

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA



SIRLENE CÍNTIA ALFERES LOPES

***Parrhesía* e produção de subjetividade em Arnaldo Antunes:
escrita, autoria e poder**

Uberlândia – MG
Junho de 2015

SIRLENE CÍNTIA ALFERES LOPES

***Parrhesía e produção de subjetividade em Arnaldo Antunes:
escrita, autoria e poder***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos – Curso de Doutorado em Estudos Linguísticos – do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Linguísticos.

Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada

Linha de Pesquisa: Linguagem, Texto e Discurso

Orientador: Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes

Apoio financeiro – início da pesquisa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior – CAPES

Universidade Federal de Uberlândia
Uberlândia – MG
Junho de 2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

L864p Lopes, Sirlene Cíntia Alferes.
2015 Parrhesía e produção de subjetividade em Arnaldo Antunes : escrita,
 autoria e poder / Sirlene Cíntia Alferes Lopes. - 2015.
 219 f.

 Orientador: Cleudemar Alves Fernandes.
 Tese (doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em Linguística.
 Inclui bibliografia.

 1. Linguística - Teses. 2. Língua portuguesa - Escrita - Teses. 3.
Subjetividade - Teses. 4. Antunes, Arnaldo, 1960- - Teses. I. Fernandes,
Cleudemar Alves, 1966-. II. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Linguística. III. Título.

CDU: 801

FOLHA DE APROVAÇÃO

SIRLENE CÍNTIA ALFERES LOPES

“Parrhesía e produção de subjetividade em Arnaldo Antunes: escrita, autoria e poder”

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia para obtenção do Título de Doutor em Estudos Linguísticos.

Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada

Linha de Pesquisa: Linguagem, Texto e Discurso

Orientador: Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes

Apoio financeiro - início da pesquisa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior – CAPES

Uberlândia, 29 de junho de 2015.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes (UFU) - presidente

Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior (UFG)

Prof. Dr. Welisson Marques (IFTM)

Profa. Dra. Carla Nunes Vieira Tavares (UFU)

Prof. Dr. Ernesto Sérgio Bertoldo (UFU)

À minha família e aos meus amigos,
meus portos-seguros.

AGRADECIMENTOS

No decurso do Curso de Doutorado em Estudos Linguísticos (marcado por tantas decisões e, principalmente, cisões) até o produto que ora se apresenta como tese, eu obtive estímulo de muitas pessoas especiais, nas mais diversas formas de manifestação de auxílio. Aproveito este momento singular, de fechamento e de abertura de mais uma etapa de meus estudos, para deixar algumas palavras de agradecimento a essas pessoas excepcionais em minha vida:

Ao meu orientador, Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes, pela acolhida, pela compreensão, por acreditar em meu trabalho quando a grande maioria já não acreditava, e, principalmente, por possibilitar uma relação de orientação com aberturas ao diálogo e como meio de proporcionar uma escrita singular. Ademais, por *estar e ser presente* em todo o processo: aceite de orientação extemporânea em novembro de 2012; leitura de esboços; correção de textos antes das qualificações e defesas; participação assídua no grupo de pesquisa Laboratório de Estudos Discursivos Foucaultianos – LEDIF; qualificação de projeto; qualificação de tese; e defesa de tese;

À Prof. Dra. Marisa Martins Gama Khalil e ao Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior, pela leitura do projeto de doutorado para o exame de qualificação e pelas contribuições valiosas quanto ao caminho a ser trilhado; à Prof. Dra. Fernanda Mussalim e, uma vez mais, ao Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior, pelos apontamentos feitos durante o exame de qualificação da tese, possibilitando um melhor delineamento do texto e um olhar mais apurado quanto às escolhas até aquele momento;

Às Professoras Doutoradas Dilma Maria de Mello e Fernanda Costa Ribas, pelas contribuições valiosas durante o exame de qualificação do trabalho em área complementar – Linguística Aplicada; à Profa. Dra. Maria Inês Vasconcelos Felice, pelos momentos valiosos de troca de saberes, pelo aceite e pela orientação do trabalho em área complementar: um momento para exercer a diferença de perspectivas teóricas e aprender mais sobre as linhas de pesquisa;

Aos Professores Doutores Antônio Fernandes Júnior (UFG – Catalão), Welisson Marques (IFTM – Uberaba), Carla Nunes Vieira Tavares (UFU – Uberlândia), Ernesto Sérgio Bertoldo (UFU – Uberlândia), membros titulares, e aos Professores Doutores Nilton Milanez (UESB – Vitória da Conquista) e Marisa Martins Gama Khalil

(UFU – Uberlândia), membros suplentes, pela leitura e pela honra a mim concedida ao partilharem de suas perspectivas de olhar a respeito de meu trabalho, participando da banca examinadora de defesa de tese: fechamento de um ciclo e início de outro;

À Profa. Dra. Alice Cunha de Freitas, pela atenção e disposição para ajudar em sua função de Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL) no início do curso de Doutorado em Estudos Linguísticos; à Profa. Dra. Dilma Maria de Mello, pela disponibilidade e atenção, tanto como leitora do trabalho em área complementar quanto como Coordenadora do PPGEL; à Tainah, à Maria José, e, posteriormente, à Maria Virgínia, à Lorena e à Luana, pela solicitude e esclarecimento no atendimento da secretaria do PPGEL; aos professores das disciplinas cursadas, pelo aprendizado e pelas trocas de experiência tão profícuas e enriquecedoras;

Ao LEDIF e aos meus amigos – João de Deus, Márcia, Jaciane, Karina, Vanessa, Andressa, Percival, Ana Maria, Léa, Francisco, Laylla e Jefferson –, que contribuíram acadêmica e pessoalmente com interlocuções teóricas e não teóricas, sempre com palavras de incentivo e de carinho; à Fabiana Kettmann, pelo carinho, pela amizade e pelo *résumé*;

Ao João Alferes, meu pai, por compreender que era preciso sacrificar-se mais um pouco por conta da filha, permitindo a presença de sua esposa, Júlia Alferes, em meu dia-a-dia, desde o final de setembro do ano de 2012 até a defesa da tese. Pai, muito obrigada por seu apoio e amor incondicionais, pelas palavras tão certeiras e necessárias nos momentos mais diversos e difíceis, por não medir forças e recursos para acudir a filha que ficou doente... enfim... por ser (meu) PAI!;

À Júlia Alferes, minha mãe, pela dedicação à minha filha, ao meu marido, à minha casa e a mim nesses anos tão cruciais para o desenvolvimento da tese e para início do serviço público como professora de Ensino Fundamental II. Por enxugar minhas lágrimas e me consolar em tantos momentos difíceis, por sorrir com minhas alegrias e vitórias... Por cuidar de minha filha com tanta paciência, dedicação e compreensão, mesmo com dores no corpo e sinais visíveis de esgotamento. Mãe, meu *muito obrigada* por todo o seu amor... Por tudo o que escrevi e também por aquilo que não consegui expressar em palavras. A senhora foi os pés e as mãos para este caminho... enfim... obrigada por ser (minha) MÃE!;

À Shirlei, minha sogra, por permanecer alguns meses nos ajudando a cuidar da Julinha e de nossa casa com tanto carinho; ao Valdemar, meu sogro, e às minhas cunhadas Lígia e Ana Carolina, por permitirem a presença de Shirlei em Uberlândia;

À minha irmã Sirlei, ao meu cunhado Antônio Carlos, aos meus sobrinhos Maria Rosa e João Lucas, por tantos momentos singulares (você sabem... e como sabem!) e por acreditarem em mim; ao meu irmão Sidnei, que mesmo distante me apoia e sabe bem como é este processo – porque passou por isso também na mesma época, mas com o agravante de ser em outro país. Sid, muito obrigada pelo *abstract*;

Ao meu marido, Fábio, e à minha filha, Júlia, pelo carinho, pelo amor, por aguentarem as alterações de humor e pela compreensão desse processo, que resultou em uma ausência necessária para colhermos bons frutos mais adiante. Filha, agora mamãe poderá ser mãe;

Aos meus amigos da Escola Municipal Prof. Jacy de Assis – Mirna, Mônica, Edésio, Mária, Edna, Carla, Adriana, Eliane, Suéllen, Rosário, Izabel, Joana, Delci, Maria Aurora –, pelos risos, pelo apoio, pelas rodas de conversa e trocas de experiências; ao Vanderlei, pela amizade e pelas conversas sobre algumas questões históricas; à diretora, Luciana, por possibilitar a dispensa para desenvolver a escrita da tese; aos mais novos colegas da Escola Municipal Profa. Stella Saraiva Peano, pelos dizeres pontuais e pelo astral contagiante tão necessários para o fim do percurso; ao Rogério, pela amizade e pelas trocas de referências sobre o período da ditadura militar no Brasil; aos meus alunos, ex-alunos e futuros alunos, pela interlocução e por serem inspiração para a continuidade de meus estudos;

Àqueles que me apoiaram direta e indiretamente em todo o processo: funcionários da UFU; senhor Pedro, dona Zilná, Lucas, Aline, Débora (Tano Cópias); amigos e familiares;

E à CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior, pelo apoio financeiro, no início da pesquisa, até o momento de posse do cargo de Professor de Português (Ensino Fundamental II) no município de Uberlândia.

[...] De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? [...]

(FOUCAULT, [1984] 1998, p.13)

Resumo

Considerando que o exercício da *parrhesía* tem compromisso com o dizer-verdadeiro e, em relação ao artístico, esse conceito se reformula, analiso nesse trabalho produções de Arnaldo Antunes, levando em conta as noções de escrita, autoria, poder, *parrhesía*, subjetividade e identidade a partir da perspectiva foucaultiana do discurso. Estabeleci como entrada para análise *nomes*, concebidos como aquilo que funciona como especificador e diferenciador de sentidos, sempre perpassados pelo sistema (língua), pelo sujeito e pela história: o tripé de sustentabilidade da construção dos sentidos. Observei a recorrência de nomes nas produções arnaldianas (*Che Guevara, Simone de Beauvoir, Pinochet, Lao Tsé, Stalin, Hitler* etc.), o que me fez indagar a possibilidade de estudo dessas produções a partir da perspectiva foucaultiana do discurso. Para constituir o *corpus*, recorri aos trabalhos *40 escritos, Como é que chama o nome disso, Outros 40* e ao *Site Oficial de Arnaldo Antunes* (www.arnaldoantunes.com.br). Aventurei a hipótese de que haveria nas produções arnaldianas um modo “velado” de materialização de discursos que “escancararia” as relações de poder e possibilitaria o exercício da *parrhesía* e a produção de subjetividade. Esse escancarar as relações de poder se daria por meio da oposição entre discursos, que se materializariam por meio da memória, submergida em meio aos *nomes*, na tensão entre o enunciado e o não enunciado via discurso, possibilitando, inclusive, em certos casos, a construção de identidades de sujeitos. Como subsídio teórico-metodológico, embasei-me em *A arqueologia do saber* (FOUCAULT, [1969] 2004), a partir da noção de enunciado como “a unidade elementar do discurso” (p.90). Sendo assim, foi possível cotejar enunciados de modo a evidenciar que a *parrhesía*, nos dias de hoje, se dá de modo diferente da época grega, contudo, ainda é um meio de compromisso com a verdade (enquanto construto), em um cotejo entre questões históricas, sociais e culturais a partir do que é permitido pela arte: um lugar privilegiado para a transgressão. No primeiro capítulo, apontei aspectos sobre o estudo das produções arnaldianas e justifiquei a escolha por analisar essas produções a partir das relações de poder postuladas em textos de Foucault. No segundo capítulo, tracei o caminho teórico-metodológico, de modo a apontar alguns conceitos que foram fulcrais para o desenvolvimento dessa pesquisa – quais sejam: nome; enunciação; enunciado; discurso; descontinuidade histórica; escrita; autoria; caráter relacional do poder e formas de resistência; *parrhesía* e produção de subjetividade; e outros que foram discutidos de modo atrelado a esses conceitos (*ser da linguagem*, memória, história, sujeito, identidade, diferença, etc.), embasando-me, principalmente, em textos de Foucault e de autores que se filiam à Análise do Discurso sob a perspectiva desse autor. No terceiro capítulo, analisei produções arnaldianas fazendo cotejo com os principais conceitos abordados, a fim de chegar ao objetivo dessa tese e observar se a hipótese realmente se sustentou. Por fim, retomei a discussão acerca da produção arnaldiana e sua relação com a literatura contemporânea, bem como a reconfiguração da noção de *parrhesía* e sua relação com a subjetividade, a escrita, a autoria e o poder a partir das produções de Antunes.

Palavras-chave: Escrita; Autoria; Poder; Resistência; Identidade; Subjetividade; *Parrhesía*.

Abstract

Considering that the practice of *parrhesia* is committed to truth-telling, and in relation to art this concept is reformulated, I analyze productions of Arnaldo Antunes in this thesis, taking into account the written notions of authorship, power, *parrhesia*, subjectivity, and identity from the perspective of Foucault's discourse. I established *names* as input for analysis, conceived as that which functions as "specifier" and differentiator of meanings, always tangent by the system (language), by subject, and by history: the tripod of sustainability of construction of the senses. I observed the recurrence of *names* in arnaldian works (*Che Guevara, Simone de Beauvoir, Pinochet, Lao Tzu, Stalin, Hitler*, etc.), which made me inquire about the ability to study these productions from the perspective of Foucault's discourse. To constitute the *corpus* of this study, I resorted to the works *40 escritos, Como é que chama o nome disso, Outros 40*, and *the Official site of Arnaldo Antunes* (www.arnaldoantunes.com.br). I proposed the hypothesis that there would be arnaldian productions in a "veiled" way of discourses' materialization that would "throw-open" power relations and would enable the practice of *parrhesia* and the production of subjectivity. This "throwing-open" of power relations would take place through the opposition between discourses, which would materialize themselves through the memory, immersed in the *names* in the tension between the spoken and unspoken via speech, enabling even in certain cases, the construction of subject identities. As theoretical and methodological subsidy, I based the study in Foucault's *L'archéologie du savoir*¹, from the notion of speech as "the elementary unit of discourse" (p.90). Thus, it was possible to collate statements in order to show that *parrhesia*, in the present day, takes place differently from the Greek era. However, it is still a means of commitment to truth (as a construct), in a comparison of historical, social, and cultural issues from what is permitted by the arts: a privileged place for transgression. In the first chapter, I discussed aspects of the study of arnaldian productions and I justified the choice for analyzing these productions from the power relations postulated in Foucault's texts. In the second chapter, I traced the theoretical and methodological path in order to observe some concepts that were key to the development of this research – to be precise: appellative, articulation, statement, speech, historical discontinuity, writing, authorship, relational character of the power and forms of resistance, *parrhesia*, production of subjectivity, and other discussed concepts that were bound to the former concepts (*the being of language*, memory, history, subject, identity, difference, etc.), based primarily on Foucault's texts and authors who join the Discourse Analysis from the perspective of that author. In the third chapter, I analyzed arnaldian productions making comparisons with the principally addressed concepts, in order to reach the goal of this thesis and to see if the hypothesis could firmly stand. Finally, I resumed the discussion of arnaldian production and its relation to contemporary literature, as well as the reconfiguration of the notion of *parrhesia* and its relation to subjectivity, writing, authorship, and the power from the productions of Arnaldo Antunes.

Keywords: Writing; Authorship; Power; Resistance; Identity; Subjectivity; *Parrhesia*.

¹ I used the 2004 Portuguese version *A arqueologia do saber* instead of the original French 1969 publication.

Résumé

Considérant que la pratique de la parrhésie est engagée dans le "franc-parler "et, appliquée au domaine artistique, ce concept est reformulé; j'analyse dans ce travail les œuvres d'Arnaldo Antunes, en prenant en compte les notions d'écriture, de paternité de l'œuvre, de pouvoir, de parrhésie, de subjectivité et d'identité à partir de la perspective foucauldienne du discours. J'ai débuté l'analyse par des termes, servant à définir et à différencier les différents sens, toujours exigés par la langue, par le sujet et par l'histoire: la base de la construction des significations. J'ai observé la récurrence de certains termes (*Che Guevara, Simone de Beauvoir, Pinochet, Lao Tsé, Staline, Hitler* etc.) dans les œuvres d'Arnaldo Antunes. Ce qui m'a évoqué la possibilité d'étudier ces œuvres à partir de la perspective foucauldienne du discours. Pour construire le *corpus*, j'ai eu recours aux ressources suivantes: *40 escritos, Como é que chama o nome disso, Outros 40* et au *Site Officiel d'Arnaldo Antunes* (www.arnaldoantunes.com.br). J'ai avancé une hypothèse selon laquelle il y aurait un mode dissimulé de la matérialisation des discours qui démontrerait clairement les relations de pouvoir et qui permettrait la pratique de la parrhésie et la production de la subjectivité. Cette mise en lumière des relations de pouvoir se déroulerait à travers l'opposition entre les discours qui se matérialisent dans la mémoire, submergée par les termes, dans la tension entre le dit et le non-dit via le discours, permettant, y compris dans certains cas, la construction d'identités du sujet. Je me suis basée sur l'œuvre *L'archéologie du savoir* (FOUCAULT, [1969] 2004), à partir de la notion de l'énoncé comme "unité élémentaire du discours (p.90). Ainsi il a été possible de comparer les énoncés qui mettent en relief que la parrhésie, de nos jours, prend un sens différent de l'époque grecque, néanmoins, reste engagée dans la vérité, dans une comparaison entre questions historiques, sociales et culturelles à partir de ce qui est permis par l'Art : Un endroit privilégié pour la transgression. Dans le premier chapitre, j'ai souligné les aspects sur l'étude des œuvres d'Arnaldo Antunes et j'ai justifié le choix d'analyser ces œuvres à partir des relations de pouvoir présentes dans les textes de Foucault. Dans le second chapitre j'ai retracé l'itinéraire théorico-méthodologique afin de démontrer quelques concepts qui ont été fondamentaux pour la conduite de cette recherche, ces derniers sont : terme, énonciation, énoncé, discours, discontinuité historique, écriture, paternité de l'œuvre, caractère relationnel du pouvoir et des formes de résistance, parrhésie et production de subjectivité, et d'autres qui ont été débattus conjointement à ces concepts. (Être du langage, mémoire, histoire, sujet, identité, différence, etc.), en me basant, principalement sur les textes de Foucault et d'auteurs rattachés à l'Analyse du discours sur le point de vue de cet auteur. Dans le troisième chapitre, j'ai analysé les œuvres d'Arnaldo Antunes en réalisant une comparaison avec les principaux concepts abordés, ceci afin d'atteindre de cette thèse et observer si l'hypothèse se vérifie effectivement. En conclusion, j'ai repris la discussion concernant la production d'Arnaldo Antunes et son lien avec la littérature contemporaine, ainsi que la redéfinition du sens de parrhésie et sa relation avec la subjectivité, l'écriture, la paternité de l'œuvre et le pouvoir à partir des œuvres d'Arnaldo Antunes.

