher de surpresa, não olhar desprevenidamente para a direita quando o juiz estava à esquerda, ao seu lado – e era justamente essa a regra fundamental que ele sempre violava. (KAFKA, 2001, p. 200).

O que K. procura em todo o romance é a compreensão do que o acusam, para tanto, procura, a partir do contato que tem com os outros, as razões/as causas de seu delito e os meios de se livrar da acusação.

Veremos a seguir que, confundido, como já observado por Costa Lima (2005), o autor-criador não manipula a personagem, pois, bifurcado, ele perde os pontos de referências; como a personagem, o autor-criador não sabe mais de nada. A partir de um acontecimento simples, o encontro com um desconhecido, do qual se espera receber uma ajuda qualquer, tendo em vista que ele foi recomendado, Josef. K. não cessa de se sentir incerto ao modo de como deva agir.

4.4.3 A necessidade do olhar extraposto para a configuração da subjetividade de Josef K.

As vozes do romance, tais como as definimos a partir do entendimento bakhtiniano, são apreendidas na relação dialógica das consciências, a começar pela *consciência de uma consciência*, a do autor-criador. Sem, contudo, deixar que esta voz – *a voz do outro*, refratada pelo olhar do autor-criador – sobreponha-se a da personagem, pois esta tem seus plenos direitos, isto é, está presente ativamente no romance. Isso em virtude de, na prosa romanesca, falar do outro, tal como explicitado por Bakhtin, é dar voz ao outro. Como as vozes/opiniões acerca do processo de Josef. K. são muitas no decorrer do romance, passo, a partir de agora, a observar algumas delas com o propósito de elucidar a necessidade dessas vozes alheias para a configuração da subjetividade do protagonista.

No início de *O processo*, Josef K., ao perceber que a conversa com o inspetor estava concluída, acredita que seu caso poderia ser encerrado no mesmo dia que recebera a notícia de sua detenção:

Sou da opinião de que o melhor é não pensar mais sobre a justificativa ou a falta de justificativa do seu comportamento e pôr um fim conciliador ao caso com um aperto de mãos. Se os senhores têm a mesma opinião que eu, então por favor – e se achegou à mesa do inspetor estendendo-lhe a mão. (KAFKA, 2001, p. 24).

Diante da proposta de K., o autor-criador antecipa a opinião contrária a do inspetor, no momento em que informa que ao invés de retribuir o gesto o inspetor *fitou a mão estendida de K.* (p. 24). Acresce-se a essa recusa de

aperto de mãos, a falta de compreensão de K., segundo o inspetor, quanto à situação real de sua situação:

- Como tudo lhe parece simples! – disse então a K. – Deveríamos pôr um fim conciliador ao caso, é o que estava dizendo? Não, não, realmente isso não é possível. Por outro lado, não quero dizer de modo algum que o senhor deva se desesperar. Não, por quê, aliás? O senhor está apenas detido, nada mais. Eu tinha isso a lhe comunicar, já o fiz e vi também como o senhor o recebeu. (...) (KAFKA, 2001, p. 24-5).

Já a opinião da senhora Grubach, locadora de Josef K., é mais conformista e em partes até otimista. Começa a sugerir que o seu inquilino não deva levar tão a sério a sua detenção e prossegue observando:

O que não acontece neste mundo? (...) posso confessar que escutei um pouco atrás da porta e que os dois guardas também me contaram alguma coisa. Trata-se da sua felicidade e isso me fala realmente ao coração, mais do que talvez me caiba, pois sou apenas sua locadora. Bem, ouvi alguma coisa, mas não posso afirmar que foi algo especialmente ruim. Não. De fato o senhor está detido, mas não como um ladrão é detido. Quando se é detido como um ladrão, então é ruim, mas este tipo de detenção... A mim me parece algo de sábio (...) que não entendo, mas que também não é preciso entender. (KAFKA, 2001, p. 30-1).

Embora a senhora Grubach dê o seu julgamento favorável a K., de modo até em achar que a sua detenção seja algo de sábio, esta se recusa também em dar um aperto de mãos; conforme o autor-criador, *por causa desse embaraço* (a sugestão do aperto de mãos), ela *disse uma coisa que não queria, e que também estava fora de lugar* (p. 32). Diante dessa recusa, K. passa a observá-la de modo diferente, tentando compreender a razão dessa distração. Conclui que é inútil escutar os assentimentos daquela mulher, afinal, ela era sua locadora, na certa que não iria querer perder seu melhor inquilino.

Ainda no primeiro dia em que recebe a notícia de sua detenção, pede a opinião de sua vizinha de quarto, com quem mantinha apenas relações de

cortesia, já que moravam no mesmo espaço. Procura-a com o intuito de se desculpar, pois a entrevista com o inspetor havia sido em seu quarto. No entanto, acaba encenando à estranha tudo o que acontecera naquela manhã. Diante dos fatos representados por K. e da pergunta feita quanto à sua inocência, a senhorita Bürstner assim se posiciona:

- Bem, inocente... – disse ela. – Não quero emitir já um julgamento que talvez implique conseqüências tão sérias, ainda não o conheço, mas para que lhe atirem nas costas, tão rápido, uma comissão de inquérito, é preciso que seja um verdadeiro delinqüente. Mas visto que está livre – pelo menos concluo da sua calma que o senhor não fugiu da prisão, não pode ter cometido um delito tão sério assim. (KAFKA, 2001, p. 38)

No primeiro dia, as quatro opiniões acerca do que acontecera com Josef K. não interferem na certeza que o protagonista tem quanto à sua inocência. Isso pode ser sustentado pela leveza, até numa certa alegria, com que se recolhe em seu quarto, tal como informado pelo autor-criador: *antes de pegar no sono ainda pensou um pouquinho no seu comportamento, estava satisfeito com ele* (p. 44).

Dez dias após a detenção, Josef K. foi avisado por telefone sobre seu primeiro inquérito. Com certeza estaria presente, mas com o intuito de pôr um fim em seu processo. Até o momento, não expusera a ninguém que havia sido detido, pois, segundo nos informa o autor-criador:

repugnava-o qualquer ajuda externa neste seu caso, por menor que ela fosse; também não queria recorrer a ninguém para não pôr a par, nem mesmo remotamente, quem quer que fosse; por fim, ele também não tinha a mínima vontade de se rebaixar diante da comissão de inquérito com uma pontualidade excessiva. Agora entretanto ele corria para chegar no máximo às nove horas, embora não tivesse sido marcada uma hora definida. (KAFKA, 2001, p. 48)

O autor-criador ainda destaca a irritação de K. com a falta de precisão na indicação do local da audiência, tal falha ele pretendia registrar quando encontrasse o responsável por essa negligência. Ao subir as escadas, diante de tantas portas – algumas abertas, outras fechadas –, foi

brincando mentalmente com a lembrança de uma expressão do guarda Willem, segundo o qual o tribunal é atraído pela culpa, de onde, na verdade, se seguia que a sala de audiência deveria ficar na escada que K. escolhesse ao acaso. (p. 50).

Entretanto, a indicação do caminho foi dada por uma jovem de olhos negros e brilhantes. Ao adentrar, K. ainda tentou retornar do recinto indicado, mas era tarde demais, a mulher segurou o trinco da porta e disse:

- Depois do senhor eu preciso fechar, ninguém mais pode entrar. (p. 52).

Alegou ainda que a sala estava cheia demais, mas não teve êxito.

Embora não tenham informado a hora em que K. deveria se apresentar no domingo pela manhã, fora advertido pelo juiz de instrução de seu atraso de uma hora e cinco minutos. K., todavia, mesmo com a advertência, conforme somos informados pelo autor-criador, estava decidido mais a escutar a falar. Em virtude disso, limitou-se a dizer:

- Pode ser que eu tenha chegado tarde, mas agora estou aqui. (KAFKA, 2001, p. 54).

Como a reação de uma das fileiras da plateia foi a de bater palmas, K. pensou:

“Gente fácil de conquistar”.

O plano de limitar-se a observar foi ao poucos se desfazendo, bastou o juiz de instrução equivocar-se com a pergunta acerca de sua profissão que K. começou a discursar longamente (quase 10 páginas) para as pessoas da platéia, pois *estava convencido de que falava o que elas esperavam*, conforme a percepção do autor-criador. Todavia, quase no final de seu discurso, quando ficou de frente com a multidão, já não sabia mais se havia julgado bem a platéia, se não havia sido ingênuo em crer demais no efeito de seu discurso. Concluiu que de fato se equivocara ao afirmar que:

- Então é isso (...), todos vocês são funcionários; pelo que estou vendo, são vocês o bando corrupto contra o qual eu falei, vocês se reuniram aqui como ouvintes e espias, formaram partidos de fachada, um dos quais aplaudiu para me testar; vocês queriam aprender como se deve enganar um inocente! (...) – deixe-me em paz, senão eu bato! (...) ou então realmente aprenderam alguma coisa. E com isso eu lhes desejo boa sorte no seu trabalho. (KAFKA, 2001, p. 63)

Diferentemente ao discurso de K., que pretendia ouvir mais a falar, o juiz de instrução limita-se a chamar a atenção de K. de ter se privado *da vantagem que um inquérito, de qualquer modo, representa para o detido*. (p. 64). Longe de ficar acuado diante dessa ameaça, K. *riu, fitando a porta*, e exclamou:

- Seus vagabundos, podem ficar com todos os seus inquéritos. (p. 64).

Mesmo tendo feito pouco caso do primeiro inquérito e não ter sido comunicado durante a semana para se apresentar para o próximo inquérito, K. estava seguro que o estariam esperando. No transcorrer daquela semana, K. ainda estava confiante na autonomia quanto a sua defesa. Fato que começou a se modificar aos poucos diante da sala vazia com que fora recebido no domingo seguinte.

Avisado pela prima de K., o seu tio, um pequeno proprietário rural, assim que soube do processo, foi imediatamente tomar providências com o intuito de ajudar o sobrinho.

Quer perder o processo? Sabe o que isso significa? Significa que vai ser simplesmente riscado do mapa. E que todos os parentes também serão arrastados, ou pelo menos humilhados até o chão. Josef, concentre-se. Sua indiferença me tira do sério. Quando se olha para você, quase que se acredita no ditado: “Ter um processo desses já significa tê-lo perdido”. (KAFKA, 2001, p. 121).