Mots-clé : Écriture, Paternité de l'œuvre, Pouvoir, Résistance, Identité, Subjectivité, *Parrhésie*.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	21
Capítulo I. DA RELEVÂNCIA DE ANÁLISE DAS PRODUÇÕES ARNALDIANAS	31
1.1. Alguns estudos sobre a produção arnaldiana	54
1.2. O percurso de produção arnaldiana: pulular criativo	58
1.3. Do interesse de análise a partir da noção de relações de poder....	62
Capítulo II. CAMINHO TEÓRICO-METODOLÓGICO	69
2.1. Escolha pelos estudos foucaultianos	75
2.1.1. Ponto de encontro entre Saussure e Foucault: o caráter relacional.....	80
2.1.2. Algumas considerações sobre a ferramenta escolhida	84
2.2. Discussão de conceitos: estabelecendo limites	86
2.2.1. Estatuto do nome	88
2.2.2. Enunciado, enunciação e discurso	95
2.2.3. História e memória	104
2.2.4. Escrita e autoria	116
2.2.5. Poder: caráter relacional e formas de resistência	125
2.2.6. <i>Parrhesía</i> e produção de subjetividade	132

Capítulo III. PARRHESÍA E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE EM ARNALDO ANTUNES: ESCRITA, AUTORIA E PODER	145
3.1. <i>Nome aos bois</i>	146
3.2. <i>Saiba</i>	155
3.2. <i>Essa mulher</i>	162
3.3. <i>Inclassificáveis</i>	167
3.4. <i>São Paulo, São Paulo 2, Miséria e Riquezas são diferenças</i>	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
REFERÊNCIAS.....	192
Bibliográficas	192
Consultadas	199
Filme	200
Músicas	200
Online	202
ANEXOS.....	203
1. Músicas	203
2. Escritos.....	214

CONSIDERAÇÕES INICIAIS²

Do lugar da Análise do Discurso, encontramos Foucault pelas páginas inesgotáveis que se abriram à nossa frente, e ainda se abrem e continuam abertas...
(FERNANDES, 2011, p.17)

A temática da escrita foi foco de pesquisa para a dissertação de mestrado, a qual foi defendida no ano de 2010, no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia (PPGEL-UFU). Naquele texto, eu fazia uma relação entre a Linguística da Enunciação, com base em estudos de textos de Benveniste, e a Psicanálise, com base em estudos de textos de Freud e de Lacan, para discorrer sobre **40 escritos**, de Arnaldo Antunes (2000). Notoriamente, discuti sobre o processo de singularização do dizer, observando a produção do artístico em relação ao estilo – enquanto um trabalho *com e sobre* a língua, *com e sobre* o simbólico³, *com e sobre* a palavra –, levando à assunção da singularidade em termos linguísticos, naquele livro e em outras produções escritas, as quais relacionei com o recorte estabelecido a partir do livro **40 escritos**.

Na dissertação (ALFERES, 2010), justifiquei *o uso de e a menção a* “Arnaldo Antunes”, no decorrer do texto, *a fortiori* porque muitos, ao me ouvirem ou ao me lerem, inferiram que meu objetivo era analisar Arnaldo Antunes enquanto pessoa no mundo (talvez porque, no trabalho, há uma interlocução com os estudos freudo-lacanianos), e, desse modo, eu estaria exercendo a função, por exemplo, de um psicanalista (o que, é notório, seria impossível: tanto porque não sou formada em Psicanálise quanto porque a escrita, a meu ver, não seria uma [única] via para uma análise psicanalítica, para citar alguns dos vários motivos dessa impossibilidade). E assim foi justificado esse uso e essa menção, na introdução da dissertação, em uma nota de rodapé:

² Sobre a estrutura das citações, destaco que, nesse trabalho, o ano escrito entre colchetes [] se refere ao ano da primeira publicação; e o outro, ao ano de publicação da obra mencionada.

³ Compreendido como qualquer entidade languageira que possa significar, produzir sentido(s); saliento que a entidade languageira se relaciona às questões sociais, culturais e históricas para produzir sentido(s).

Aqui vale uma ressalva: ao mencionar **Arnaldo Antunes**, não falo de Arnaldo Antunes enquanto pessoa no mundo “em carne e osso”, mas sim como uma via de vislumbrar uma representação. Isso porque, Arnaldo Antunes é nome artístico de **Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho** e, portanto, já marca a diferença entre pessoa no mundo e artista. Concebo, neste caso, o termo “artista” como sendo uma forma de representação deflagrada a partir dos trabalhos realizados em torno da arte. Nessa perspectiva, **Arnaldo Antunes é, portanto, uma assinatura que representa a autoria em trabalhos artísticos**. Parece um paradoxo dizer que falar em Arnaldo Antunes não é falar em Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho. Talvez, dizendo deste modo, a ideia melhor se mostra: assim como na diferenciação entre metáfora e comparação, em que toda metáfora é uma comparação e nem toda comparação é uma metáfora, Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho comporta Arnaldo Antunes, já Arnaldo Antunes não comporta Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho. Ou seja, a relação com o artístico não necessariamente pode dizer o que é a pessoa no mundo.

Sobre o termo **representação**, cabe aqui outra ressalva. Tomo este termo como abordado por Flores [et al.] (2008, p.47, nota 16): “[...] Aqui, ele é tomado em sentido muito delimitado, qual seja, como propriedade de se marcar. Não se trata de ver na representação algo que teria existência *a priori*. [...]”. (ALFERES, 2010, p.22-23 – nota de rodapé 7. Grifos da autora)

Dada a natureza desse recorte de Flores et.al. (2008) sem contextualização, julgo ser necessário destacar que a noção de representação não é muito discutida no texto citado, **O lugar de Benveniste no campo da enunciação**; entretanto, a partir da leitura do texto, é sabido que essa noção está relacionada ao modo como o sujeito pode ser considerado no âmbito da teoria da “Linguística da Enunciação”, tomando como base textos de Benveniste e de outros teóricos da enunciação. Assim sendo, os autores afirmam “que o sujeito não pode ser, tacitamente, considerado o objeto de estudo de uma teoria lingüística, nem mesmo de uma teoria da Lingüística da Enunciação, tomada em sentido estrito” (FLORES et al., 2008, p.26), a questão que se leva “em conta sempre é a representação que a enunciação dá do sujeito da língua. Estuda-se [...] as marcas da enunciação e do sujeito do enunciado, e não o sujeito propriamente dito” (FLORES et al., 2008, p.26). Conforme o trecho citado, esta é uma das vias para se considerar a noção de representação (do sujeito) na teoria da enunciação, compreendida, portanto, como “marcas da enunciação e do sujeito do enunciado”, e assim foi concebida a representação.

Relendo o que escrevi, observo que, de certa maneira, esse modo de conceber “Arnaldo Antunes” vai ao encontro do que Foucault postula sobre o que seria o autor, no texto de [1969] 2006a, **O que é um autor?**, se se ponderar sobre a questão da representação. Isso porque, conforme Foucault ([1969] 2006a, p.276-277):

Sem dúvida, a esse ser de razão, tenta-se dar um *status* realista: seria, no indivíduo, uma instância “profunda”, um poder “criador”, um “projeto”, o lugar originário da escrita. Mas, na verdade, **o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo autor) é apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam [...].** (Aspas e itálico do autor. Negrito e sublinhado meus)

Desse modo, assim como em relação à Linguística da Enunciação, afirmo que, da perspectiva foucaultiana e das relações possíveis com a Análise do Discurso, não se deve conceber o (nome do) autor como o próprio indivíduo, mas sim como representação.

Saliento: o termo representação não deve ser compreendido como mera *reprodução, transferência, imitação, cópia* ou mero *decalque* do indivíduo autor no mundo. A representação do autor não é *cópia “fiel”* do autor (e já não poderia ser assim concebida pelo simples fato de ser cópia). A cópia pode carregar ou portar traços do original, os quais podem classificá-la como semelhante ao original (neste caso, ao autor), mas não carrega ou porta o que se poderia chamar de “todo” (o original, ou seja, o autor); caso contrário, a cópia seria o original⁴: o próprio autor.

A meu ver, a representação viabiliza observar traços, nuances, marcas sutis do que se projeta como autor por meio do texto escrito. Entretanto, a representação nunca possibilitará ter acesso ao que, de fato, seja/é o autor. Nesse sentido, parece-me ser permitido sublinhar também o seguinte aspecto: até mesmo o que é dito sobre o autor pelo próprio autor é imagem construída; é projeção do modo como o autor se vê e como infere que os outros o veem/vejam. Tratar-se-ia, portanto, de um recorte limitado, como uma fotografia ou um retrato: os limites da imagem construída (fotografia ou retrato) pelo olhar do fotógrafo são dados pelo fofolito, pela moldura, pela iluminação e pela luminosidade, pela profundidade e pela perspectiva, por exemplo, ou seja, pelo

⁴ Considerar essa relação, desta forma, seria um engodo.

suporte e pelos elementos a ele atrelados. Sendo assim, não é possível observar o todo ou ter acesso ao todo; têm-se acesso apenas ao que se apresenta como construído, o recorte.

Os traços, as marcas sutis e as nuances são parte do limite do (que pode ser) observável ou do (que pode ser) analisável do projetado. Destarte, enquanto representação, Arnaldo Antunes igualmente poderá ser observado, inclusive nesta pesquisa. Neste ínterim, quando reflito sobre a decorrência que Foucault ([1969] 2006a) dá para o conceito de autor, esbarro-me em algo diferente do que concebi, pois, para esse filósofo, o autor (ou a função autor) é uma “função variável e complexa do discurso”, pois é “uma das especificações possíveis da função sujeito” (FOUCAULT, [1969] 2006a, p.287). Sendo assim, a função autor “não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.” (FOUCAULT, [1969] 2006a, p.279-280). Desta maneira, não seria apenas a “voz” de Arnaldo Antunes manifesta nas produções, mas sim a de vários “eus” ou de “vários sujeitos” manifestos e construídos por meio de discurso(s).

Não considero que, daquela perspectiva, não fosse possível conceber Arnaldo Antunes relacionando aspectos individuais atrelados aos sociais como meios para a produção escrita; no entanto, (re)avaliando a necessidade de olhar por outras perspectivas, uma vez que é “o ponto de vista que cria o objeto” (cf. SAUSSURE, [1916] 2006, p.15), vislumbro a necessidade de ser observada essa escrita sob um viés menos, se assim posso escrever, individualizante ou individualizador. Isso acarreta uma observação em relação à autoria considerando questões sócio-históricas e culturais implicadas na escrita, de modo que a subjetividade emerja como efeito dessa exterioridade que atua na produção de discursos.

Conforme Prado Filho (2005, p. 44) em **Uma história crítica da subjetividade no pensamento de Michel Foucault**, é válido destacar que a noção de subjetividade é compreendida como “experiência histórica, coletiva: é da ordem do enunciado, do discurso, das práticas sociais e das relações éticas do sujeito consigo mesmo”. Nesse sentido, ao se considerar que a subjetividade é da ordem “das práticas sociais e das relações éticas do sujeito consigo mesmo” (cf. PRADO FILHO, 2005), saliento que a noção de subjetividade está ligada à de singularidade, a qual não se relaciona necessariamente ao ineditismo ou àquilo que ultrapassaria o ordinário como

se fosse (extremamente) extraordinário. Foucault ([1969] 2004), em **A arqueologia do saber**, articula a possibilidade de se considerar um enunciado como singular; esse enunciado singular que articularia as regras de formulação não seria possível de se encontrar, contudo, a singularidade poderia ser vislumbrada ao se investigar, em vez dos enunciados com regras mais gerais e mais largamente aplicáveis, os enunciados com “regras menos gerais e cujo domínio de aplicação é mais específico” (cf. FOUCAULT, [1969] 2004, p.166). Dessa forma, a noção de singularidade deve ser construída a partir daquilo que passa por algo que é da ordem “do sujeito consigo mesmo” no ato de escrever, mas que, no entanto, não escapa ao enunciado, ao discurso, às práticas sociais e, portanto, às “experiências históricas e coletivas”.

Sendo assim, as noções de subjetividade e de singularidade, neste trabalho, estarão atreladas à noção de *parrhesía* (*grosso modo*: falar francamente, franqueza, afirmação corajosa) que também se constitui em meio às práticas históricas, sociais e coletivas. A relação entre *parrhesía*, subjetividade e singularidade foi observada por mim ao ler **A hermenêutica do sujeito** (FOUCAULT, [1982] 2006b) e ao aprofundar a leitura sobre o assunto em **O discurso e a verdade: a problematização da *parrhesía*** (FOUCAULT, [1983] 2013) – seis conferências dadas por Michel Foucault, em Berkeley, entre outubro e novembro de 1983. Este atrelamento será feito no capítulo 2, destinado ao caminho teórico-metodológico desta tese.

Sendo assim, uma das escolhas que almejo defender nesta tese aponta para a necessidade de colocar o autor como uma posição a ser ocupada de modo a deflagrar um dado “momento histórico definido” e um “ponto de encontro de um certo número de acontecimentos” (FOUCAULT, [1969] 2006a, p.277), pois, conforme apontado por Foucault ([1969] 2006a, p.267) ao retomar Beckett, não importa “Quem fala”, mas “O que fala” e o que pode suscitar como (re)atualização de discursividades a partir desse(s) dizer(es). Porque, conforme posto em **A arqueologia do saber**, o que “diz não é dito de qualquer lugar” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.139) e também não é dito de qualquer maneira.

Fazendo um exercício interpretativo do que foi escrito por Fernandes (2009a), em **Autoria, exterioridade e construção identitária em Pierre Rivière**, julgo ser possível afirmar que há uma exterioridade aí posta, em que o sujeito, por meio de uma projeção em um dado enunciado, pode fazer representações de si, do universo cotidiano que o cerca e do que os outros podem representar como sendo a imagem do

sujeito que enuncia. Assim, o sujeito é reconstruído, a cada mo(vi)mento de leitura, por essa exterioridade que é posterior ao texto mas que só é permitida pelo texto a partir disso que emerge como “ser de linguagem”, por meio de relações estabelecidas com representações e construções sociais, históricas e culturais. Trata-se de refletir acerca do fato de que os sujeitos se inscrevem em diferentes lugares, sócio-historicamente marcados, o que implica um não delineamento posto *a priori* do que possa emergir enquanto construção de um efeito-sujeito a partir da escrita e da articulação entre aspectos sociais, históricos e culturais. Destaco: acerca do “ser da linguagem”, há uma breve menção a esse respeito no texto **O que é um autor?** (FOUCAULT, [1969] 2006a). Contudo, faz-se necessário um aprofundamento a esse respeito, o qual será feito a partir da leitura de **As palavras e as coisas** (FOUCAULT, [1966] 2007), mais adiante.

Ressalva: embora eu mencione a exterioridade como posterior ao texto, Foucault ([1970] 2008, p.28), em **A ordem do discurso**, alerta para o fato de o autor ser “aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”. Assim, a meu ver, essa exterioridade está, no texto, em um movimento *dentro-fora-fora-dentro*. Entretanto, nesse caso específico, quis dar ênfase para o mo(v)imento de interpretação do leitor, muito embora seja sabido que, ao dar nós de coerência e dar a inserção no real à linguagem, aquele que escreve projeta na escrita algo do que seria previsível como possibilidade de leitura dessa escrita. Nesse sentido, a subjetividade não se separa do processo de escrita. Em realidade, será a subjetividade proporcionadora do aparecimento do “novo”, do acontecimento enunciativo, da singularidade enunciativa que acarretará o exercício da autoria.

Em relação a como considerar o autor, cumpre salientar que “o autor deve se apagar ou ser apagado em proveito das formas próprias ao discurso” (FOUCAULT, [1969] 2006a, p.294), e, nesse caso, visto a apagar, na análise, particularidades da vida do indivíduo Arnaldo Antunes e de seus parceiros⁵, enquanto pessoas no mundo, em proveito de observar algo da ordem “de vozes históricas, sociais e ideológicas” (FERNANDES, 2012, p.92) que emergirão enquanto discursividade da função de escritor, que da escrita surge como “ser de linguagem”. Enfatizo que trarei alguns recortes de entrevistas de Arnaldo Antunes comentando sobre suas produções. Talvez, para alguns,

⁵ Saliento a necessidade de menção aos parceiros por questões de direitos autorais, haja vista que Arnaldo Antunes trabalha em carreira *solo*, mas mantém parceria com diversos artistas na produção das letras de músicas.

isso possa parecer uma contradição. Entretanto, uma vez que já mencionei o fato de a referência feita pelo autor sobre si mesmo ser também uma representação, não considero isso como contradição, mas, sim, como um meio para vislumbrar isso que se apresenta para todos a todo o momento: a representação e a interpretação.

Nesse sentido, a partir da Análise do Discurso que estabelece diálogo com textos de Michel Foucault, com esta pesquisa analisarei algumas produções escritas de Arnaldo Antunes em caráter de autor e/ou de coautor, levando em conta as noções de escrita, de autoria, de poder, de *parrhesía* e de subjetividade. Em alguns momentos de análise, atrelarei a esses conceitos a noção de identidade; a esse respeito, tomarei como aporte teórico, principalmente, o texto **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**, de Woodward (2000). Cumpre destacar que a noção de autor, conforme já sucintamente mencionado, será embasada em textos de Foucault, notoriamente no texto de [1969] 2006a: **O que é um autor?**. Nesse caso, seguindo a noção lá estabelecida, o conceito de coautor também dessa discussão será embasado. É também relevante mencionar que a tese de doutorado de Alves (2013), **O autor em cena: Uma investigação sobre a autoria e seu funcionamento na modernidade**, auxiliará a escrita dessa tese no que se refere à leitura sobre a noção de autor e autoria em Foucault.