Ainda que K., no início de sua detenção, não quisesse nenhuma ajuda externa, acabou cedendo aos conselhos de seu tio a procurar um advogado. Como era de esperar, o advogado, colega de escola do tio, já sabia sobre o processo de K. e se alegrou muito em poder participar dele. Durante a conversa entre os três, subitamente, o advogado informa ao tio Albert e a K. de que estavam em companhia de outra pessoa, o senhor chefe de cartório, o qual estava sentado num canto do quarto, escutando a conversa dos demais.

K., quase que esquecido durante a conversação dos três senhores, resolve ir até a cozinha, lugar onde estava a ajudante do advogado que os recebera na porta. A opinião de Leni, a ajudante – uma opinião já alheia/escutada –, acerca do processo de K. era a de que ele, segundo ouvira de outras pessoas, era muito inflexível. No entanto, não poderia dizer os nomes dessas pessoas, mas podia aconselhá-lo:

contra esse tribunal não é possível se defender, é preciso fazer uma confissão. Na próxima oportunidade, faça essa confissão. Só aí existe a possibilidade de escapar – só aí. No entanto, mesmo isso não é possível sem ajuda externa, mas não precisa se angustiar por causa dessa ajuda, eu mesma vou providenciá-la. (KAFKA, 2001, p. 135).

Durante toda a conversa que o tio Albert tivera com o advogado e o chefe do cartório Josef K. ficou com Leni. Diante disso, o tio:

- Jovem – bradou ele –, como pôde fazer isso? Você prejudicou terrivelmente sua causa, que estava no bom caminho. Esconde-se sorrateiramente com uma coisinha suja, que além do mais é certamente amante do advogado, e fica fora durante horas. (...) Ficamos lá sentados em silêncio, minutos a fio, escutando se afinal você não vinha. Tudo inútil. (...) Você provavelmente contribuiu para a completa derrocada dele, acelerando assim a morte de um homem do qual depende. E a mim, seu tio, você deixa aqui na chuva – sinto como estou ensopado: fez-me esperar horas e me atormentou de preocupação. (KAFKA, 2001, p. 139).

No sétimo capítulo, temos quase 20 páginas em discurso indireto livre, as quais antecedem a decisão, declarada no oitavo capítulo, de Josef K. em dispensar o advogado Huld e assumir sozinho o seu processo; afinal, ele não havia avançado em nada, o advogado limitava-se a dar algumas advertências sem nenhuma importância e a se vangloriar de causas ganhas de outros processos similares aos de K. Nessas páginas, observamos o olhar de advertência do autor-criador com relação à atitude equivocada de K, tais como: a insistência de K. em atrair a atenção dos funcionários, pois estes mais cedo se vingariam dele. O que ele deveria fazer é se comportar com calma, ainda que fosse contra os próprios desígnios. A posição do autor-criador é a de que K. deveria deixar o trabalho ao advogado, ao invés de atrapalhá-lo. Também observa o quanto K. prejudicou o seu caso com o comportamento que teve diante do chefe de cartório. Acresce-se a isso, segundo nos informa o autor-criador, o fato de os funcionários serem em muitos aspectos como crianças, pois é:

freqüente que coisas inofensivas, entre as quais entretanto infelizmente não figura a conduta de K., os firam de tal modo que eles param de conversar até com bons amigos, desviando-se quando os encontram, trabalhando contra eles em tudo que é possível. (KAFKA, 2001, p. 149).

O autor-criador ainda recrimina K. de não ter procurado o advogado com antecedência, pois para além de perder tempo, essa *omissão acarretaria outras desvantagens que não a simples perda de tempo* (p. 152). Entretanto, não era assim que K. pensava, ou melhor, nem ele mais podia pensar como antes, pois agora *não tinha mais a escolha de aceitar ou rejeitar o processo, estava no meio dele e precisava se defender*. (p. 154). Estava decidido a assumir a própria defesa. O único inconveniente era o de como começar a petição, afinal, não sabia de qual acusação deveria se defender: *precisava recobrar na memória toda a sua vida nos mínimos atos e acontecimentos, expondo-a e examinando-a por todos os lados* (p. 156). Com relação a isso, o autor-criador continua a recriminar as divagações desnecessárias do protagonista, quando este se lamenta:

Mas era justo agora, quando K. necessitava de todos os seus raciocínios para trabalhar, quando cada hora passava com a maior velocidade, pois ainda estava em ascensão no banco e já constituía uma ameaça ao diretor adjunto – quando ele, jovem,, queria aproveitar as noites curtas –, era justo agora que tinha de começar a redigir essa petição. Mais uma vez, suas idéias se perdiam em lamentações. (KAFKA, 2001, p. 156-7).

Entretanto, no oitavo capítulo, o autor-criador compactua com a opinião de que o melhor mesmo era dispensar o advogado. Tal fato ocorre no momento em que Josef K. encontra-se na casa do advogado e presencia as súplicas de um outro cliente – o senhor Block, que já estava com um processo há mais de cinco anos:

o método do advogado, ao qual K. felizmente não estivera exposto tempo suficiente, produzia como efeito o fato de que o cliente, afinal, esquecia o mundo inteiro e só por esse descaminho esperava arrastar-se até o fim do processo. Não era mais um cliente, era o cão do advogado (KAFKA, 2001, p. 238).