O propósito de analisar produções arnaldianas⁶ se deu porque observei a recorrência do uso de e da menção a *nomes*⁷ em diversas dessas produções (tais como *Che Guevara, Simone de Beauvoir, Pinochet, Lao Tsé, Stalin, orientupis, ameriquítalos, tupinamboclos* etc.), o que me fez indagar a possibilidade de estudo dessas produções a partir da perspectiva foucaultiana sobre escrita, autoria, relações de poder⁸, *parrhesía* e produção de subjetividade. Tendo em vista essas observações, as produções arnaldianas **40 escritos** (ANTUNES, 2000), **Como é que chama o nome disso** (ANTUNES, 2006), **Outros 40** (2014) e o **Site Oficial de Arnaldo Antunes** (www.arnaldoantunes.com.br)

⁶ Embora seja mais comum o uso do sobrenome para derivar um denominador, adotei o primeiro nome em outras pesquisas, por isso, manterei essa denominação aqui para dar coerência a meus trabalhos.

⁷ No capítulo 2 desta tese, Caminho teórico-metodológico, há um tópico destinado à discussão sobre o estatuto do nome na produção arnaldiana. Válido destacar que a noção de nome será articulada a partir das reflexões de Saussure e de Foucault acerca dos signos e sua relação com a constituição de enunciado(s), sendo o enunciado a menor partícula do discurso.

⁸ Acerca da noção de relações de poder, embasar-me-ei no texto **O sujeito e o poder** (FOUCAULT, 1995), e na introdução do livro **Microfísica do Poder** (FOUCAULT, [1977] 2012).

serão meio para a seleção de material para a constituição do *corpus*⁹ para análise e realização desta pesquisa.

Sendo assim, destaco que levantei algumas perguntas preliminares¹⁰ que foram relevantes para o delineamento desta pesquisa, uma vez que um dos pontos de entrada será os *nomes*, considerados enquanto enunciados proporcionadores de discursividades, em cotejo com a problemática da escrita, da autoria, das relações de poder, da *parrhesía* e da produção de subjetividade. São elas:

- a) Qual seria o estatuto do *nome* nas produções arnaldianas?;
- b) Em termos de discursividade, o que implica(ria) fazer uso de e/ou menção a esses *nomes*, em produções arnaldianas, considerando a problemática da *parrhesía* e a da produção de subjetividade?;
- c) O que essa escrita pautada em *nomes* pode suscitar como possibilidade(s) de leitura(s) acerca de aspectos sociais, históricos e culturais materializados via discurso?;
- d) Haveria uma forma “(des)velada” de materialização de discursos, por meio de *nomes*, que apontaria para o “escancaramento” das relações de poder; ou, ainda, haveria uma forma “(des)velada” de materialização de discursos que “escancalaria” a questão do caráter relacional da resistência e dos mecanismos de poder?;
- e) Se houver essa forma “(des)velada” de “escancaramento” das relações de poder na materialização de discursos, como essa forma estaria atrelada à noção de *parrhesía* e de produção de subjetividade?; e
- f) Existiria, nessa escrita pautada em *nomes*, a possibilidade de leitura que apontaria para a construção de identidades de sujeitos a partir das relações de poder?

⁹ A análise do *corpus* estará no capítulo 3 – *Parrhesía* e produção de subjetividade em Arnaldo Antunes: escrita, autoria e poder.

¹⁰ No capítulo teórico-metodológico, essas perguntas se condensam em três perguntas centrais, de modo a se apresentarem mais sucintas porque estabeleço relação mais articulada com os objetivos gerais e específicos.

A partir desses questionamentos, aventei a hipótese de que haveria, nas produções escritas assinadas por Arnaldo Antunes, ou nas produções arnaldianas, um modo “(des)velado” de materialização de discursos que “escancararia” as relações de poder e possibilitaria o exercício da *parrhesía* e a produção de subjetividade. Esse escancarar as relações de poder se daria por meio da oposição entre discursos, que se materializariam por meio da memória¹¹, submergida em meio aos *nomes*, na tensão entre o enunciado e o não enunciado via discurso, possibilitando, inclusive, em certos casos, a construção de identidades de sujeitos.

Para desenvolver esta pesquisa, como subsídio metodológico para a análise do material e seleção do *corpus*, embasar-me-ei em **A arqueologia do saber** (FOUCAULT, [1969] 2004), tomando a noção de enunciado como “a unidade elementar do discurso” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.90). Sendo assim, será possível cotejar enunciados de modo a evidenciar possibilidades de materialidade discursiva que permitam vislumbrar a relação entre *parrhesía* e produção de subjetividade no que tange à escrita, à autoria e ao poder.

Assim sendo, objetivando discutir as noções de escrita, autoria e poder a partir da relação entre *parrhesía* e produção de subjetividade em Arnaldo Antunes, esta tese será dividida em três capítulos – quais sejam: **1.** Da relevância de análise das produções arnaldianas; **2.** Caminho teórico-metodológico; e **3.** *Parrhesía* e produção de subjetividade em Arnaldo Antunes: escrita, autoria e poder – e algumas conclusões.

No primeiro capítulo, apontarei aspectos relevantes quanto ao estudo das produções arnaldianas e justificarei a escolha por estudar essas produções a partir das relações de poder postuladas em textos de Foucault.

Já no segundo capítulo, traçarei o caminho teórico-metodológico, de modo a apontar alguns conceitos de suma importância para o desenvolvimento desta pesquisa; quais sejam: nome; enunciação; enunciado; discurso; descontinuidade histórica; escrita; autoria; caráter relacional do poder e formas de resistência; *parrhesía* e produção de subjetividade; e outros que serão discutidos de modo atrelado a esses conceitos (ser da linguagem, memória, história, sujeito, identidade, diferença, etc.), embasando-me,

¹¹ Sobre essas questões, embasar-me-ei principalmente em **A arqueologia do saber** (FOUCAULT, [1969] 2004) e em **O tecido da memória: algumas perspectivas do trabalho histórico nas ciências da linguagem** (COURTINE, [1981] 2006).

principalmente, em textos de Foucault e autores que se filiam à perspectiva foucaultiana do discurso.

No terceiro capítulo, “*Parrhesía* e produção de subjetividade em Arnaldo Antunes: escrita, autoria e poder”, analisarei as produções arnaldianas fazendo cotejo com os principais conceitos abordados, a fim de chegar ao objetivo desta tese e observar se a hipótese (de que haveria, nas produções arnaldianas, um modo “(des)velado” de materialização de discursos que “escancararia” as relações de poder e possibilitaria o exercício da *parrhesía* e a produção de subjetividade) realmente se sustenta.

Por fim, em considerações finais, retomarei a discussão acerca da produção arnaldiana e sua relação com a literatura contemporânea, bem como a (re)configuração da noção de *parrhesía*, no que tange à produção de subjetividade, atrelada às noções de escrita, autoria e poder em Arnaldo Antunes.

I. DA RELEVÂNCIA DA ANÁLISE DE PRODUÇÕES ARNALDIANAS

Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever.

(FOUCAULT, [1969] 2004, p.20)

Nesse ponto cabem algumas considerações sucintas sobre o modo como podem ser concebidas as produções arnaldianas, bem como a discussão sobre a noção de contemporâneo, de literatura (contemporânea), interpretação, função do analista, prazer do texto, “ser da linguagem” e a relação de sentido entre as palavras e as coisas, para, após, apresentar algumas produções arnaldianas que não serão foco para análise nesse trabalho, mas são campo profícuo para outras análises.

Sendo assim, destaco de início que, para alguns, conceber as produções de Antunes como literatura é algo absurdo, e isso poderia causar certo desconforto no decorrer da leitura. Isso, talvez, se dê porque a grande maioria conhece apenas a faceta que se relaciona com a música brasileira, já que, por parte da televisão aberta e das rádios, a divulgação maior se dá por meio das músicas, dos discos e dos dvds. Contudo, Antunes já foi premiado com o *Prêmio Jabuti de Poesia*, em 1993, com o livro **As coisas**¹², e, em 2004, ganhou o *Prêmio Jabuti*¹³, “da Câmara Brasileira do Livro, pelo 1º lugar na CATEGORIA PROJETO e PRODUÇÃO EDITORIAL”¹⁴, juntamente com Carlito Carvalhosa e Marcia Xavier, com o livro **ET EU TU**. Ademais, em 2011, foi “[i]ndicado ao 53º Prêmio Jabuti de Literatura, na categoria poesia, com o livro “n.d.a” (iluminuras)”¹⁵. Dessa forma, a produção de Antunes pode e deve ser considerada como literatura, pois

¹² Cf. <<http://premiojabuti.com.br/edicoes-antiores/premio-1993/>> Acesso 20 mai. 2015.

¹³ Cf. <<http://premiojabuti.com.br/edicoes-antiores/premio-2004/>> Acesso 20 mai. 2015.

¹⁴ Cf. site oficial de Arnaldo Antunes – biografia:

<http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_biografia.php> Acesso 20 mai. 2015. A ênfase em letra maiúscula consta do site.

¹⁵ Cf. site oficial de Arnaldo Antunes – biografia, e notícias:

<http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_news_list.php?page=23&id=269> Acesso 20 mai. 2015. A alteração entre colchetes [] se deu apenas entre a letra maiúscula trocada pela letra minúscula.

“[g]anhar o Jabuti representa dar à obra vencedora o lastro da comunidade intelectual brasileira, significa ser admitido em uma seleção de notáveis da literatura nacional.”¹⁶, conforme consta do próprio site que caracteriza o Prêmio Jabuti. Portanto, Antunes é um dos “notáveis da literatura nacional”, e, dessa forma, concebo que suas produções também podem ser consideradas como literatura contemporânea.

Sendo assim, é válido mencionar que tomar como objeto de estudo a literatura contemporânea não significa uma empreitada com menor dificuldade que a tarefa de estudar literatura clássica. Muitos inferem que a literatura contemporânea é de fácil compreensão, descomplicada, inequívoca, porque “fala a linguagem de hoje”, diferentemente da literatura clássica que se distancia nos costumes e nos tipos de linguagem, por exemplo. Entretanto, vou de encontro à vulgata: a literatura contemporânea não é de fácil compreensão; se assim fosse, o texto teria seu(s) sentido(s) pronto(s) para ser(em) apre(e)ndido(s). Se dessa maneira fosse, ao ser lido, o texto teria compreensão quase que simultânea à leitura. *Grosso modo*, não há relação direta entre leitura e compreensão assim como também não há relação direta entre consumir um alimento e suprir-se ou nutrir-se plenamente. Algo sempre se perde.

Conforme quero apontar, o contemporâneo não é de fácil acesso, descomplicado, entendível de imediato, inequívoco. Há especificidades quanto ao estudo do contemporâneo e da contemporaneidade. De acordo com Agamben (2009) em **O que é ser contemporâneo?**, a contemporaneidade é

uma relação singular com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, toma distância dele. Mais exatamente, é “essa relação com o tempo que adere a este, por meio de uma defasagem e de um anacronismo”. **Os que coincidem de um modo excessivamente absoluto com a época, que concordam perfeitamente com ela, não são contemporâneos**, porque, justamente por essa razão, não conseguem vê-la, não podem manter seu olhar fixo nela. (AGAMBEN, 2009, p.1. Aspas do autor. Negritos meus.)

Além disso, esse filósofo italiano assevera que, para que seja considerado contemporâneo, também é preciso não se cegar pelas luzes do século e enxergar nessas luzes sua escuridão, sua parte de sombras, pois

¹⁶ Fonte <<http://premiojabuti.com.br/o-jabuti/>> Acesso 20 mai. 2015. Assim como na nota anterior, a alteração entre colchetes [] se deu apenas entre a letra maiúscula trocada pela letra minúscula.

contemporâneo é aquele que percebe a sombra de seu tempo como algo que lhe incumbe e que não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que qualquer luz, se refere direta e singularmente a ele. Quem recebe em pleno rosto o feixe de trevas que provém de seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p.3)

E, mais que isso: Agamben (2009) alerta para o fato de o contemporâneo não ser apenas aquele que, “percebendo a sombra do presente, apreende sua luz invendável” (AGAMBEN, 2009, p.7); o contemporâneo é inclusive aquele que tem condições de transformar o tempo e “colocá-lo em relação com outros tempos, ler nele a história de maneira inédita, ‘encontrar-se’ com ela segundo uma necessidade que não provém absolutamente de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder” (AGAMBEN, 2009, p.7). Consoante a esse filósofo, o contemporâneo seria, portanto, capaz de tomar “essa luz invisível que é a escuridão do presente” e projetar “sua sombra sobre o passado”, de modo a fazer com que este, “tocado por seu feixe de sombra”, adquira “a capacidade de responder às trevas de agora” (AGAMBEN, 2009, p.7).

Destaco que Agamben (2009, p.7) afirma que talvez tenha sido esse o movimento de pensamento feito por Foucault quando “escrevia que suas indagações históricas sobre o passado são só a sombra projetada por sua interrogação teórica do presente”. Assim, segundo o que é apontado por Agamben (2009) e também pelas leituras dos textos foucaultianos, é pertinente mencionar que Foucault escreve a partir do lugar do olhar contemporâneo, enxergando luzes nas sombras e vislumbrando sombras nas luzes. Esse também é o funcionamento da escrita nas produções arnaldianas, em uma alternância entre (des)velado e escancarado, em que elementos do passado se projetam no presente de modo a promover a reflexão do passado para se compreender o presente.

Ainda sobre o contemporâneo, no livro **Reviravolta linguístico-pragmática na filosofia contemporânea**, Oliveira (2001) afirma uma questão que vai ao encontro daquilo que Agamben (2009) expôs: “Vivemos num tempo em que as ‘evidências’ são postas em questão. O ‘mundo de sentido’ que nos gerou historicamente parece tender a desaparecer, pois sua validade é posta em dúvida” (OLIVEIRA, 2001, p.417. Aspas do autor), isso porque, de acordo com Oliveira (2001), hoje, a pretensão à racionalidade é ponto de desconfiança; antes, essa pretensão era o ponto cerne do mundo. É essa

desconfiança, esse olhar para a sombra *nas* ou *das luzes da contemporaneidade* que motiva a leitura da literatura contemporânea.

Sendo assim, nessa caminhada em que se desconfia “de um sentido unificador a partir de onde pudéssemos situar no todo de nossa experiência” (OLIVEIRA, 2001, p.417), estudar a escrita de autores da literatura contemporânea torna-se um desafio; um desafio, sobretudo, prazeroso.

Desafio: por ter caráter contemporâneo, muito do que constitui sócio-histórica e culturalmente a escrita da literatura contemporânea também constitui o sujeito que ocupa a posição de analista e/ou de leitor dessa escrita. Isso pode implicar e, ousado dizer, certamente implica uma análise ou uma leitura que, por vezes, silencia interpretações que seriam possíveis somente àquele que se inscreve sócio-historicamente em outro lugar, em outro espaço de acontecimentos históricos.

Por esse motivo, imerso a um determinado lugar de verdade, não se é possível ter visão do todo. Nesse sentido, essa análise e essa leitura são um desafio e não um problema, pois a completude de uma análise e/ou de uma leitura está inscrita apenas no que é da ordem de um imaginário que conforta. É sabido: o sentido não é único, a interpretação não se fecha.

A esse respeito, Orlandi (2007) orienta que a interpretação tem estatuto duplo: do ponto de vista do intérprete comum e do ponto de vista do analista. No que se refere ao intérprete comum, a interpretação se dá “em primeira instância, sendo ela um passo anterior à compreensão” (ORLANDI, 2007, p.151), como se fosse algo imediatamente após a leitura, seguida da compreensão.

Desse modo, ao que parece, a interpretação para o intérprete comum, sob essa perspectiva, estaria mais relacionada ao entendimento do conteúdo, e, por isso, “qualquer sujeito, desde que esteja diante de um objeto simbólico, interpreta” (ORLANDI, 2007, p.151). Destaco: não concebo o “intérprete comum” com valor subestimado. Acredito que os “não analistas” também conseguem estabelecer relações e batimentos com questões que os cercam, saindo da leitura rasa de mera constatação de conteúdo. Talvez o diferencial entre “interprete comum” e “analista” esteja justamente no batimento entre interpretação, teoria e método. Nesse caso, justificar-se-ia dizer que a análise do “analista” estaria mais bem fundamentada que a de um “intérprete comum”, pois se acredita que o intérprete comum não faria tal batimento. Ademais, algo ainda deve ser dito sobre a interpretação:

a compreensão – que se dá no batimento da relação descrição/interpretação – inclui a reflexão do analista sobre a forma material (em que são indissociáveis forma/conteúdo) e daí resulta uma relação regulada (atravessada pela teoria mas não estática nem fechada) com a interpretação (ORLANDI, 2007, p.151. Parênteses da autora).

Sendo assim, à luz da teoria e do método que pratica, o analista interpreta os resultados de sua análise ao realizar a descrição/interpretação. Sobre a relação entre descrição e interpretação, Pêcheux ([1983] 2006, p.54) afirma: “dizer que não se trata de duas fases sucessivas, mas de uma alternância ou de um batimento, não implica que a descrição e a interpretação sejam condenadas a se entremisturar no indiscernível”. Ademais,

dizer que toda descrição abre sobre a interpretação não é necessariamente supor que ela abre sobre ‘não importa o que’: **a descrição de um enunciado ou de uma sequência coloca necessariamente em jogo [...] o discurso-outro como espaço virtual de leitura desse enunciado ou dessa sequência.** (PÊCHEUX, [1983] 2006, p.54. Aspas do autor. Negrito meu).

Válido destacar: uma vez existindo sujeito implicado, a interpretação não é dotada de “neutralidade’ de um sentido ‘puro’ ou ‘verdadeiro’” (ORLANDI, 2007, p.151. Aspas da autora), pois apresenta gestos de interpretação possíveis; ou seja, o analista tem responsabilidade sobre aquilo que apresenta como análise. Nesse ponto também se encontra parte desse desafio, com o qual busquei lidar no processo de escrita.

Prazeroso: estudar algo da literatura possibilita entrar em contato com diversas temáticas, as quais podem surpreender o leitor e o analista devido à, por exemplo, tamanha complexidade de relações linguísticas, sociais, históricas e culturais, levando-os para outros lugares (contemporâneos ou não à escrita e, *a posteriori*, à leitura). Com a literatura, surge a possibilidade de se situar em um lugar (a)temporal, em um mo(vi)mento de abrir e fechar relações com espaços de acontecimentos históricos e fazer relações outras com os enunciados que ali apresentam-se constituindo (um) discurso(s). Daí o motivo de ser prazeroso. Todavia, friso que o sentido de prazer aqui tomado não está para a ordem de uma distração. Trata-se, ao contrário, de um

prazer que promove o desejo de produzir relações e, inclusive e especificamente nesse caso, construir um *corpus* para análise.

Saliento que, embora se nomeie a literatura como contemporânea, não há uma necessidade e uma obrigatoriedade de se escrever apenas e tão somente sobre o contemporâneo. O fazer literário perpassa por uma determinada liberdade, a qual possibilita, inclusive, sair do lugar da continuidade de fatos e dar saltos entre a unidade e a dispersão histórica sem prejuízo do produto, como poderá ser observado a partir da análise das letras das músicas e dos escritos de Antunes.

Dessa maneira, refletindo sobre a unidade e a dispersão, na literatura contemporânea a descontinuidade da história também pode ser, e muitas vezes é, manifesta; daí a importância de se ponderar sobre isso que se coloca como sombra nas luzes da contemporaneidade, e, também, no que seja (a)temporal: a escolha temática, o modo de escrita, os acontecimentos passíveis de emergir via discursividades etc.. Isso, do mesmo modo, torna essa leitura desafiadoramente prazerosa.

Ainda sobre a questão do estudo da literatura contemporânea como desafio prazeroso, outro aspecto deve ser discutido. Mencionei na introdução algo sobre o “ser da linguagem”, e esse assunto está relacionado, também, ao desafio prazeroso: tanto da escrita quanto da leitura. No livro **As palavras e as coisas**, Foucault ([1966] 2007, p.58) coloca em pauta a discussão sobre a experiência da linguagem, que permite fazer menção ao que seria o “ser da linguagem”. Segundo ele, a partir do Renascimento, concebia-se a linguagem como aquela que “existe primeiramente em seu ser bruto e primitivo, sob a forma simples, material, de uma escrita, de um estigma sobre as coisas, de uma marca espalhada pelo mundo e que faz parte de suas mais indeléveis figuras” (FOUCAULT, [1966] 2007, p.58); nesse caso, a linguagem se apresenta como única e absoluta. Há também a forma de *comentário*, que à linguagem se enquadra, retomando “os signos com um novo propósito” (FOUCAULT, [1966] 2007, p.58). Além disso, existe “o texto, cujo comentário supõe a primazia oculta por sob as marcas visíveis a todos” (FOUCAULT, [1966] 2007, p.58). Esses são os três níveis da linguagem que partem “do ser único da escrita” (FOUCAULT, [1966] 2007, p.58), portanto, a linguagem é ternária, mas se apresenta como uma figura única.

Entretanto, esse ser único da escrita, “a linguagem, como escrita material das coisas, não achará mais seu espaço senão no regime geral dos signos representativos” (FOUCAULT, [1966] 2007, p.59); com isso, não seria possível reconhecer se o signo

designava, de fato, aquilo que ele significava. A partir dessa indagação, iniciou-se, no século XVII, a investigação de “como um signo pode estar ligado àquilo que significa” (FOUCAULT, [1966] 2007, p.59), o que pode ser relacionado à elaboração do exemplo literário de Gulliver¹⁷ (**Viagens de Gulliver**, de Jonathan Swift) em cuja narrativa se relata o fato de que, para fazerem-se compreendidos, os ditos *eruditos e sábios* mandavam os escravos carregarem um saco de coisas com a finalidade de estabelecer comunicação com as outras pessoas no comércio; contudo, mesmo mostrando os objetos, eles não se faziam compreender. Ademais, o saco passou a ser muito pesado para ser carregado, devido à dificuldade de compreensão e à necessidade de se levar cada vez mais objetos para estabelecer a comunicação. Ali, metaforicamente, instaurou-se o fracasso da suposta linguagem universal para fins mercantis. Esse exemplo funciona como demonstrativo da não relação direta entre as palavras e as coisas.

Como resposta à problemática dessa não relação direta, de acordo com Foucault ([1966] 2007, p.59), a idade clássica produz a análise da representação, e o pensamento moderno elabora, como solução, a análise do sentido e da significação. Desse modo, “a linguagem não será nada mais que um caso particular da representação (para os clássicos) ou da significação (para nós). A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso” (FOUCAULT, [1966] 2007, p.59). Não há mais, portanto, a ligação direta entre as palavras e as coisas.

Nada mais há em nosso saber nem em nossa reflexão que nos traga hoje a lembrança desse ser. Nada mais, salvo talvez a literatura. [...] a literatura [...] no limiar da idade moderna [...] manifesta o reaparecimento, onde era inesperado, do ser vivo da linguagem (FOUCAULT, [1966] 2007, p.59-60. Negrito meu.).

Ainda consoante a Foucault ([1966] 2007, p.60. Aspas do autor), ao longo do século XIX e “até nossos dias”, a literatura se constituiu como uma “espécie de ‘contradiscurso’ e remontou assim da função representativa ou significativa da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI”. Nesse sentido,

¹⁷ De acordo com a versão disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2202>. Acesso em 13 mar. 2014.

na idade moderna, a literatura é o que compensa (e não o que confirma) o funcionamento significativo da linguagem. **Através dela o ser da linguagem brilha de novo nos limites da cultura ocidental** – e em seu coração – **pois ele é**, desde o século XVI, **aquilo que lhe é mais estranho**; porém, desde esse mesmo século XVI, ele está no centro do que ela recobriu (FOUCAULT, [1966] 2007, p.60. Negritos meus).

Dessa maneira, Foucault ([1966] 2007) conclui que a literatura surge como o que deve ser pensado a partir de uma teoria da significação e, também, como o que não poderá de forma alguma ser pensado a partir dessa mesma teoria.

Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; **doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura** (FOUCAULT, [1966] 2007, p.61. Negritos meus).

É isso que dá prazer à leitura da literatura. Ler com prazer, de acordo com Barthes ([1973] 1987), aponta para a leitura de uma escrita que foi feita no prazer. Contudo, se o escritor escrever no prazer, não se assegura que o leitor tenha prazer. É preciso que o escritor crie um “espaço de fruição”, em que exista a “dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (BARTHES, [1973] 1987, p.8). Faz parte do prazer do texto uma escrita com jogo, que provoca, instiga, e que proporcione satisfação; uma escrita que revela e vela (tal como uma dança oriental, que esconde e revela a partir dos tecidos, dos véus e dos gestos algo da cultura, da sensualidade, do desejo, daquilo que não poderia ser revelado etc.), envolvendo o leitor de modo a estimulá-lo a buscar sentidos ao que lê. Nesse sentido, a produção arnaldiana cumpre esse papel, pois, conforme pretendo demonstrar, enuncia o dizer-verdadeiro por meio de um modo (des)velado de escancarar sentidos, pois desnaturaliza as evidências.

Além disso, “o escritor de prazer (e seu leitor) aceita a letra¹⁸; renunciando à fruição, tem o direito e o poder de dizê-la: a letra é seu prazer; está obsedado por ela,

¹⁸ Barthes ([1973] 1987, p.30. Grifos do autor) se remete a Leclair, para abordar a questão do interdito da fruição, e o cita: “... *aquele que diz, por seu dito, se interdiz a fruição, ou, correlativamente, aquele que frui faz com que toda letra – e todo dito possível – se desvaneca no absoluto da anulação que ele celebra*”.

como o estão todos aqueles que amam a linguagem (não a fala) [...]” (BARTHES, [1973] 1987, p.30. Parênteses do autor); ademais, em relação aos textos de prazer, deles “é possível portanto falar (não há nenhum debate com a anulação do desfrute): *a crítica versa sempre sobre textos de prazer, jamais sobre textos de fruição*” (BARTHES, [1973] 1987, p.30. Grifos e parênteses do autor). Por fim, para não me estender mais sobre esse assunto, “o prazer do texto é escandaloso: não porque é imoral, mas porque é *atópico*” (BARTHES, [1973] 1987, p.32. Grifo do autor), é fora de lugar, deslocado, estranho, “uma deriva, qualquer coisa que é ao mesmo tempo revolucionário e associal e que não pode ser fixada por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto” (BARTHES, [1973] 1987, p.32).

É nesse ensejo que as produções escritas de Antunes tornaram-se espaço profícuo para a análise: uma análise desafiadora e prazerosa de uma escrita contemporânea, que joga com luz e sombra, entre o revelar e o velar, o esconder e o mostrar no modo (des)velado de escancarar os sentidos, jogando com os sentidos em todos os sentidos (possíveis). Ademais, “[...] Temos medo da misteriosa riqueza e da possível violência inscrita na profusão desordenada da palavra. A sociedade, de certa forma, *civiliza a palavra*, confere-lhe um lugar, um sentido” (ALVES, 2013, p.156. Itálico do autor). Assim, a *palavra* em Antunes funciona por meio do experimentalismo, e sua profusão funciona como meio para instigar a sociedade a refletir sobre os aspectos sociais, históricos e culturais de uma dada época em relação à época discutida, de modo a trabalhar com temas universais que, no entanto, passam a (re)significar devido às mudanças que se relacionam a todas as coisas humanas.

Sendo assim, conforme mencionei nessas considerações, no que tange aos estudos acerca da linguagem, as produções arnaldianas são terreno profícuo para análise, uma vez que passam pelo campo da poesia, da música e das artes visuais, em um trabalho *com* e *sobre* a palavra, *com* e *sobre* a relação entre linguagens (nos poemas visuais), *com* e *sobre* o ritmo (na poesia e nas músicas).

Trata-se de produções que misturam elementos simples, do cotidiano, que, ao mesmo tempo, portam tamanha complexidade, já que possibilitam àquele que entra em contato com suas produções o exercício de pensar, de refletir de outro modo sobre aquilo que parece tão corriqueiro, tão usitado no cotidiano. Digo, nesse caso: são produções que se caracterizam como desestabilizadoras do universo do dito conhecido,

das coisas conhecidas, do óbvio, porque tendem a provocar estranhamento por sua característica inusitada a partir daquilo que seria usitado.

Selecionei, fortuitamente, algumas das produções arnaldianas categorizadas como *arte*, contidas em sua página oficial, com a finalidade de mostrar outras possibilidades de análise, as quais não serão foco neste trabalho¹⁹. Faço, a seguir, breves análises dessas produções.

Infinitozinho (2002), **Pé** (2002), **Céu hell** (1998) e **Medor** (1998) são quatro exemplares das *caligrafias* de Antunes²⁰, as quais geralmente são elaboradas em dimensão de 78 x 106 cm com a técnica “tinta de carimbo sobre papel de gravura”. É notório, nos quatro exemplares (Figuras: 1, 2, 3 e 4), o jogo que se faz entre a palavra e o que ela pode vir a representar ou qual sentido pode ser atribuído à ela:

Figura 1: **Infinitozinho**, 2002



Figura 2: **Pé**, 2002



¹⁹ É válido mencionar que na seção artes há “caligrafias”, “plásticas”, “gráficas”, “poemas”, “instalações”, “performances”, “digitais”, “exposições” e “ações performáticas”. Saliento que há no *site*, além da seção artes, as seções: capa, discos, canções, dvd, livros, textos, notícias, bio, fotos e vídeos, as quais poderiam ser material de análise para quem estuda a linguagem. Todos os direitos reservados.

²⁰ Fonte: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras.php. Acesso 11 mai. 2014.

Figura 3: *Céu hell*, 2002Figura 4: *Medor*, 1998

Trata-se de caligrafias, mas não são meras representações de palavras por meio da escrita a punho. Estas caligrafias se assemelham a desenhos, os quais têm como base as letras que compõem as palavras, mas (re)significam algo que já está cristalizado no cotidiano pelo uso, conforme pôde ser observado.

Em relação às produções *plásticas* arnaldianas, selecionei duas em fotografias de exposição, quais sejam: *Alegria* (2008) e *Transpirante* (2008). Nota-se que também há um jogo entre a palavra e o que ela pode representar:

Figura 5: *Alegria*, 2008Figura 6: *Transpirante*, 2008

Na Figura 5, com a alternância entre as cores vermelha e amarela²¹, joga-se com o sentido da palavra “alegria”, como se se espalhasse o “rir” (central) por meio do movimento de girar o disco: efeito que pode se dar pelo fato de a letra *i* ter pingo(s) em duas direções.

Já na Figura 6, há uma espécie de reservatório ou aquário sustentado em quatro pés, com a palavra “transpirante” grafada de modo a mostrar a transparência do recipiente, a qual está segmentada a partir da letra “r”. Ao que parece, há um “ante” à frente, escrito com letra branca, e um “ante” que completa a palavra em transparência. Parece que se faz um jogo entre o transpirar e o transparecer, e ambos estariam à frente, à vista, ante aquele que observa, tal como a transparência e o transpirar.

Dois exemplares de produções gráficas arnaldianas são **Nome** (1993) e **40 escritos** (2000), ambos com possíveis sentidos do que seria a obra representada pela produção gráfica, a qual seria/é a capa:

Figura 7: **Nome**, 1993

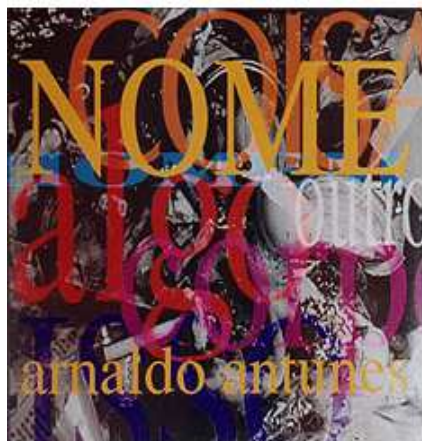
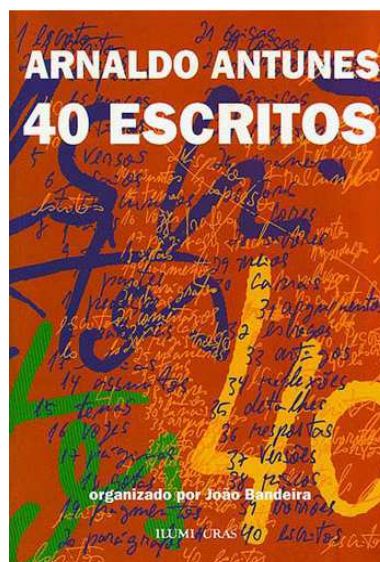


Figura 8: **40 escritos**, 2000



²¹ Cores típicas em adornos e adereços de palhaços, como é o caso do palhaço *Atchim* (da dupla de palhaços *Atchim & Espirro*, que atuou nos anos 1980 no Brasil).

Na Figura 7, a obra *Nome* pode representar palavras, tais como “algo”, “coisa”, “outro”, “corpo”, “isso”, “homem”, e, além disso, as mais diversas coisas sobrepostas. Assim, os nomes, as palavras e as coisas se configuram um em cima do outro, em um emaranhado, tal como um palimpsesto, o papiro ou pergaminho que tinha um texto inicial e foi raspado para dar lugar a outro texto.

Na Figura 8, a obra *40 escritos* pode representar “escritos”, “assuntos”, “vozes”, “páginas”, “parágrafos”, “frases”, “versões”, “temas”, “crônicas”, “reflexões”, “comentários”, “detalhes”, “respostas”, “argumentos”, “registros”, “riscos”, “borrões”, “artigos”, “fragmentos”, “rascunhos”, “cores” etc. enumerados em 40 itens sobrepostos, os quais teriam caráter definitório do que seria aquele livro ou aquela obra.

Em ambas as figuras, sobrepõem-se as palavras (e as coisas), de modo a corroborar o sentido de que a definição sobre o objeto se imbrica em várias possibilidades, assim como não se pode atribuir um sentido único à(s) obra(s).

Por fim, trago dois exemplares de *poemas visuais*, *O que* (1986) e *Dentro* (1993):

Figura 9: *O que*, 1986



Figura 10: *Dentro*, 1993



Na Figura 9, têm-se a repetição do poema “que não é o que não pode ser”, em quatro idiomas (inglês, português, espanhol e alemão), em formato circular. Dada essa característica de formato, é permitido ler o poema a partir de qualquer palavra que o

compõe, de modo a apontar o sentido para outras direções de sentido possíveis, assim como o *disc jockey* pode manipular a música com o disco de vinil. Já na figura 10, a palavra *dentro* está dentro da palavra *dentro*, como se definição fosse autoexplicativa como no poema visual.

Julguei ser relevante mostrar essas produções, pois muitos ainda não conhecem a vasta produção arnaldiana, e acreditam que essas se limitam às músicas, uma vez que Arnaldo Antunes se destacou mais popularmente nesse segmento. Vale mencionar: muitas das produções que nasceram como “arte” se transformaram em música e vice-versa, como é o caso de **O quê** (Figura 9), produzido como “poema visual” em 1986 e lançado como “música” em 1987 no LP **Cabeça Dinossauro** dos Titãs.

Ressalto: o movimento de provocar estranhamento ao transpor o usitado para o inusitado parece ser característico de um determinado segmento do universo artístico, o qual estabelece relações de modo a fomentar (naquele que observa, analisa, aprecia, critica a produção) a dúvida, o questionamento, o estranhamento acerca de questões aparentemente corriqueiras e, talvez, imperceptíveis no cotidiano do regime de uma dada sociedade.