A última fala de Josef K. parece dialogar com a cena acima: - *Como um cão* (p. 278). No entanto, a conversa que K. trava consigo mesmo, minutos antes de morrer, parece indicar que ele prefere uma morte digna a ter que se sujeitar a uma vida tal como os demais acusados, isto é, uma vida submissa por um mundo/uma lei absurdo(a). Eis o pensamento de K.:

“a única coisa que posso fazer agora é conservar até o fim um discernimento tranqüilo. Eu sempre quis abarcar o mundo com as pernas, e além do mais com um objetivo reprovável. Isso não estava certo. Devo então demonstrar que nem sequer o processo de um ano me serviu de lição? Devo acabar como um homem obtuso? Será que podem dizer de mim que no início do processo eu quis terminá-lo e agora, no seu fim, quero reiniciá-lo? Não quero que digam isso. Sou grato por terem me dado como acompanhantes estes senhores semimudos, que não entendem nada, e pelo fato de terem deixado para mim a incumbência de dizer a mim mesmo o que é necessário.” (KAFKA, 2001, p. 275).

A decisão de K. já aparece anunciada no nono capítulo, quando o autor-criador, diante do chamado do capelão, observa:

K. estacou e olhou para o chão diante dele. No momento ainda estava livre, ainda podia continuar andando e escapulir por uma das três pequenas portas escuras de madeira à sua frente, não muito distantes. (...) Caso, porém, se voltasse, estava preso, pois então teria confessado que entendera muito bem que era de fato a pessoa chamada e que também iria obedecer. (KAFKA, 2001, p. 256).

Quando o capelão pergunta novamente se ele realmente é Josef K., responde afirmativamente. Diante disso, K. reflete de como há algum tempo seu nome, o qual sempre dissera tão abertamente, pesava. Isso nos lembra que, tal como exposto por Bakhtin, pelo fato de a enunciação ser historicamente determinada, teremos diferentes formas de construção desse sujeito no processo enunciativo, na dependência do sistema de valores em que está inserido.

K. sente saudade do tempo em que podia primeiro se apresentar e só depois ser conhecido (p. 257). Com efeito, sente nostalgia de um tempo em que o sujeito constituía-se de uma forma, tal como insinuada por K., isto é, em que o sujeito ia se construindo no acontecer da história – primeiro aparecia para em seguida ser conhecido. Isto nos sugere que K. percebe a configuração do sujeito do seu tempo (sujeito moderno), como um sujeito pré-determinado.

Do diálogo entre Josef K. e o capelão, destaco algumas passagens. Por exemplo, a observação do capelão de que Josef K. procura por ajuda de maneira equivocada – aqui em referência a estranhos, especialmente às mulheres que aparecem durante o romance, com as quais Josef K. acredita que pode contar: *Não percebe que não é essa a ajuda verdadeira?* (p. 259). *Será que você não enxerga dois passos adiante?* (p. 260). O autor-criador ainda observa que a fala do capelão ecoa num tom de raiva e ao mesmo tempo de alerta de quem vê o outro cair.

Mais adiante, frente ao reconhecimento de Josef K. quanto à atitude amável do capelão para com ele, afirmando que confiava nele como não havia confiado em nenhum outro membro da justiça até o momento, o capelão diz o seguinte:

Não se engane. (...) Em relação ao tribunal você se engana (...). Nos textos introdutórios à lei consta o seguinte, a respeito desse engano (p. 261).

Após o curto diálogo entre K. e o capelão, a parábola¹⁶¹ é introduzida. O que se segue à parábola, ainda no nono capítulo, é nada mais do que tentativas visando a decidir quem enganou e quem foi enganado. Ao longo da discussão, cada possibilidade de interpretação é trazida à tona e imediatamente descartada pela próxima: o que está implícito na conclusão é que todas são possíveis, mas nenhuma é suficiente. A passagem que segue ilustra bem essa conclusão: Josef K., em princípio, não acreditava que o guarda estava sendo enganado. No entanto, após a argumentação do capelão, não se mostra mais tão convicto de sua crença:

- Está bem fundamentado – disse K., que havia repetido para si mesmo, a meia voz, passagens isoladas da explicação do sacerdote. – Está bem fundamentado, e eu também acredito que o porteiro é enganado. Com isso, porém, não me afastei de minha opinião, pois as duas coincidem em parte. (KAFKA, 2001, p. 268-9).

Mais à frente, o capelão encerra a discussão com as seguintes palavras:

não é preciso considerar tudo como verdade, é preciso apenas considerá-lo necessário (p. 269).

Essa declaração do capelão nos remete à idéia trazida por Dufour (2005) de que o Um (a Lei) não é verdadeira, apenas é necessária para o referenciamento da existência, das vivências junto com os outros.