Nesse sentido, afirmo aqui: não se trata de um privilégio isolado, marcado apenas e tão somente nas e pelas produções arnaldianas. Há, dessa forma, outros artistas, os quais transitam pelas mais distintas esferas artísticas, que fazem trabalhos nessa vertente de ruptura com o óbvio. Para citar exemplos, três cantores e compositores brasileiros: *Karina Buhr*; *Arnaldo Baptista*; e *Gabriel, o Pensador*²².

Um exemplo de música da cantora *Karina Buhr* estaria em uma possível (re)significação para a música de ninar, com a letra de **Nassiria e Najaf**²³, cujos versos bastante fortes questionam a própria pertinência da existência humana, da criação e as vontades humanas diante da guerra:

Dorme antes do míssil passar / Daqui a um segundo / eu posso não ter mais você / Você não mais que isso / Nossa casa explodir / **Uma arma cravar meu corpo / Um corpo furar sua carne //** Mesmo o que a gente não tem mais / pode morrer aqui / Não importam seus amigos anjos. / nem sua vontade de comer um bolo, / nem meu vestido novo, / nem meu vestido velho // **Dorme logo antes que você morra!//** Dorme

²² Saliento que faço breve análise sobre as músicas, já que as músicas desses cantores e compositores não são foco de pesquisa.

²³ Disponível em <<http://letras.mus.br/karina-buhr/1546390/>>. Acesso 20 jan. 2015.

logo antes que você morra! // Dorme antes do míssil passar / Daqui a um segundo / eu posso não ter mais você / Você não mais que isso / Nossa casa explodir / Uma arma cravar meu corpo / Um corpo furar sua carne // Mesmo o que a gente não tem mais / pode morrer aqui / Não importam seus amigos anjos, / nem sua vontade de comer um bolo, / nem meu vestido novo, / nem meu vestido velho // Dorme logo antes que você morra! / Dorme logo antes que você morra! // **Está chovendo fogo / e as ruas estão queimando / Todo mundo assistindo / à gente desmilinguido / Nosso sangue derretendo / junto com o mundo, / que vai se acabando? / Não deu certo! / Tanto trabalho, tanto tempo, / planeta ser feito, gente ser feita, / não deu certo! //** Dorme logo antes que você morra! / Dorme logo antes que você morra! // **Essa é pras criancinhas de Nassiria, Najaf, em Bagdá, / uma canção de ninar /** Essa é pras criancinhas de Nassiria, Najaf, em Bagdá, / uma canção de ninar // Dorme logo antes que você morra! / Dorme logo antes que você morra! / Dorme logo antes que você morra! / **Dorme logo antes que você morra!** (Grifos meus)

Em *Nassiria e Najaf*, o que se apresenta como letra da música não rompe com a tradição de amedrontar a criança para logo pegar no sono, comum a quase todas as canções de ninar; entretanto, a ameaça se dá a partir de algo de uma realidade bem próxima, principalmente se se observar a referência à dedicatória da música: “Essa é pras criancinhas de Nassiria, Najaf, em Bagdá”, as quais se encontram em ambiente com guerras constantes. Rompe-se com o olhar sobre a guerra voltado apenas para os soldados e aponta-se o olhar para a população, para as criancinhas, as quais já não podem nem desejar coisas simples porque o perigo da morte é iminente.

Arnaldo Baptista, na letra da música *Uma pessoa só*²⁴, a cada verso, atribui um sentido diferente ao sintagma nominal que compõe o título da música:

Eu sou / Você é também / E todos juntos somos nós / Estou aqui reunido / Numa pessoa só / E todos juntos somos nós / Uma pessoa só // Você também está tocando / Você também está cantando // Estamos numa boa pescando pessoas no mar / Aqui / Numa pessoa só // **Eu sou o começo, sou o fim / Sou o “A” e o “Z” / Todos juntos reunidos /** Numa pessoa só. (Negritos meus)

Uma pessoa só é um sintagma nominal que pode significar tanto ser “apenas uma pessoa” como ser “uma pessoa só” (única ou sozinha); em contrapartida, “todos juntos” estão “reunidos numa pessoa só”, como o “começo” e o “fim”, o “A” e o “Z”, pode

²⁴ Disponível em <<http://letras.mus.br/arnaldo-baptista/517726/>> Acesso 20 jan. 2015.

ter semelhança de sentido com a definição da santíssima trindade (Pai, Filho e Espírito Santo): todos reunidos em uma pessoa só. Assim, o sentido aponta para algo e logo se desvia a cada verso que se apresenta, provocando o sentido de: o que poderia se relacionar à unidade, como homogeneidade e composição única, se dispersa em meio à heterogeneidade. Poder-se-ia fazer relação com a heterogeneidade constitutiva do sujeito e a própria contradição constitutiva na significação do sintagma nominal “Uma pessoa só” descrito ao longo da letra da música de Arnaldo Baptista.

Para finalizar os exemplos de cantores brasileiros, trago uma letra de música divulgada em 15 de março de 2015, por *Gabriel, o Pensador*, em uma rede social. Trata-se da música ***Chega***, até então inédita. Seguindo sua linha de produção musical, a letra da música lança críticas sobre aqueles que detêm o poder, em qualquer segmento da sociedade. Como comentário de seu *post*, Gabriel escreveu que desde seu nascimento o povo brasileiro é “sacaneado, roubado, enganado, reprimido e manipulado pelos donos do poder, em todas as esferas, independente dos seus partidos”; os donos do poder, segundo ele, se enfrentam durante as eleições “e depois se entendem, se protegem e se unem para nos foder. Chega!”²⁵. Eis a letra da música²⁶:

[Refrão] Chega! Que mundo é esse, eu me pergunto / Chega! Quero sorrir, mudar de assunto / Falar de coisa boa mas na minha alma ecoa / Agora um grito eu acredito que você vai gritar junto (x2) // A gente é saco de pancada há muito tempo e aceita / **Porrada da esquerda, porrada da direita** / É tudo flagrante, novas e velhas notícias / **Mentiras verdadeiras, verdades fictícias / Política prende o bandido, bandido volta pra pista** / Bandido mata o polícia, polícia mata o surfista / O sangue foi do Ricardo, podia ser do Medina / Podia ser do seu filho jogando bola na esquina / **Morreu mais uma menina, que falta de sorte / Não traficava cocaína e recebeu pena de morte / Mais uma bala perdida, paciência / Pra ela ninguém fez nenhum pedido de clemência** // [Refrão] Chega! Que mundo é esse, eu me pergunto / Chega! Quero sorrir, mudar de assunto / Falar de coisa boa mas na minha alma ecoa / Agora um grito eu acredito que você vai gritar junto / Chega! Vida de gado, resignado / Chega! vida de escravo de condenado / A corda no pescoço do patrão e do empregado / Quem trabalha honestamente tá sempre sendo roubado // Chega! Água que falta, mágoa que sobra / Chega! Bando de rato, ninho de cobra / **Chega! Obras de milhões de reais / E milhões de pacientes sem lugar nos hospitais** / Chega! Falta comida, sobra pimenta / Repressão que não me

²⁵ Disponível em: <<https://www.facebook.com/GabrielOPensadorOficial/videos/960204760692429/>>. Acesso 15 abr. 2015.

²⁶ Fonte: <<http://www.vagalume.com.br/gabriel-pensador/cheга.html#ixzz3XyADfmvy>> Acesso em 15 abr. 2015. Grifos meus.

representa / Chega! Porrada pra quem ama esse país / E bilhões desviados debaixo do meu nariz / **Chega! Contas, taxas, impostos, cobranças / Chega! Tudo aumenta menos a esperança / Multas e pedágios para o cidadão normal / E perdão pra empresas que cometem crime ambiental** / Chega! Um para o crack, dois para a cachaça / Chega! Pânico, morte, dor e desgraça / **Chega! Lei do mais forte, lei da mordada / Desce até o chão na alienação da massa // Eu vou, levanta o copo e vamos beber! / Um brinde aos idiotas incluindo eu e você // Democracia, que democracia é essa? / O seu direito acaba onde começa o meu, mas onde o meu começa? / Os ratos fazem a ratoeira e a gente cai / Cada centavo dos bilhões é da carteira aqui que sai / E a gente paga juros paga entrada e prestação / Paga a conta pela falta de saúde e educação / Paga caro pela água, pelo gás, pela luz / Pela paz, pelo crime, por Alá, por Jesus / Paga imposto paga taxa, aumento do transporte / Paga a crise na Europa e na América do norte / Os assassinos da Febem, o trabalho infantil na China / E as empresas e os partidos envolvidos em propinas // [Refrão] Chega! Que mundo é esse, eu me pergunto / Chega! Quero sorrir, mudar de assunto / Falar de coisa boa mas na minha alma ecoa / Agora um grito eu acredito que você vai gritar junto / Chega! Vida de gado, resignado / Chega! vida de escravo de condenado / A corda no pescoço do patrão e do empregado / Quem trabalha honestamente tá sempre sendo roubado // Presidente, deputados, senadores, prefeitos / Governadores, secretários, vereadores, juízes / Procuradores, promotores, delegados, inspetores / Diretores, um recado pras senhoras e os senhores / Eu pago por tudo isso, imposto sobre o serviço / A taxa sobre o produto, eu pago no meu tributo / Pago pra andar na rua, pago pra entrar em casa / Pago pra não entrar no Spc e no Serasa / Pago estacionamento, taxa de licenciamento / Taxa de funcionamento liberação e alvará / Passagem, bagagem, pesagem, postagem / Imposto sobre importação e exportação, Iptu, Ipva / O Ir, o Fgts, o Inss, o Iof, o Ipi, o Pis, o Cofins e o Pasep / A construção do estádio, o operário e o cimento / Eu pago o caveirão, a gasolina e o armamento / A comida do presídio, o colchão incendiado / Eu pago o subsídio absurdo dos deputados / A esmola dos professores, a escola sucateada / O pão de cada merenda, eu pago o chão da estrada / Na compra de cada poste eu pago a urna eletrônica / E cada árvore morta na nossa selva amazônica / Eu pago a conta do Sus e cada medicamento / A maca que leva os mortos na falta de atendimento / **Paguei ontem, pago hoje e amanhã vou pagar / Me respeita! Eu sou o dono desse lugar! // Chega!** (Negritos meus)**

Como é possível observar, as palavras utilizadas em ***Chega*** são comuns ao dia a dia e poderiam ser utilizadas em noticiários, por exemplo, pois elas têm relação com a sociedade e com o sistema político brasileiro, da mesma forma que com o modo como a economia do país funciona. Mas foram utilizadas para comporem a letra de uma música. O elemento inesperado, a partir daquilo que diariamente se discute no Brasil, está no fato de deixar em evidência o que todos sabem, mas ao que parece se esquecem de que

sabem, ou não é permitido enunciarem todos os dias: o fato de os brasileiros, por pagarem tantos impostos, serem donos “desse lugar!”. Essa letra de música, portanto, se configura como uma denúncia sobre todos os problemas que envolvem a sociedade brasileira. O foco não está apenas na presidência da república atual, mas em todo o sistema que evidencia as relações de poder: polícia, emprego, presidentes, senadores, escola, diretores, ministérios, hospitais etc.. Enfim, essa música é apresentada ao público brasileiro em um dia que representou um marco no país, dado o momento político com manifestações contra o atual governo e contra a corrupção, configurando a data como um acontecimento revisitado: em 15 de março de 1967, entrava em vigor a nova Constituição brasileira, a qual estabelecia a Lei de Segurança Nacional²⁷, e naquele exato dia, em 15 de março de 2015, manifestações em todo o país aconteciam com a tentativa de provocar mudanças.

Outros exemplos poderiam ser dados no que diz respeito a produções que rompem com o usado por meio de um elemento inusitado no próprio usado, mas esse não é o foco da tese.

Faz-se necessário retornar à produção arnaldiana. Por isso, neste ponto, considero ser importante apresentar alguns relatos de Arnaldo Antunes sobre suas produções porque, por meio desses relatos, ele exerce também a função de leitor de sua própria produção, de seu próprio trabalho. Nesse sentido, Antunes seria, portanto, “intérprete” de seu fazer, visto que relata sobre sua produção a partir da posição de autor e, em concomitância, da posição de leitor de seu próprio trabalho, em um olhar, a meu ver, de *dentro-fora-fora-dentro*.

Fazendo uma analogia com o que foi abordado em *A linguagem ao Infinito* (FOUCAULT, [1963] 2009b), compreendo *dentro-fora-fora-dentro* como aquilo que se desdobra e se dobra como reflexo em um espelho. Desse modo, o que poderia (se) (con)figurar como *fora* reflete-se como *dentro* (“em um jogo de espelhos que não tem limites”), em uma alternância entre *fora* e *dentro*; da mesma maneira, de acordo com o texto, o que poderia ser a morte da linguagem se reflete, fazendo nascer, a cada vez, a imagem de si mesma. Destaco: compreendo “sem limites” como aquilo que não é possível mensurar o lugar de começo e de término, semelhante a um “espaço infinito”. Para tal analogia, pauto-me na passagem de Foucault ([1963] 2009b, p.48. Grifos meus):

²⁷ Fonte: <<http://www.infoescola.com/historia-do-brasil/constituicao-de-1967/>> Acesso 15 de abr. de 2015.

[...] mas o limite da morte **abre diante da linguagem**, ou melhor, nela, **um espaço infinito**; diante da iminência da morte, ela [a linguagem] prossegue em uma pressa extrema, mas também **recomeça, narra para si mesma, descobre o relato do relato e essa articulação que poderia não terminar nunca**. A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de **fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não têm limites**. No fundo do espelho onde ela recomeça, para chegar de novo ao ponto onde chegou (o da morte), mas para afastá-la ainda mais, uma outra linguagem se mostra – imagem da linguagem atual, mas também modelo minúsculo, interior e virtual [...]. (Acréscimo entre colchetes [] meu)

Portanto, o que denominei *dentro-fora-fora-dentro* seria uma imagem disso que se apresenta como “refletir em espelhos” em um “espaço infinito”, formando um “novo”, uma “imagem atual” a partir daquilo que lhe seria próprio, um desdobramento do mesmo. Esse novo se dá (daria) na relação (in)tensa entre *autor-criador/leitor-“intérprete”*, em uma imbricação da qual não se poderia mensurar o começo ou o fim de ambas as relações (autor-criador ou leitor-“intérprete”). Isto é: não se sabe ao certo o lugar de começo do posicionamento do autor ou o de onde esse posicionamento termina, assim como não se sabe o local em que o posicionamento do leitor se inicia ou onde se finda.

Sendo assim, ao que parece, quando assume a posição de entrevistado, Antunes situa-se em uma imbricação de posição (*produtor* e *expectador/espectador* de suas próprias produções), possibilitando que “o fora” abra novas perspectivas de interpretação e de olhar sobre essas produções, inclusive no sentido de abertura para o “novo” considerado enquanto “acontecimento”, inesperado, dependendo das relações passíveis de serem estabelecidas com o momento histórico, cultural e social.

Friso: em uma recente publicação, **Outros 40** (ANTUNES, 2014), no escrito 33 – *Artes visuais* –, com data de 2010, Antunes ([2010] 2014, p.139. Grifos meus) afirma:

Nunca me considere um artista plástico. Acho mesmo estranho esse nome, que parece apontar ao mesmo tempo para a remodelação dos contornos do nosso corpo (cirurgias plásticas) e para esse derivado de petróleo que embala e/ou constitui a maior parte das coisas que consumimos.

Vejo-me antes como um poeta, que se utiliza eventualmente de processos e materiais das chamadas artes plásticas, para acrescentar outras possibilidades de significação às palavras.

Mas também não gosto muito do termo poeta, que às vezes é usado num sentido apenas emotivo, bem distinto do de um trabalhador da linguagem verbal.

Acho que gostaria mais de ser visto como um fazedor de coisas, que não se detém em uma linguagem específica.

Assim sendo, esse “fazedor de coisas, que não se detém em uma linguagem específica”, em uma entrevista concedida ao programa **Oncotô**²⁸ – da emissora *TV Brasil*, produzido pelo músico Jorge Mautner –, ao ser questionado sobre o motivo, o porquê faz o que faz (ANTUNES, 2012)²⁹ responde: “[...] É tão espontâneo, tão tão natural que não dá pra dizer um motivo, o porquê que eu faço o que eu faço. Eu só faço. É meio isso, é que nem respirar, comer, falar com alguém, conversar, né?!, estar no mundo (risos)”. Tratar-se-ia, sob essa perspectiva, de uma produção que se constrói, surge, por meio da espontaneidade e da naturalidade de (sua) relação com a linguagem.

Ao ser indagado sobre o que o move e o que o motiva, Antunes (2012) responde que um dos aspectos da motivação para sua produção se dá a partir da curiosidade, do desejo de definição e da busca por foco no que diz respeito às coisas:

[...] Acho que uma das coisas que me move é a **curiosidade**. Outra coisa que me move é o **desejo de definição**, de olhar pr’uma coisa e querer ver ela de muitos lados e **querer definir. Foco. Desejo de foco**. Então acho que a minha produção artística tem muito a ver com a clareza, com o foco..., com **olhar o mundo, cada coisa do mundo de vários lados, tentando ver ela prismaticamente** [...] Claro que a definição total, o foco total, e a multiplicidade de ângulos em que ’cê pode conceber uma ideia, uma coisa, um objeto, uma pessoa são muitos, né?!, infinitos. É aquela impossibilidade como se fo... o foco total seria o Aleph do Borges, né?! Aquele ponto que condensa todos os pontos do universo. Mas **o intuito de chegar perto desse foco é uma das coisas que me move**. E... no mais é o impulso vital, né... é isso, a... a potência de estar no planeta. Muito mais, assim: o máximo do micro, né, o átomo ou o planeta, muito mais que as compartimentações, né, o país onde você mora... a... coisas assim. [...] (ANTUNES, 2012. Grifos meus)

²⁸ Dando continuidade à *Expedição Sul 14: Minha Pátria é minha língua II*, a qual aborda o papel da língua portuguesa para músicos e poetas brasileiros, o programa foi exibido em 29/12/2012, entrevistando Arnaldo Antunes e Zé Wisnik (Fonte: <http://tvbrasil.etc.com.br/uncoto>). Entrevista com Arnaldo Antunes disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=M-XCG-L01iQ>>. Acesso em 26 abr. 2014.

²⁹ Alerto: os trechos citados como Antunes (2012) fazem parte da transcrição, feita por mim, a partir do vídeo assistido via canal do *Youtube*, de Jorge Mautner, indicado na nota anterior.

Além desse desejo de chegar o mais próximo possível da definição das coisas, Antunes (2012) afirma que, em suas produções, há uma busca por marcar a diferença entre o que já é conhecido e o que ele produz. Tratar-se-iam de produções cujo anseio, cujo intuito repousa sobre “[...] o desejo de causar um certo estranhamento, de buscar um efeito que contribua um pouco pra alterar alg... em algum nível a consciência das pessoas, a sensibilidade das pessoas e não ’tá só reiterando aquilo que elas já têm como estabelecido [...]” (ANTUNES, 2012). Assim sendo, seria um trabalho que sempre buscou “[...] dar alguma contribuição original [...]” (ANTUNES, 2012) a partir daquilo que o constituiu, possibilitando a criação de alguma coisa própria, diferente³⁰.

Essa diferença, esse diferente no processo criativo se embasa na língua portuguesa, a qual figura, em suas produções, como *matéria-prima*, de acordo com o que ele mesmo assevera: a língua portuguesa é “a minha matéria-prima, né?!”; “[...] acho que toda a minha produção parte da palavra, seja na forma de canção seja na forma de um poema escrito seja na forma de um vídeo seja na forma de um objeto visual que incorpore a palavra [...]” (ANTUNES, 2012). A expressão da palavra é, para ele, seu “porto-seguro” de onde se aventura “em direção a outras linguagens” para fazer canções e poemas visuais³¹ (cf. ANTUNES, 2012). Desse modo, a palavra seria o meio que permite a produção arnaldiana.

Ainda sobre a língua portuguesa, Antunes (2012) afirma: “ela é um instrumento maleável” e “o que vai dar o tom da expressão é o uso que você faz da língua”. Isso tem a ver com os “nós de coerência” apontados por Foucault ([1970] 2008) em **A ordem do discurso**; trata-se do movimento de tecer o que será escrito e transformá-lo em escrito, feito por aquele que escreve.

No que diz respeito à poesia e à linguagem como ferramentas de apoio para produzir efeito de estranhamento sobre aquilo que já é conhecido, mas é apresentado de modo diferente, Antunes (2012. Grifos meus) expõe:

³⁰ Aqui vislumbro também a possibilidade de debate sobre a *parrhesía* e a produção de subjetividade no que tange à autoria, o que será discutido no capítulo 2.

³¹ Neste ponto, Antunes (2012) frisa bastante a diferença do que ele faz. Ele não faz música instrumental nem artes visuais. Faz canções e poemas visuais, porque estão diretamente relacionados à matéria-prima, ao porto-seguro, à expressão da palavra, à língua portuguesa.

[...] De uma maneira geral, **a linguagem serve um pouco como algo que intermedia o nosso contato direto com as coisas do mundo, e a poesia meio que inverte essa relação. Ela transforma a palavra em si-coisa.** Então, ela, ao mesmo tempo, trabalha ludicamente com a linguagem, mas também transforma a linguagem a uma via de acesso mais direto pra sua vivência no mundo. Então, eu acho que isso é um caráter interessante, assim, do meu trabalho, assim, dessa **busca de coisificação, né, [...] das palavras, do verbo.**

A partir do trecho de Antunes (2012), parece ser possível estabelecer relação entre a produção arnaldiana e aquilo que é discutido em **As palavras e as coisas** (FOUCAULT, [1966] 2007) sobre o “ser da linguagem” e, sobre a literatura, em **O pensamento do Exterior** (FOUCAULT, [1966] 2009c), porque a produção arnaldiana rompe, desloca, transgride o que é conhecido pelo mundo por meio da linguagem. Dessa forma, os trabalhos de Antunes, nessa busca pela “coisificação”, parecem ser uma via para a emergência do “ser da linguagem”, uma vez que também se inserem como ou na literatura, a qual ainda permite a existência desse “ser da linguagem” por meio de sua construção via linguagem, dado o trabalho com e sobre a palavra e sua relação com o mundo.

Dado que mencionei literatura ao me referir às produções arnaldianas, abro parênteses porque há pertinência de destaque de um trecho cujo argumento de Foucault ([1966] 2009c, p.220-221. Grifos meus) aponta para questões sobre a literatura e sua característica transgressão da linguagem:

[...] De fato, o acontecimento que fez nascer o que no sentido estrito se entende por “literatura” só é da ordem da interiorização em uma abordagem superficial; trata-se muito mais de uma passagem para “fora”: **a linguagem escapa ao modo de ser do discurso** – ou seja, à dinastia da representação – **e o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo**, formando uma rede em que cada ponto, distinto dos outros, a distância mesmo dos mais próximos, **está situado em relação a todos em um espaço que ao mesmo tempo os abriga e os separa.** A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; e se, nessa colocação “fora de si”, ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos. [...]

Sendo esta a característica da literatura – “a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma”, colocando-se “fora de si” –, compreendo que algumas das

produções arnaldianas também se inserem no que pode ser considerado literatura, pois “escapa ao modo de ser do discurso”, àquilo estabilizado enquanto ordem comum ao uso da linguagem.

Assim, o uso que Antunes faz da língua para a sua produção se aproxima daquilo que, sob essa óptica, é considerado como arquivo em **A arqueologia do saber** (FOUCAULT, [1969] 2004). Nessa perspectiva, arquivo é “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.147); além disso, é

o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas. (FOUCAULT, [1969] 2004, p.147. Grifo meu)

O arquivo funciona, portanto, como um “*sistema de [...] enunciabilidade*” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.147. Grifo do autor); ou seja, é o que regula a possibilidade de um enunciado vir a ser enunciado, vir a ser atualizado. Assim também parece funcionar a língua para Antunes, enquanto seu “porto-seguro”, sua “matéria-prima” para a produção do novo.

Talvez, nesse ponto que destaquei na entrevista de Antunes (2012) sobre a “coisificação”, não haja interferência direta da leitura que fez de **As palavras e as coisas** (FOUCAULT, [1966] 2007) no que argumenta sobre a linguagem. Contudo, é interessante mencionar que, em entrevista concedida a Nestrovski, Bosco e Wisnik, Antunes (2006) assevera ter entrado em contato com essa obra de Foucault e confirma que a obra foucaultiana tem a ver com sua produção **As coisas** (ANTUNES, 1992), conforme pode ser constatado a seguir:

Tem um livro do Foucault, *As palavras e as coisas*, onde, na introdução, ele cita um texto do Borges em que se vê esse êxtase infantil com as analogias; uma classificação de animais em que ele separa os que pertencem ao imperador, aos domesticados, os fabulosos, as sereias, os embalsamados etc. **Esse texto tem muito a ver com a maneira com que eu faço aquelas associações inusitadas, no *As Coisas***. (ANTUNES, 2006, p.373. Negritos meus)

Destaca-se nesse trecho, portanto, a relação da obra foucaultiana com as “associações inusitadas” que faz em **As coisas** (ANTUNES, 1992), produção arnaldiana que muito se assemelha à experimentação inicial daquele que está conhecendo o mundo, tal como uma criança e a sua liberdade de analogias para definir as coisas nos anos iniciais.

Finalizando esses primeiros argumentos sobre a relevância do estudo da produção arnaldiana, trago algumas palavras de Fernandes Júnior (2007, p.83. Grifos meus) sobre a obra de Antunes:

Além da mistura de códigos, percebe-se na obra deste poeta, a criação de expressões linguísticas (fusão de palavras, deslocamentos lexicais, quebra de palavras etc.) que surgem do **experimentalismo com a linguagem para instaurar uma nova situação, seja ela de classe social, sexo, identidade cultural etc.** Tanto nas letras das canções quanto nos poemas, tal recurso é acionado, **desencadeando efeitos de sentido diversos. Tal estratégia discursiva possibilita reflexões sobre a condição do sujeito no contexto atual; seja pelas relações entre sujeito e espaço urbano, bem como, as construções identitárias pelas quais os sujeitos se reconhecem.**

Considerando, portanto, essa discursividade que “possibilita reflexões sobre a condição do sujeito no contexto atual” e devido a esse universo de possibilidades de análise no campo de estudos sobre a linguagem, julgo ser de grande relevância o estudo das produções arnaldianas e faço coro com muitos estudiosos sobre a proficiência dessas produções para diferentes tipos de análise, conforme serão elencados alguns trabalhos logo mais.

1.1. Alguns estudos sobre a produção arnaldiana

Dentre vários pesquisadores, cito, a seguir, alguns dos que disponibilizaram os trabalhos sobre a produção arnaldiana no *site* **Domínio Público** e outros que apareceram nas primeiras páginas da pesquisa **Google**. Optei por fazer menção àqueles cujo nome *Arnaldo Antunes* está explícito já no título, como é o caso de Modro (1996),

Albertino (1999), Fernandes Júnior (2007), Lopes (2007), Costa (2008), Santos (2009), Cavalcanti (2010) e Alcântara (2010).

O trabalho **A obra poética de Arnaldo Antunes**, de Modro (1996) cujo mestrado foi concluído na área de Literatura Brasileira, versa sobre “os principais procedimentos adotados pelas manifestações poéticas de Vanguarda e Pós-Vanguarda mais significativas ocorridas no Brasil durante as últimas décadas (desde o trabalho realizado exclusivamente com a palavra até ao essencialmente visual)” (MODRO, 1996, p.viii), dado que, para ele, Antunes incorpora parte destas manifestações em sua obra. Analisa também alguns poemas que foram gravados na forma de canções, e, por fim, investiga a obra *Nome*, a fim de “detectar como Arnaldo Antunes consegue, nesta proposta poética, concretizar a possibilidade de dar movimento à palavra, deslocando a poesia para campos mais amplos que apenas o restrito espaço do papel” (MODRO, 1996, p. viii).

Albertino (1999), em seu trabalho de mestrado em Estudos Literários intitulado **Navegar (é) impreciso: reconhecendo a arte do século XX a partir de Nome, de Arnaldo Antunes**, discute “sobre a produção artística do final do século XX, em conexão com os discursos da literatura, especificamente o da poesia, e a tentativa de localização do trabalho poético na contemporaneidade” e tece “comentário de questões suscitadas pela produção *Nome*, de Arnaldo Antunes” (ALBERTINO, 1999, p.5).

Na tese **Os entre-lugares do sujeito e da escritura em Arnaldo Antunes**, Fernandes Júnior (2007) estuda os procedimentos de escritura e de autoria na produção poética de Arnaldo Antunes. Segundo Fernandes Júnior (2007, p.4), na obra arnaldiana, “a prática de escritura não se limita somente a citações de outros textos (externos), mas também de movimentos internos à própria obra, por meio de citações, deslocamentos e apropriações que o poeta efetua para a composição de outro texto”. A tese em Estudos Literários foi dividida em quatro etapas, quais sejam: 1) com base na noção de devir-criança (Deleuze), analisou os textos arnaldianos; 2) a partir de Chartier, conceituou suporte e mostrou a decorrência para a aplicabilidade e leitura dos poemas e canções arnaldianos; 3) discutiu o conceito de subjetividade (Foucault) a fim de “perceber as metamorfoses do sujeito na poesia de Antunes”; e 4) tratou “das questões de autoria e escritura, que, de alguma maneira envolvem os tópicos anteriores, como tentativa de empreender um outro gesto de leitura da/na poética de Antunes” (FERNANDES Jr, 2007, p.4).

Já Lopes (2007), em sua dissertação em Literatura e Crítica Literária intitulada **Palavra, voz e imagem: a poética de Arnaldo Antunes**, observa os processos multimidiáticos na obra de Arnaldo Antunes, pensando a sociedade informatizada. Lopes (2007, p.9) levanta como hipótese: “A poesia de Arnaldo Antunes opera na fronteira de códigos artísticos e outras áreas do conhecimento, reinventando a maneira de fazer poesia, por meio de uma linguagem híbrida e multimidiática”. Como conclusão afirma: “apreende-se uma poética constantemente em trânsito; experiências poéticas arnaldianas que revelam um antigênero; uma poesia que apropria-se da hibridização cultural e das interartes, contribuindo para solidificar uma nova forma de poesia no contexto contemporâneo”. (LOPES, 2007, p.9)

Costa (2008), durante o Mestrado em Literatura Brasileira, na dissertação **O nome disso: Arnaldo Antunes**, procurou descobrir os modelos que serviram de inspiração para Arnaldo Antunes produzir poeticamente e buscou “marcas da história de leitura que nos permite ler os processos de influência, desleitura, apropriação, escritura, e forma como essas categorias poéticas estão reconfiguradas num trabalho de superação, no objetivo de atingir autonomia literária” (COSTA, 2008, p.6). Concluiu, com este trabalho, que “Arnaldo Antunes demonstra que a leitura da tradição aparece como uma revitalização da arte, que se opõe à banalidade e à materialidade do mundo contemporâneo”, e, com os ganhos técnicos e experimentais, “dão desenvolvimento e orientam os rumos de sua escrita para alcançar liberdade de estilo e escritura própria” (COSTA, 2008, p.6).

No trabalho de mestrado em Literatura Brasileira intitulado **Os mecanismos de construção da poesia de Arnaldo Antunes**, Santos (2009, p.7), a partir da “leitura e da análise de alguns de seus textos presentes nos livros Ou E (1983), Psia (1986), Tudos (1990), As coisas (1992), Nome (1993), 2 ou + corpos no mesmo espaço (1997) e Palavra Desordem (2002)”, finaliza seu trabalho com a conclusão de que “Antunes constrói uma poesia que tende a evidenciar a dificuldade com que o signo e, conseqüentemente, o próprio indivíduo inserido na contemporaneidade têm de se materializarem num espaço tecnológico e científico que os desreferencializam” (SANTOS, 2009, p.7).

Em seu mestrado em Sociologia e Política, no trabalho intitulado **Arte e vida: Lobão, Arnaldo Antunes e Cazuza**, Cavalcanti (2010, p.6) discute “como as questões culturais de seu tempo se revelam na trajetória desses atores, assim como os repertórios

legados pelo passado, na medida em que os três músicos, cada um à sua maneira, dialogam com tradições específicas”.

Por fim, em sua tese em Literatura Brasileira intitulada **Arnaldo Antunes. Trovador Multimídia**, Alcântara (2010) “analisa o projeto poético de Arnaldo Antunes a partir dos estudos de intermedialidade e dos estudos de cultura” (ALCANTARA, 2010, p.7). Para tanto, recorre ao estudo sobre Canção Popular Brasileira para se aproximar ao contexto musical em que as músicas de Arnaldo Antunes se inserem; além disso, nesse trabalho, “compreende-se que as mídias são instrumentos fundamentais de observação da sociedade, uma vez que, por meio delas e com elas, os indivíduos podem observar a si mesmos e aos outros, conhecendo novas sensibilidades proporcionadas por novas tecnologias” (ALCANTARA, 2010, p.7).

Nesta breve exposição de pesquisa de trabalhos que tomam a produção arnaldiana enquanto material para análise, é possível observar que o interesse se dá, mormente, por suas produções pós-desligamento (enquanto integrante do grupo) dos Titãs. Noto, ainda, que a grande maioria dos trabalhos citados se filia aos estudos literários, salvo o trabalho que se insere aos estudos sociais e políticos. Trabalhos em linguística, como é o caso da dissertação de Alferes (2010) e da tese de Zanutto (2010), estão em menor número (o que não significa dizer que sejam inexistentes). Isso poderia abrir espaço para questionamento sobre o motivo de existirem menos trabalhos nesta área³². Limito-me a fazer apenas um mero comentário sobre isso, sem muito aprofundamento, porque esse não é o objetivo da tese.

Embora o leque de possibilidades de áreas da linguagem analisarem as produções arnaldianas seja grande, saliento o fato de o ponto nodal desses trabalhos estar justamente no experimentalismo com a palavra e na diversidade de suportes utilizados. Isso mostra parte do cuidado de Antunes em relação à (linearidade/constância, embora inconstante e não linear, de) sua produção. Há, portanto, um fio condutor para sua produção – o qual foi apontado pelo próprio autor (cf. ANTUNES, 2012) como a “curiosidade”, o “desejo por foco”, o “desejo de definição”, o “diferente”, o “fazer a diferença” etc. –, “rizomado” na matéria-prima, no porto-seguro que é a língua portuguesa.

³² Se for relevante tal questionamento, as respostas possíveis abririam margem para outro trabalho, o qual poderia mostrar certa tradição dos estudos linguísticos como provável resposta.

Saliento, por fim, que é comum a incidência de exemplos de letras de músicas de Antunes em livros didáticos, do ensino fundamental e do ensino médio, bem como em elaboração de provas, trabalhos em temas específicos, discussões em relação a questões literárias ou propostas de redação. Parece-me que isso aponta para a possibilidade de sua produção ser vista como um meio para alcançar um determinado objetivo para análise de qualquer outro objeto linguístico ou literário, mas não como um objeto de estudos linguísticos. Nesse caso, esta tese talvez possa ser mote para outros trabalhos na área da linguística.

1.2. O percurso de produção arnaldiana: pulular criativo

Independentemente de mencionar a formação (privilegiada) de Antunes como possível resposta ao pulular criativo de suas produções³³, é válido ressaltar que algo próprio, de sua constituição enquanto sujeito social, algo da ordem de sua experiência, funciona como válvula propulsora de suas criações, o que tangencia, portanto, a singularidade e o estilo (conceitos que se relacionam à noção de autoria que aqui proponho).

Retornando à entrevista concedida ao programa **Oncotô**, Antunes (2012. Grifos meus) menciona sobre o que sempre foi a mola propulsora de seu trabalho e a importância das influências de/em sua formação³⁴ para a realização daquilo que faz:

³³ A esse respeito, devo ao Professor Doutor Ernesto Sérgio Bertoldo um comentário que deu origem ao argumento sobre a “formação (privilegiada)” de Antunes, o qual reescrevo a partir de meu entendimento: “Porque muitas pessoas também passaram por colégios que permitiam entrar em contato com diversos meios de expressão da linguagem e não chegaram ao mesmo “destino””. Esse comentário foi fruto de várias de nossas interlocuções, quando discutíamos o trabalho de mestrado (ALFERES, 2010).