¹⁶¹ O encontro do capelão com Josef K. é uma história curta que foi escrita em 1914 e publicada em 1925, sob o título *Vor dem Gesetz (Diante da Lei)*. Apesar de ser publicada separadamente, a parábola, traduzida, por Modesto Carone, com o título de *Na catedral*, fazia parte de um capítulo do romance *O Processo*, que começa a ser escrito em 1914 e é interrompido algumas vezes, permanecendo inacabado. O que chegou até nós foi organizado por Max Brod e publicado pela primeira vez em 1925. Essa atitude de Kafka em publicar essa parábola isoladamente parece apontar para a importância e a autonomia que o próprio autor reconhece neste texto. Ela fala por si só e as vozes que ouvimos são muitas, como veremos a seguir.

Ao final da parábola, diante do questionamento simples do velho homem do campo:

todos aspiram à lei, (...) como se explica que, em tantos anos, ninguém além de mim pediu para entrar?

A resposta, no entanto, apresenta-se enigmática:

aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a (p. 263).

Essa passagem parece dialogar com a recepção que tivera no primeiro e único inquérito:

- Depois do senhor eu preciso fechar, ninguém mais pode entrar. (p. 52).

Na parábola, o enunciado – *a porta da lei continua como sempre aberta* – dá a ilusão de que a lei sempre esteve lá e acessível a todos (p. 261). Mas o homem do campo não pôde entrar. Aberta, parece oferecer-se a quem queira conhecê-la. No entanto, há um guarda à sua frente, mantendo a *porta aberta* fechada. No caso de K., no início de seu processo, a porta fora aberta a ele, mesmo receoso, acabou entrando. Entretanto, ao invés de ouvir o que o juiz do tribunal tinha a lhe dizer, K. não deu ouvidos para o que os outros tinham a lhe dizer.

Conforme vimos em Bakhtin, há uma limitação intransponível no olhar do “eu” que só o outro pode preencher. Para além do olhar do autor-criador, há ainda um outro olhar presente no processo de significação estética, o do autor-contemplador, o qual também necessita de distância para atualizar o objeto estético e, assim, suscitar laços de fratria com as personagens. É deste outro componente do objeto estético que passaremos a nos centrar.

4.4.4 Relações fraternas entre autor-contemplador e Josef K.

No início do processo, Josef K., ainda solitário, expõe toda a sua crítica pela instituição que se propõe a julgá-lo. Afinal, conforme é exposto nas primeiras linhas do romance:

Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum (p. 9).

No decorrer da obra, as causas dessa ‘calúnia’ não são explicitadas. Além disso, como nos informa o autor-criador,

K. ainda vivia num Estado de Direito, reinava paz em toda parte, todas as leis estavam em vigor, quem ousava cair de assalto sobre ele em sua casa? (p. 13).

Entretanto, como bem observa Löwy (2005, p. 121), a lei está praticamente ausente do processo de K., ela é desconhecida, *impossível de conhecer, talvez inexistente. Sua ausência é compensada pela presença – onipresença mesmo – de uma poderosa organização legal que dispõe do poder de vida e morte sobre os indivíduos.*

Aos poucos, quando vai travando contato com as outras personagens, cada qual com um conselho a lhe dar, todas convergentes para que K. se submeta ao tribunal, vai deixando se influenciar, em partes, pelas ajudas e opiniões externas. Com efeito se interessa por tais aconselhamentos, pois falam de seu processo, mas os descarta devido ao fato de não se configurarem em seu perfil crítico, não submisso. Isso, na interpretação aqui realizada, por um duplo motivo: um que remete ao próprio modo de ser de Josef K., não lhe agradava receber ajuda e a ter que travar contato com pessoas “externas”; outro devido ao fato de essas ajudas não servirem para

nada, talvez por isso que prevaleça em K. a atitude de achar que sempre o último aconselhamento supera os anteriores.

Para além da inexistência de explicações acerca do que é acusado, K. em momento algum compactua com a acusação. No entanto, submete-se ao processo ao assumir a sua defesa e de certo modo a culpa, uma culpa difusa/inexplicável que o leva a revisar sua vida. O que tenta em todo o romance é provar a sua inocência, para tanto, busca ajuda em todas as pessoas que lhe a oferecem. Segundos antes de deixar que os carrascos o matem, ainda se questiona:

Havia ainda possibilidade de ajuda?(...) Onde estava o juiz que ele nunca tinha visto? Onde estava o alto tribunal ao qual ele nunca havia chegado? (p. 278).

A observação de Dufour (2000, p. 254) ajuda-nos a entender essas últimas palavras de Josef K. quando afirma que *se não se pode, decididamente, impedir que se convoquem as multidões para embarcar num trem que parte para um ou para outro mundo, é preciso então que se diga como, nesses mundos, o sacrifício será assumido*. Enfim, a libertação do processo movido contra K. somente seria possível se ele vivenciasse a sujeição para poder driblar a conclusão do processo o qual inapelavelmente sempre resulta em condenação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo. ¹⁶²

Encerrar, depois de tantas palavras, de tantos diálogos, de tantas (re)construções, é uma luta mais que temerosa, parece que nos habituamos a usar o *eu*, um *eu* mais que necessário nestes anos de solidão em busca da palavra precisa. Receamos em perder o nosso lugar simbólico, mas sabemos que nada existe se o *eu* figurar sozinho, ele só se constitui se houver um outro, o *tu*, para que possamos falar *dele*, o *ele*. Em consonância com esse lugar singular/necessário, procurei, até o momento, completar aquilo que *excedia* ao campo de visão dos protagonistas, chegou o

¹⁶² Bakhtin, 2003, p. 410.

momento de deixar que o *outro* possa completar o meu *excedente de visão e conhecimento*.