³⁴ Sobre sua formação, Arnaldo Antunes estuda no *Colégio Luís de Camões* desde seu ingresso na escola, em 1967, até o segundo ano do ginásio. Em 1973, passa a estudar no *Colégio de Aplicação da PUC-SP*, o *São Domingos*, onde “passa a gostar de ir à escola e a ter interesse pelas linguagens artísticas de forma geral. Começa a desenhar e a fazer os primeiros poemas”. No ano de 1975, ao entrar no *Colégio Equipe*, no qual “desenvolve forte trabalho de arte-educação”, produz, em uma aula de cinema, o filme **Temporal**, e conhece no colégio alguns de seus futuros companheiros dos Titãs (Branco Mello, Sérgio Britto, Paulo Miklos, Ciro Pessoa, Nando Reis e Marcelo Fromer – somente Bellotto e Charles não estudaram no *Equipe*). Lá, começa a compor canções com Paulo Miklos. Desenvolve também no colégio Equipe uma novela que imprime e publica na escola: a novela **Camaleão**. Em 1978, começa a cursar Letras na *USP*. Foi transferido, em 1979, para a *PUC-RJ*, onde realiza um projeto experimental de cinema com músicas de Jimi Hendrix e quadros de Van Gogh, o **Jimi Gogh**. Em 1980, decide voltar a São Paulo com sua esposa, Go, com a qual faz parceria de escrita de pequenos livros feitos artesanalmente e, em seguida, são reprografados (**A flecha só tem uma chance**, e **Deu na cabeça de alguém uma árvore, um piano e muitas galinhas**). Ainda em

Acho que meu trabalho todo sempre buscou isso, desde o começo, assim, sei lá, a minha imagem, a minha performance de palco, meu jeito de cantar... acho que é sempre tentando dar uma contribuição original, tentando inventar alguma coisa... **Claro que com todas as influências daquilo que me formou e que eu reconheço como potentes criativamente e que, né, me formaram e me acompanham, vamos dizer assim.** Mas, ao mesmo tempo, usando tudo isso como... como nutrição de impulsos para criar uma... uma coisa própria e diferente, enfim.

Isso reforça o pressuposto de que o sujeito e sua produção não se constituem do nada. Também aponta, por um lado, sua ciência, enquanto criador, de que sua criação não surgiu apenas por si só. Há a parcela contribuidora de tudo o que o constitui social, histórica e culturalmente em sua produção. Entretanto, por outro lado, não isenta a possibilidade de, ocupando sua posição sujeito na função autor, exercer a autoria, criar “uma coisa própria e diferente”, dando seus “nós de coerência”. Trata-se de primar pela singularidade em seus trabalhos, trazendo uma contribuição “original” a partir do que já é conhecido por meio do “diferente” (cf. discussão sobre autoria no capítulo2).

Carregadas pela relação entre o usitado e o inusitado, suas produções são divulgadas ao público em um percurso singular, que data desde meados da década de 1970 até os dias atuais. Essas produções passam pelo campo dos livros, dos discos, dos dvds e das artes (caligrafias, plásticas, gráficas, poemas, instalações, performances, digitais, exposições e ações performáticas), em uma intensidade criativa que surge por meio dos mais diversos suportes: papel, tinta, tecido, computador, fotografia, música, corpo, palco etc..

Juntamente com os Titãs, lançou sete discos: **Titãs** (1984), **Televisão** (1985), **Cabeça dinossauro** (1986), **Jesus não tem dentes no país dos banguelas** (1987), **Go back** (1988), **Õ Blesq Blom** (1989) e **Tudo ao mesmo tempo agora** (1991). Embora tenha resolvido seguir carreira solo, muitas músicas lançadas pelos Titãs foram

1980, edita a revista **Almanak 80** com Beto Borges e Sergio Papi. Compõe com Paulo Miklos músicas para a Banda Performática, de Aguilar (um artista plástico). Desde sua volta a São Paulo, passa a se dedicar às suas produções e deixa o lado universitário de lado. Em 1981, edita a revista **Kataloki (Almanak 81)** com Beto Borges, Sergio Papi e Nuno Ramos e continua a escrever e a compor. Somente em 1982 os **Titãs do Ieiê** se apresentam pela primeira vez no *Teatro Lira Paulistana* e no *Sesc Pompéia*, grupo do qual será integrante até 1992. (Fonte: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_biografia.php. Acesso 23 abr. 2013)

compostas em parceria com Antunes e vice-versa, o que denota o não distanciamento radical dos trabalhos do grupo e sua carreira solo.

Além dos livros que circularam apenas no ambiente escolar, conforme apontei alguns em nota, Antunes lançou vinte e três livros, são eles: **Ou E** (1983), **Psia** (1986), **Tudos** (1991), **As coisas** (1992), **Nome** (1993), **2 ou + corpos no mesmo espaço** (1997), **40 escritos** (2000), **Doble duplo** (2000), **Outro** (2001), **Palavra desordem** (2002), **ET Eu Tu** (2003), **Antologia** (2006), **Frases do Tomé aos três anos** (2006), **Como é que chama o nome disso** (2006), **Melhores poemas** (2010), **n.d.a.** (2010), **Animais** (2011), **Cultura** (2012), **Saiba - todo mundo foi neném / A nossa casa é onde a gente está** (2013), **Las cosas** (2013), **Instanto** (2013), **Outros 40** (2014) e **agora aqui ninguém precisa de si** (no prelo, previsão de lançamento em junho de 2015). Saliento sumariamente: estes livros relacionam-se a trabalhos paralelos que faz em colunas de jornais, prefácios de livros, *release* de livros, crítica de trabalhos de outros colegas, compilação das letras de suas músicas em forma de poemas, fotografias de exposições etc..

Concomitantemente aos livros, a partir do desligamento do grupo **Titãs**, lançou quinze discos solo e em parceria: **Nome** (1993), **Ninguém** (1995), **Silêncio** (1996), **Um som** (1998), **O Corpo** (2000), **Paradeiro** (2001)³⁵, **Saiba** (2004), **Qualquer** (2006), **Ao vivo no estúdio** (2007), **Iê iê iê** (2009), **Pequeno Cidadão** (2009), **Ao vivo lá em casa** (2011), **A curva da cintura** (2011), **A_AA**³⁶ (2012) e **Disco** (2013).

Ademais, Antunes teve suas músicas em trilhas de filmes (**Mil e uma; Benjamim; 2 perdidos numa noite suja; e Bicho de sete cabeças**) e fez participações em trinta e seis discos: **Sobre as ondas** (1995), **Benzina** (1996), **O triângulo sem bermudas** (1996), **Paralelo - Grupo Corpo** (1997), **Com defeito de fabricação** (1998), **Tributo a Cazuzza** (1999), **Songbook - João Donato** (1999), **Onda Sonora** (1999), **Songbook - Chico Buarque** (1999), **Memórias, crônicas e declarações de amor** (2000), **São Paulo Rio** (2000), **Suba** (2000), **Aguilar e a Banda Performática** (2001), **Melopéia - sonetos musicados** (2001), **No lago do olho** (2001), **Só um é muito só** (2001), **Aboiando a vaca mecânica** (2001), **Tutano** (2001), **Brizzi do Brasil** (2002), **Ilha do destino** (2002), **O melhor de João Donato** (2002), **Superfantástico - quando eu era pequeno** (2002), **Maysa esta chama que não vai passar** (2007), **Clã -**

³⁵ Em parceria com Carlinhos Brown e Marisa Monte, lançou **Tribalistas** (2003).

³⁶ Acústico MTV Arnaldo Antunes.

Catalogue Raisonné (2008), **UHUUU!** (2008), **Dácio Galvão Poemúsicas** (2009), **Dança da noite** (2009), **Hein?** (2009), **Adoniran 100 anos** (2010), **De Sampa** (2010), **Michael Sullivan – Ao vivo** (2010), **Un tributo a Os Mutantes – El Justiciero, Cha, Cha, Cha** (2010), **Uma noite para Maysa ao vivo** (2010), **Sexo** (2011), **Uma flor para Nelson Cavaquinho** (2011) e **Nação Zumbi ao vivo em Recife** (2012).

Mais recentemente, sem deixar as outras produções de lado, Antunes lançou seis dvds: **Nome** (2006), **Ao vivo no estúdio** (2007), **Ao vivo lá em casa** (2010), **Pequeno cidadão** (2011), **A curva da cintura** (2011) e **A_AA** (2012)³⁷.

É notório, nesse breve inventário, que alguns dos títulos se repetem e alguns se assemelham quanto à força ou à carga semântica. Destaco: embora haja uma aparente repetição, como é o caso de uma “mesma” música estar em um disco, em um vídeo e em um livro, a mudança de suporte, além de outros aspectos atinentes a isso³⁸, altera o sentido, conforme demonstrado por Fernandes Jr. (2007). Há recursos diferentes a serem explorados, dependendo do suporte escolhido, por exemplo: no vídeo, a imagem, o movimento e o som colaboram para o sentido; no disco, a melodia, a entonação, as pausas, tudo contribui para a construção do sentido da música; no livro, são as disposições gráficas das palavras, a diagramação, o tipo de papel, a escolha por colocar uma foto (ou não) junto à letra da música etc.. Essas mudanças e outros fatores corroboram as diversas possibilidades de análises nos mais diversos campos de estudos da linguagem.

O pulular criativo arnaldiano possibilita um fervilhar de análises. Uma vez que estar em contato com as artes permite perpassar pelos mais diversos campos da humanidade; dado que a arte é uma construção cultural, histórica e social, analisar alguns aspectos desse pulular criativo também promove esse passeio.

Com vistas a passear por esse rizoma da linguagem, vislumbrei a possibilidade de analisar a produção arnaldiana a partir das noções de escrita, de autoria, de poder, de subjetividade e de *parrhesía* pautadas em textos de Foucault. A seguir, relato o interesse por analisar essa produção a partir das relações de poder.

³⁷ cf. referências dos CDs, DVDs e livros no site oficial de Arnaldo Antunes.

³⁸ Som, imagem, diagramação, formatação, qualidade de papel, efeitos fílmicos, etc..

1.3. Do interesse de análise a partir da noção de relações de poder

O propósito de análise da produção arnaldiana nesta pesquisa se deu pela observação de um aspecto recorrente em suas produções. Notei que a palavra “nome” se repetia em diversas produções, como título de música, como título de livro, como título de dvd, bem como nas letras de músicas e outras produções. Trata-se de um processo de experimentação, das possibilidades linguísticas, em um movimento no qual define e indefine, classifica e inclassifica as coisas do mundo, permitindo entrever a não fixidez dos nomes e das coisas, a movência e o deslizamento de sentidos.

Ademais, o “nome” define e auxilia alcançar ou chegar próximo ao objetivo arnaldiano: de definição, de foco, de coisificação das palavras (cf. ANTUNES, 2012). O “nome” está carregado de possibilidades de significados e significações, apontando para diversas coisas ou seres, ou para apenas uma coisa ou um ser. Toca naquilo que o motiva a produzir: o próprio desejo de definição das coisas, da relação entre nome-coisa e coisa-nome (cf. ANTUNES, 2012).

Dessa forma, produções como **Nome** (1993), **Como é que chama o nome disso** (2006), **Nome não** (1993), **Nome aos bois** (1987), **O nome disso** (1995), que possuem a palavra “nome” já no título, são recorrentes. Existem outras letras de músicas em que se dá a recorrência dessa palavra, mas no corpo da música, como é o caso de **A face do destruidor**³⁹ (escrita em parceria com Paulo Miklos em 1987), **Amazonas 2**⁴⁰ (parceria com Péricles Cavalcanti e João Donato em 2012), **As árvores**⁴¹ (com Jorge Ben Jor em 1998), **Consumado**⁴² (com Marisa Monte e Carlinhos Brown em 2004), **Envelhecer**⁴³ (parceria com Ortinho e Marcelo Jeneci em 2009), **Nenhum motivo**

³⁹ “O **nome** do destruidor é / Destruidor / É o **nome** do destruidor.// O **nome** do construtor é / O **nome** / Do construtor” (ANTUNES, MIKLOS, 1987).

⁴⁰ “Amazonas / Tantas cores tem o mesmo **nome** verde / Tanta gente tem a mesma fome sede / Universo de total transpiração” (ANTUNES; CAVALCANTI; DONATO, 2012).

⁴¹ “Árvore da vida / Árvore querida / Perdão pelo coração / que eu desenhei em você / Com o **nome** do meu amor” (ANTUNES; BEN JOR, 1998).

⁴² “Tô louco pra fazer / Um rock pra você / Tô punk de gritar / Seu **nome** sem parar” (ANTUNES; MONTE; BROWN, 2004).

⁴³ “eu quero estar no meio do ciclone / pra poder aproveitar / e quando eu esquecer meu próprio **nome** / que me chamem de velho gagá” (ANTUNES; ORTINHO; JENECCI, 2009).

explica a guerra⁴⁴ (com Chico Naves, Altair, Ando, Cosme Augusto, Jairo Cliff e Joel Dias em 2005), **O buraco do espelho**⁴⁵ (2006), **Pessoa**⁴⁶ (1993), **Que te quero**⁴⁷ (em parceria com Edgard Scandurra e Peter Price em 1996), **Um branco, um xis, um zero**⁴⁸ (com Marisa Monte e Pepeu Gomes em 1999) e **Verdade, uma ilusão**⁴⁹ (parceiros: Marisa Monte e Carlinhos Brown em 2011).

Além dessas, outras formas indiretas de mencionar algo a ser definido ou nomeado estão presentes na letra da música **O que swingnifica isso?**⁵⁰ (1996), por exemplo. Isso mostra a recorrência da busca por definição, por definir, conforme o próprio Antunes (2012) afirmou; além disso, muitas vezes, assim como pode ser entrevisto a partir dos exemplos, a letra ou o título da música sintetiza o processo de nomear, como é o caso da letra **A face do destruidor** e do título **Como é que chama o nome disso**, que foi usado para uma antologia.

Outro aspecto por mim observado nas produções arnaldianas foi o uso de nomes próprios – tais como *Simone de Beauvoir, Fernandinho Beira Mar, Lao Tsé, Maomé, Bush, Saddam Hussein, Nietzsche, Pinochet, Stalin, Gil Gomes, Hitler, Che Guevara, Fleury, Papa Doc* – e de predicativos do sujeito⁵¹ – *tupinamboclos, orientupis, crilouros, guaranisseis, judárabes* –, de modo a indagar-me sobre a possibilidade de concebê-los como vias para o estudo das relações de poder.

Nesse sentido, comecei a questionar a relação desses nomes dentro da própria música e o que eles podem vir a suscitar enquanto memória, em que implicaria a menção desses nomes em uma mesma música, bem como qual seria a implicação da junção de substantivos na formação de palavras que exercem a função de predicativos

⁴⁴ “Nenhum motivo explica a guerra / Nem a grana / Nem a ganância / Nem a vingança, nem avanço industrial // Nem esperança, nem o ideal / Nem em **nome** do bem, contra o mal”. (ANTUNES; NEVES; ALTAIR; ANDO; AUGUSTO; CLIFF; DIAS, 2005).

⁴⁵ “pro lado de cá não tem acesso / mesmo que me chamem pelo **nome** / mesmo que admitam meu regresso / toda vez que eu vou a porta some” (ANTUNES, 1996)

⁴⁶ “**Nome** que se esquece” (ANTUNES, 1993).

⁴⁷ “clara que te quero gema / sola que te quero palma / **nome** que te quero carne / carne que te quero alma” (ANTUNES; SCANDURRA; PRICE, 1996).

⁴⁸ “já não me recordo mais seu **nome** quais outros **nomes** que te dei” (ANTUNES; MONTE; GOMES, 1999).

⁴⁹ “Verdade / Uma ilusão / Vinda do coração / Verdade / Seu **nome** é mentira”; “Verdade / Uma ilusão / Digo de coração / Verdade / Seu **nome** é mentira” (ANTUNES; MONTE; BROWN, 2011).

⁵⁰ “e o que significa isso? / o que swingnifica isso? / o que signifixa isso? / o que swingnifica isso?” (ANTUNES, 1996).

⁵¹ Pois se refere ao que completa o sentido da frase “Aqui somos”, da letra da música **Inclassificáveis** (ANTUNES, 1996).

de sujeitos. E mais: qual a leitura possível a partir desses nomes e dessas nomeações imbricadas no que tange às questões históricas. *Grosso modo*, tratar-se-ia de analisar “o que o nome traz”.

Por isso, considero que cada uma dessas palavras, ou melhor, cada um desses “nomes” e “predicativos do sujeito” exerce a função de enunciado, a menor partícula de um discurso. Além disso, por se configurarem como enunciado, esses nomes possibilitam estabelecer relações com questões históricas, sociais e culturais; entre elas, a problematização das relações de poder (cf. capítulo 2).

Entendo que estes nomes encadeados, conforme aparecem nas produções arnaldianas, reverberam de modo a possibilitar algumas leituras acerca das relações de poder, pois podem acionar a memória de algum acontecimento discursivo. A partir dos exemplos citados da música **Saiba** (2004) e da música **Nome aos bois** (1988), pelo fato de os nomes aparecerem de modo não linear, ou seja, não respeitando a ordem cronológica de aparecimento dessas personalidades, corroboram a reafirmação do método de estudo histórico, a partir da nova história, vislumbrando algo da unidade na dispersão. Além disso, à medida que são elencados, esses nomes abrem espaço para estabelecer relações e afirmar que podem se remeter a um determinado discurso, por meio daquilo que se apresenta como enunciado/mostrado (o nome) e o não enunciado/não mostrado (o que é passível de ser relacionado a partir da memória discursiva).

Será a partir da observação dessas possibilidades de estabelecimento de relações, por meio da memória e considerando os nomes como enunciados, que visio analisar as relações de poder nas produções arnaldianas. Destaco que não concebo poder como centralizado em instituições, como é o caso do governo (política), da escola ou da igreja. É notório que o poder está também nessas instituições, contudo não se resume a elas. Embora pareça centralizado nessas instituições, o poder se manifesta em micropoderes.