Falar das vozes “escutadas” nestes últimos anos, no sentido de sintetizá-las, é outra tarefa árdua, foram tantas... Algumas me transformaram, outras me perturbaram, e ainda perturbam, com algumas compactuei e de outras tentei fugir, afinal foram/são tantas as vozes que falaram/falam de/com Benveniste, Bakhtin e Kafka. Fácil de se perder em meio ao infinito labirinto quando se sabe que *minha palavra permanece no diálogo contínuo, no qual ela será ouvida, respondida e reapreciada*. (BAKHTIN, 2003, p. 356).

Quando comecei a tese, perguntava-me se a lingüística da enunciação e a literatura podiam dizer algo concernente ao sujeito. Chegou o momento de responder, em poucas palavras, o resultado das páginas precedentes. Talvez um bom começo seja o de recuperar as palavras-chave da tese: enunciação, subjetividade, intersubjetividade, alteridade, protagonistas kafkianos. Contudo, parece, depois de ter trabalhado com elas, difícil de explicar cada uma delas sem que uma não se encontre com a outra.

Vimos que tanto Benveniste quanto Bakhtin situam a enunciação na circulação do dizer dos outros: para o primeiro, o indivíduo constrói a sua subjetividade numa relação dialética com o interlocutor – o “tu”, *na* e *pela* linguagem, os quais presentificam/atestam a sua presença somente por causa de um terceiro, o “ele”; já o segundo destaca a impossibilidade do conhecimento do “eu” que não seja orientado para o “outro”, ou seja, é para além dos limites do *eu-para-mim* que o sujeito estabelece a consciência de

si mesmo. Resta-nos verificar onde figuram os protagonistas kafkianos no universo destes *eu(s)*, *tu(s)*, *eles(s)* e *outro(s)*.

Em *A Metamorfose*, vimos, através da análise das formas de apresentação da voz de outrem – do protagonista Gregor pelo autor-criador –, no quadro do dialogismo, o autor-contemplador acompanhar a trajetória de Gregor. Os modos de representação da alteridade entre autor-criador e personagem permitiram observar que o autor-contemplador é imprescindível, pois são eles - autor-criador e autor-contemplador - quem restituem e dão acabamento a Gregor na cena, essas instâncias do fenômeno estético literário se complementam para completar o sentido da personagem na trama.

A voz do autor-criador relacionada dialogicamente com a voz da personagem permitiu completar aquilo que excede o campo de visão da personagem. Através do olhar da família, Gregor recebe a mensagem de que não há mais lugar para ele na cena familiar. A partir do referencial benvenistiano, verificamos um processo de deslocamento de posição enunciativa do protagonista. Gregor passa da condição de pessoa à condição de não-pessoa. Essa é a metamorfose. Ele passa da condição de falante, daquele que ocupa uma posição subjetiva na tríade enunciativa, para uma condição não-pessoal, não-subjetiva. Ele metamorfoseia-se de eu/tu para ele. Embora destituído da posição de pessoa (eu-tu) pela família, Gregor é acolhido/restituído na cena através do excedente de visão do autor-criador e pelas relações fraternas que o autor-contemplador desenvolve com a personagem, proporcionando-lhe unidade e acabamento.

Em *O veredicto*, verificamos que Georg é o que menos suporta a palavra alheia, pois estava habituado a travar contato com um outro, não o

tu, mas com o *ele*. Observamos que, a partir de uma diversidade de formas de apreensão da voz alheia, Georg diz a si mesmo que ocupa uma posição privilegiada (de *eu* apenas) ante a sua escolha de constituir uma família. Entretanto, constatamos, através do *ele* (a correspondência com o amigo), que o que de fato prevalece não é certeza da escolha, mas a indecisão do protagonista. Isso devido ao fato de eu-Georg não aceitar a reversibilidade com o *tu*; o que prevalece na novela é o *ele*, que representa a *ausência* no campo de presença do eu-Georg.

Em *O processo*, verificamos que é somente a partir dos outros (autor-criador e demais personagens) que Josef K. é capaz de se ver por inteiro para então saber de si e assim constituir a sua subjetividade, isto é, estar apto a reconhecer o lugar que desempenha ante o processo movido contra ele. Todas estas vozes alheias (dos guardas, das mulheres, do advogado, do tio, do pintor, do capelão) assentam-se no mesmo conteúdo – o processo de K. –, mas mudam o tom, por vezes até o sentido, isso faz com que o protagonista conheça a sua posição, o seu papel. É no final do romance, após transcorrido exatamente um ano, que K. começa a tomar consciência de si, ou seja, as palavras/vozes dos outros começam a se incorporar na sua consciência. Não no sentido de render-se a elas, mas de rechaçá-las, pois aceitar as opiniões alheias é aderir à submissão.

O que K. faz até o instante final de sua vida é buscar meios para não ser esmagado, isto é, luta até o final contra todos os caminhos/conselhos que aceitam o conformismo. Não há nenhuma esfera social que aconselhe K. a resistir ao processo movido contra ele: a erótica (a ajudante do advogado, por exemplo, aconselha-o a fazer uma confissão); o judiciário (o advogado, por exemplo, aconselha-o a se conformar com as condições

existentes, o que é reforçado no momento em que pede ao seu outro cliente, o senhor Block, para demonstrar como K. deveria agir); a religiosa (o capelão recomenda-lhe a não considerar tudo como verdade, mas sim como necessário); a familiar (o tio que não mede esforços para manter a integridade do nome da família). Na verdade, todas essas esferas estão atreladas ao tribunal, e a opinião converge para aceitar os fatos sem se rebelar contra eles.

No que concerne aos protagonistas analisados, observamos que eles, além de serem destituídos de suas condições de sujeito no espaço simbólico, já começam, gradativamente, a perder os nomes antes mesmo do desenrolar da trama. Nas duas primeiras novelas analisadas, o espaço da ação é na casa de cada um dos protagonistas, nesses casos ainda aparecem os seus nomes e sobrenomes. Já no momento em que o espaço se amplia para a exterioridade, nem mais isso é possível: em *O processo*, apenas o primeiro nome e a letra inicial do sobrenome são permitidos/necessários.

Com relação ao final trágico dos protagonistas, pudemos observar que Gregor Samsa, em *A metamorfose*, após ser “suportado” durante alguns meses, toma consciência pelo olhar dos outros que não há mais espaço para ele no ambiente familiar. Em *O veredicto*, no instante em que o olhar do outro dá acabamento ao que é inacessível ao *eu*-Georg, Georg não mais reage, pois acaba entendendo que para saber de si era preciso passar pelo olhar/acabamento do *tu*-pai. Em *O processo*, Josef K., após o início de sua detenção, resolve encenar/presentificar a sua presença, aceita a reversibilidade entre todos os *tu* que encontra. No entanto, no final do romance, ele mesmo diz preferir que os guardas/os atores que o levam para

o local de sua morte sejam *semimudos*, assim ele próprio pode tornar-se *eu* e *tu* nos instantes finais.

Retomando a nossa pergunta acerca de um possível sentido para as mortes dos protagonistas nas obras analisadas, em consonância com o nosso trabalho, podemos afirmar que o sujeito kafkiano¹⁶³, sendo um sujeito moderno – nos dois sentidos apontados por Dufour (2005), quais sejam: o neurótico e o racional –, longe de ser um alienado ante as adversidades do mundo em que vive, ele é um sujeito que não aceita, que não se submete às autoridades, sejam estas internas ou externas. Não estamos querendo dizer com isso que o sujeito representado nas obras kafkianas não se vê perdido diante da falta de certezas, próprias desse sujeito que se vê forçado a lutar a cada dia com suas próprias metamorfoses, com os veredictos e os processos recebidos dos outros e com os castelos e as construções sonhadas/vividas em cada ato.

Enfim, o objetivo desta investigação foi o de procurar uma outra maneira de ver o texto literário, uma maneira que tomou por base um referencial enunciativo, isto é, uma análise que levou em conta as circunstâncias de produção do sentido e seus efeitos singulares. A opção pelas teorias de Benveniste e de Bakhtin deveu-se a uma questão pontual para a realização da análise, o referencial benvenistiano para o plano interno (relação entre personagens) e o referencial bakhtiniano para o plano externo (relação do autor-contemplador com personagens, intermediada pelo autor-criador).

¹⁶³ Quando falamos em sujeito kafkiano referimo-nos como aquele representado no espaço simbólico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*. São Paulo: Musa Editora, 2004.

____. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin e outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006a, pp. 95-114.

____. Ato versus objetivação e outras oposições fundamentais no pensamento bakhtiniano. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO G. de. *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006b, pp. 17-24.

BAKHTIN, Mikhail/Volochínov, V. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

____. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Rubi (Barcelona): Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997.

____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.

BARBISAN, Leci Borges. Língua e fala: conceitos produtivos de teorias enunciativas. In: FLORES, V. N.; BARBISAN, L. B.; TEIXEIRA, M. (orgs.). *Colóquio Leituras de Émile Benveniste*. Revista Letras de Hoje. Porto Alegre: EDIPUCRS, dez. 2004, v. 39, n. 4, pp. 67-78.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política (v.1)*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Campinas, SP: Pontes, 2005.

_____. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas, SP: Pontes, 2006.

BIRMAN, Joel. *Psicanálise, Ciência e Cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

BOCHAROV, Sergei G. En torno a una conversación. In: ZAVALA, Iris M. (coord.). *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona: Anthropos; San Juan de Puerto Rico: Ed. de la Universidad de Puerto Rico, 1996.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRESSAN, Nílvia Thaís Weigert. A tríade enunciativa: um estudo sobre a não-pessoa na teoria de Émile Benveniste. *Dissertação de Mestrado* orientada por Valdir do Nascimento Flores. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARONE, Modesto. *Lições de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. O espaço ficcional e a experiência subjetiva: uma análise enunciativa de *A metamorfose*. *Dissertação de Mestrado* orientada por Marlene Teixeira. São Leopoldo: UNISINOS, 2005.

CLARK, Katerina & HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COSTA, Iná Camargo. O marxismo neo-kantiano do primeiro Bakhtin. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: Campinas – UNICAMP, 2005, pp. 277-286.

DAHLET, Patrick. Dialogização enunciativa e paisagem do sujeito. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: Campinas – UNICAMP, 2005, pp. 55-84.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DOSSE, François. Benveniste: a exceção francesa, cap. 4. In: *História do estruturalismo: o canto do cisne, de 1967 a nossos dias*. V. II. Bauru, SP: Edusc, 2007.

DUFOUR, Dany-Robert. *Os mistérios da trindade*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

____. *A arte de reduzir as cabeças: sobre a nova servidão na sociedade ultraliberal*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.

EMERSON, Caryl. *Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

ENDRUWEIT, Magali Lopes. A teoria da enunciação e a escrita. In: FLORES, V. N.; BARBISAN, L. B.; TEIXEIRA, M. (orgs.). *Colóquio Leituras de Émile Benveniste*. Revista Letras de Hoje. Porto Alegre: EDIPUCRS, dez. 2004, v. 39, n. 4, pp. 89-96.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Edições Criar, 2003.

____. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 37-60.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1999.

FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene. *Introdução à lingüística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2005.

FLORES, Valdir do Nascimento. Bakhtin e Saussure: convergências e divergências. In: BEVILAQUA, C. H. A.; VIANNA, V. L. L.; PIRES, V. L. (orgs.). *Bakhtin: diálogos inclusos*. Santa Maria: Coleção Ensaios, n. 5, dez. 2002, pp. 21-26.

____. Princípios para a definição do objeto da lingüística da enunciação. In: BARBISAN, L. B.; FLORES, V. N. (orgs.). *Estudos sobre enunciação, texto e discurso*. Revista Letras de Hoje. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 36, n. 4, dez. 2001, pp. 7-67.

____. *Lingüística e psicanálise: princípios de uma semântica da enunciação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

____. Por que gosto de Benveniste? (Um ensaio sobre a singularidade do homem na língua). In: FLORES, V. N.; BARBISAN, L. B.; TEIXEIRA, M. (orgs.). *Colóquio Leituras de Émile Benveniste*. Revista Letras de Hoje. Porto Alegre: EDIPUCRS, dez. 2004, v. 39, n. 4, pp. 217-230.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade del yo*. Barcelona: Península, 1995.

HEINZ MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994.

KAFKA, Franz. *O veredicto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

____. *A Metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

____. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

____. A próxima aldeia. In: *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

____. *Diários*. São Paulo: Exposição do livro, 1964.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamento do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

____. *A constituição do sujeito moderno*. In: <http://www.etatsgeneraux-psychanalyse.net/archives/texte113.html>, 2001, acessado em 20/11/2004.

____. *Entre o afeto e a agressão, como nos relacionamos?* In: <http://www.mundojovem.com.br/entrevista-06/2002.php>, acessado em 19/05/2008.

LARROSA, Jorge. *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz* (Montaigne, Schlegel, Kafka). Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

LICHTENBERG, Sônia. Usos de todo: uma abordagem enunciativa. In: BARBISAN, L. B.; FLORES, V. N. (orgs.). *Estudos sobre enunciação, texto e discurso*. Revista Letras de Hoje. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 36, n. 4, dez. 2001, pp. 147-181.

LÖWY, Michael. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: FAPESP, 1995.

NORMAND, Claudine. Os termos da enunciação em Benveniste. In: OLIVEIRA, S. L.; PARLATO, E. M.; RABELLO, S. (orgs.). *O falar da linguagem*. São Paulo: Lovise, 1996.

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

TEIXEIRA, Marlene. Colóquio Leituras de Émile Benveniste. In: FLORES, V. N.; BARBISAN, L. B.; TEIXEIRA, M. (orgs.). *Benveniste: um talvez terceiro gesto?* Revista Letras de Hoje. Porto Alegre: EDIPUCRS, dez., 2004a, v. 39, n. 4, pp. 107-120.

____. Uma lingüística sobre o que não pôde se dizer: Benveniste. In: *Psicanálise, lingüística e análise do discurso*. Porto Alegre: Correio da APPOA, dez., 2004b, n 131, pp. 12-17.

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

____. O Outro no Um: reflexões em torno da concepção bakhtiniana de sujeito. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO G. de. *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006, pp. 227-234.

TEZZA, Cristóvão. Sobre o *autor* e o *herói* – um roteiro de leitura. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão et al. (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 2001.

____. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TROIS, João Fernando de Moraes. Colóquio Leituras de Émile Benveniste. In: FLORES, V. N.; BARBISAN, L. B.; TEIXEIRA, M. (orgs.). *O “Retorno a Saussure” de Benveniste: a língua como sistema de enunciação*. Revista Letras de Hoje. Porto Alegre: EDIPUCRS, dez., 2004, v. 39, n. 4, pp. 33-43.

ZAVALA, Íris M. (coord.). *Bakhtin y sus apócrifos*. Barcelona: Anthropos; San Juan de Puerto Rico: Ed. de Universidad de Puerto Rico, 1996.