O poder está em toda e qualquer relação humana, manifestando-se por meio de relações de força e de resistência, dentro de um regime de liberdade. Como é sabido, o modo como as relações de poder se dão em cada aspecto das relações humanas depende da posição que cada sujeito ocupa em um determinado lugar de tensão.

Com base em Foucault, isso que acabo de afirmar também pode ser observado na introdução do livro **Microfísica do Poder** (FOUCAULT, 2012. Negritos meus) feita por Roberto Machado:

[...] o poder não é algo que se detém como uma coisa, como uma propriedade, que se possui ou não. **Não existe de um lado os que detêm o poder e de outro aqueles que se encontram alijados dele.** Rigorosamente falando, o poder não existe; existem práticas ou relações de poder. O que significa dizer que **o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona.** E funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada num lugar privilegiado ou exclusivo, mas **se dissemina por toda a estrutura social.** [...] (MACHADO, 2012, p.17-18).

Para que o poder seja exercido e funcione, existe resistência, uma tensão por parte daquele que será afetado pelo exercício de poder em confronto com aquele que exerce poder. Sendo assim, pelo fato de o poder não ser um objeto e se dar por meio de relações, a fim de mostrar que o poder é relacional, recorto mais uma das afirmações extraídas do texto de Machado (2012, p. 18. Negritos meus):

[...] E esse caráter relacional do poder implica que as próprias lutas contra seu exercício não possam ser travadas de fora, de outro lugar, do exterior, pois **nada está isento de poder.** Qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede de poder, teia que se alastra por toda a sociedade e que ninguém pode escapar: **ele está sempre presente e se exerce como uma multiplicidade de relações de forças. E como onde há poder, há resistência, não existe propriamente o lugar da resistência, mas pontos móveis e transitórios que também se distribuem por toda a estrutura social.** [...]

Sendo assim, observo um possível escancarar das relações de poder por meio de uma escrita (des)velada, a qual necessita de um olhar para além do escrito como mero escrito; sua escrita exige um olhar sobre os enunciados enquanto parte do discurso. Desse modo, a primeira música que me chamou a atenção, datada de 1988 (**Nome aos bois**), foi produzida no período pós-ditadura militar no Brasil⁵², portanto, o

⁵² O período de ditadura militar no Brasil é marcado de 1964 a 1985. Em 1984, o PMDB, partido de oposição ao regime militar, lidera o movimento das Diretas Já, o qual permitiria à população a eleição direta dos presidentes. Com a constituição de 1988, o Brasil passa a ser oficialmente considerado um Estado Democrático de Direito e uma república presidencialista. (Fonte: <<http://monografias.brasilecola.com/historia/a-cobertura-rede-globo-sobre-movimento-diretas-ja-choque-versoes.htm>>. Acesso em abr. 2015)

período da democracia. Além disso, coincidentemente ou não, trata-se do ano em que a Constituição Federativa do Brasil de 1988 foi promulgada.

Desse modo, ao que parece, nesse contexto de produção seria “permitido dizer tudo”, inclusive dar “nome aos bois” (cf. ANTUNES; REIS, 1988), posto que era o momento de “liberdade de expressão”. Os bois que causaram tantos problemas, aterrorizaram a população brasileira por vinte e um anos, os bois que amedrontaram antes disso a população mundial na época da Primeira Guerra Mundial⁵³... Mas é necessário nomear os bois que lutaram, mesmo coagidos, para denunciar o que acontecia no governo tirano, no governo ditador. Dar nome aos bois e mostrar as relações. Não somente a relação de nomes, mas as relações de poder possíveis de suscitar, por meio da memória, quando citam tais nomes.

Cria-se, no momento pós-ditadura, uma suposta possibilidade de mencionar menos veladamente aquilo a que o sujeito se opõe. Entretanto, nada se rompe como um todo. Algo do que foi pode permanecer como memória coletiva. O medo de perder a liberdade de expressão pode ainda perpetuar. Talvez, por isso, haja apenas a listagem dos nomes, sem mencionar o que, de fato, cada nome representa sobre aquilo que se fez. Ou, ainda, por conta da sonoridade necessária à música, fez-se necessário “esconder” cada feito. Ou houve ainda um recurso estilístico para possibilitar ao ouvinte “preencher as lacunas”... As razões podem ser essas ou nenhuma dessas. O que vale observar é a possibilidade de leitura desses enunciados enquanto discursividade, indagando sobre “O que fala” e não sobre “Quem fala” (cf. BECKETT, *apud* FOUCAULT, [1969] 2009).

Além disso, quando a produção arnaldiana aponta para a constituição de Brasil, as construções lexicais se relacionam a uma heterogeneidade de “raças”, as quais parecem ser homogêneas, por sermos todos brasileiros, mas aponta para algo de uma heterogeneidade que parece infindável: a própria constituição das novas “raças” por meio das misturas de povos. Esse comentário relaciona-se à música **Inclassificáveis** (1996). Destarte, supostamente, o Brasil poderia ser o lugar onde as relações de poder no que se refere às raças não existiria. Entretanto, se analisarmos a própria disposição dos morfemas, as construções lexicais podem apontar para determinada relação de poder, o que será abordado no capítulo 3.

⁵³ De 1914 a 1918. (Fonte: <<http://www.infoescola.com/historia/primeira-guerra-mundial/>>. Acesso em abr. 2015)

Observando essas possibilidades e esperando encontrar outras, interessei-me por analisar as produções arnaldianas, desta vez pela via das relações de poder a partir dos nomes, incorporando, talvez, alguma nuance de possíveis leituras de Foucault que possam suscitar por meio da leitura das produções, uma vez que o próprio Antunes (2006, p. 373) afirmou ter lido Foucault. Cumpre destacar: não só por Antunes ter lido Foucault, mas, principalmente, porque os textos de Foucault figuram como ferramentas fundamentais para refletir sobre as produções humanas.

II. CAMINHO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Faço uma analogia do percurso de escolhas teórico-metodológicas até esse ponto com a Figura 11, abaixo. Assim como na reprodução da caligrafia **Aqui Aquilo** (1998), esse percurso também não se dá em uma linearidade, muito embora o texto final deva se parecer com um *continuum*.

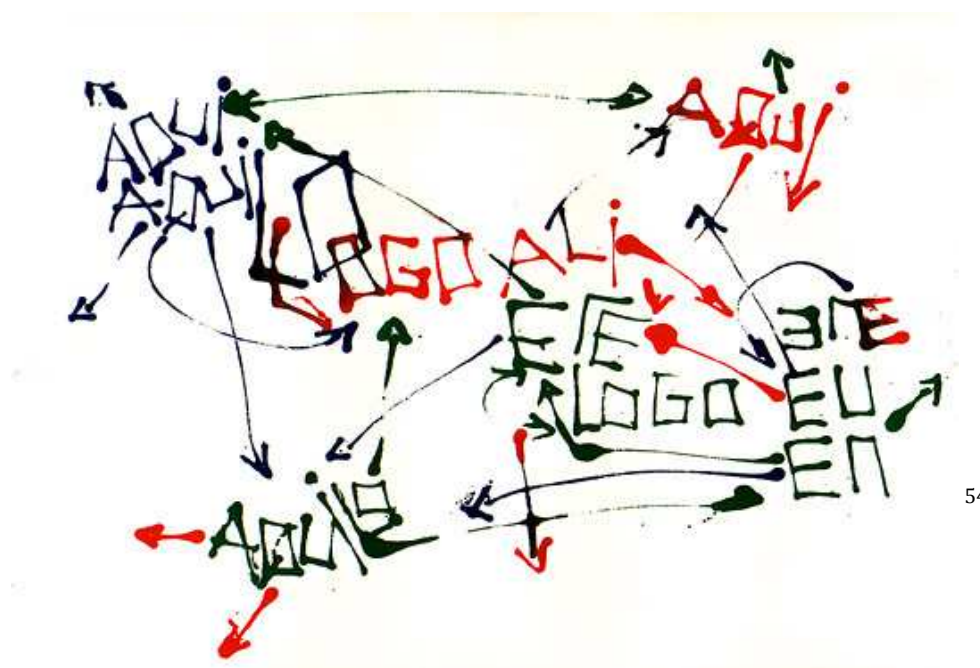


Figura 11: *Aqui aquilo*, 1998.

Nesse sentido, até esse ponto de discussão, mencionei o fato de o conceito de relações de poder ser um dos primeiros focos para o desenvolvimento da pesquisa. Todavia, tendo um maior contato com outros textos de Foucault, no caso a leitura de **A hermenêutica do sujeito** (FOUCAULT, [1982] 2006a), surgiu a necessidade de destacar outro conceito: *parrhesía*. Esse conceito me instigou e intrigou desde o começo, tornando-se, assim, parte destacada para a discussão na e da pesquisa. Ressalto: esse conceito não apareceu quando comentei sobre o interesse de análise; contudo, será

⁵⁴ Caligrafia **Aqui Aquilo**, de Arnaldo Antunes, 1998. Todos os direitos reservados. Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras.php?id_type=1. Acesso 14 abr. 2013.

discutido nesse capítulo, dada a relevância que tomou quando observada a relação entre autoria e produção de subjetividade, levando-se em conta as relações de poder.

Após expor, em linhas gerais, o que acredito ser pertinente para a conclusão dessa pesquisa, adotando como ponto de partida a entrada *nome(s)* – considerado(s) enquanto enunciado(s) que constitui(constituem) discursividade(s) –, é necessário fazer o delineamento de alguns aspectos que serão norte para essa realização. Por isso, exponho aqui o aporte teórico-metodológico; retomo as perguntas de pesquisa e as (re)significo a partir dos objetivos geral e específicos; e estabeleço os objetivos geral e específicos, a hipótese de pesquisa, o material e o *corpus* a serem analisados.

Dessa maneira, com a finalidade de atender à demanda teórico-metodológica dessa pesquisa, intitulada “*Parrhesía* e produção de subjetividade em Arnaldo Antunes: escrita, autoria e poder”, embasar-me-ei em textos que se inscrevem em Linguística, em Análise do Discurso, em Filosofia, em História – notoriamente na “nova história”, conforme já apontado – e nos Estudos Culturais – mais especificamente em relação às noções de identidade e de diferença.

Sobre as perguntas de pesquisa, estabeleço três das mencionadas na introdução, as quais figuram como eixo central: 1) Qual seria o papel do *uso de* e da *menção a* nomes nas produções arnaldianas, em termos discursivos, no que tange à noção de escrita e de autoria?; 2) o que essas produções pautadas em nomes têm a ver com as relações de poder e uma possível construção de identidade(s) *da* e *na* sociedade atual?; 3) Como poderia ser (re)significada a noção de *parrhesía*, nos dias atuais, de modo a relacionar esse conceito com a produção de subjetividade em Arnaldo Antunes?

Estabeleço como objetivo geral investigar as noções de escrita, de autoria e de poder a partir da relação entre *parrhesía* e produção de subjetividade em Arnaldo Antunes. Para tanto, como objetivos específicos estabeleço a necessidade de: 1) averiguar o estatuto do *nome* na produção arnaldiana; 2) questionar, em termos discursivos, o que implica fazer uso de e/ou menção a nomes nessas produções escritas, levando em conta a nova história; 3) avaliar a possibilidade de problematizar as relações de poder nessas produções; 4) descrever sobre e interpretar o que essa escrita pautada em *nomes* pode suscitar como possibilidade(s) de leitura(s) na construção de identidades de sujeitos, no que se refere aos aspectos sociais, históricos e culturais, atrelados às relações de poder; 5) avaliar a possibilidade de (re)significação do conceito

de *parrhesía*, nos dias atuais, de modo a relacioná-lo com a produção de subjetividade em Arnaldo Antunes.

Dado ser notório que, a partir de produções escritas, há a emergência de sujeitos (re)atualizando acontecimentos, avento a hipótese de que haveria nas produções arnaldianas um modo “(des)velado” de materialização de discursos que “escancararia” as relações de poder e possibilitaria o exercício da *parrhesía* e a produção de subjetividade. Esse “escancarar” se daria por meio da oposição entre discursos que se materializam por meio da memória discursiva, submersa em meio aos *nomes*, na tensão entre o *enunciado* e o *não enunciado* via discurso(s), possibilitando, inclusive, em certos casos, a construção de identidades de sujeitos. Saliento o fato de que Foucault tem certa cautela quanto ao uso do termo identidade, pois não se deve conceber identidade como aquilo que homogeneíza.

Relativamente à noção de identidade relacionada às formas de poder no governo, Foucault ([1979] 1990), no texto **Omnes et singulatum: por uma crítica da “razão política”**, afirma que seu trabalho, naquele momento, se volta “para o problema da individualidade – ou, talvez fosse o caso de dizer, da identidade relacionada ao ‘problema individualizante’” (FOUCAULT, [1979] 1990, p.78), isso porque se se refletir sobre um rebanho, embora todos sejam ovelhas (e, portanto, tenham uma mesma identidade), cada ovelha terá uma necessidade individual. Nesse sentido, Foucault ([1979]1990) mostra a diferença entre o poder do Estado, cuja forma é centralizadora (e homogeneizadora), e o poder pastorado, cuja preocupação se dá também em relação às necessidades dos indivíduos além da necessidade coletiva. Desse modo: “o problema político é o da relação entre a unidade e a multiplicidade no quadro da cidade e de seus cidadãos. O problema pastoral diz respeito às vidas dos indivíduos” (FOUCAULT, [1979] 1990, p.84), às suas ações.

Contudo, há a razão do Estado, cujo intuito é o de aumentar, expandir o poderio do Estado que “não precisa respeitar a ordem geral do mundo” e tem a ver com questões de competição, uma vez que o Estado deve resistir aos outros Estados (cf. FOUCAULT, [1979] 1990, p.92). Em contrapartida, o que deve ser levado em consideração quando se observa a razão política se relaciona ao fato de o Estado ser um tipo de governo que “é ao mesmo tempo individualizante e totalitário. Opor-lhe o indivíduo e seus interesses é tão incerto quanto opor-lhe a comunidade e suas exigências” (FOUCAULT, [1979] 1990, p.99). Sendo assim, com essa cautela deve ser

observada a questão da identidade. Não se trata de igualar sujeitos como se não houvessem especificidades dentro da própria relação identitária, mas sim de destacar a relação *identidade e diferença* como aspecto a ser levado em conta para essa abordagem.

No que diz respeito ao “modo (des)velado de materialização de discursos”, explico essa escolha lexical pelo fato de que, mesmo no campo da arte e da literatura (no qual pretensamente tudo seria permitido⁵⁵), há a ordem do discurso que rege o que pode ser enunciado e o que não pode ser enunciado, perpassada pela história, pela cultura, pelo social. Ademais, ao se escolher um enunciado, outro se silencia. Assim, considero a produção arnaldiana como modo (des)velado porque também exige cautela nas escolhas daquilo a ser enunciado. Ademais, esse “modo (des)velado de escancarar” as relações de poder se dá por meio dos “nós de coerência” dados na produção escrita, pois as questões *1. O quê?*, *2. Para quê/ Para quem?*, *3. Por quem?*, e *4. Por qual motivo, razão ou circunstância?* sempre tangenciarão qualquer processo de escrita e aquilo que se apresenta como produção: o escrito.

Nesse sentido, explicando de outro modo: por um lado, é sabido que Antunes visa, em sua produção, à tentativa de clareza e à busca por fugir dos implícitos ou dos recursos metafóricos, de modo a produzir sua escrita poética de forma mais direta e escancarada possível. Por outro, no processo de escrita, embora imaginariamente se tenha a ideia de controle sobre o dizer, não há esse controle. Em virtude disso, mantenho a escolha lexical de “modo (des)velado de materialização de discurso que escancararia as relações de poder”, pois o cuidado em manter o desvelamento pode acarretar em velamento justamente pela falta de controle no dizer.

Destarte, busco subsídios metodológicos para a análise do material e constituição do *corpus* partindo da leitura de **A arqueologia do saber** (FOUCAULT, [1969] 2004). Essa escolha se justifica porque, com base na noção de enunciado enquanto “a unidade elementar do discurso” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.90), é possível buscar na dispersão as regularidades discursivas de um determinado objeto de análise. Trata-se de procurar “restituir os enunciados à sua dispersão, para considerá-los em sua descontinuidade, para apreender sua própria irrupção no lugar e no momento em que se produziram, para reencontrar sua incidência de acontecimentos” (FOUCAULT, [1969]

⁵⁵ A afirmação de que “na literatura e na arte tudo é possível e permitido” é um engodo, pois há a influência do exterior que constitui e rege aquilo que se nomeia transgressão. O social, o cultural e o histórico sempre estarão imbricados, inclusive nos limites da transgressão.

2004, p.137-138) enunciativos. Atrela-se a isso, portanto, aspectos atinentes à “nova história”, uma vez que se considera a dispersão, a descontinuidade em vez da linearidade e da contensão de acontecimentos. Isso mostra um olhar sobre um objeto em constante mudança, pois lida com questões da humanidade, a qual, *per se*, é mutável.

Ademais, conforme o método arqueológico, ao observar o enunciado, pode-se considerar a questão do efeito da raridade, do efeito da singularidade que permitiu aqueles conjuntos de significantes constituintes do enunciado aparecerem daquele modo e não de outro. Isso faz levar em conta que “nem tudo é sempre dito; por isso, estudam-se os enunciados no limite que os separa do que não está dito, na instância que os faz surgirem à exclusão de todos os outros” (GREGOLIN, 2004, p.36-37), ou seja, “essa raridade indica que os enunciados não têm uma transparência infinita: nem tudo pode ser dito num lugar qualquer por um sujeito qualquer” (GREGOLIN, 2004, p.37).

Mencionando ainda as escolhas, cabe aqui mais uma justificativa. Em uma entrevista com Fontana constante do livro **Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones – Verdad y poder**, Foucault (1981) faz um alerta quanto ao uso de e a menção à ideologia quando se trata de abordar verdade e poder. Por isso, nessa tese, procurarei não me utilizar dessa noção, uma vez que a crítica feita pelo autor recai justamente sobre a problemática do uso dessa noção relacionada a efeitos de poder.

Para Foucault (1981, p.136) a noção de ideologia é de difícil utilização por três razões: 1) quer queira ou não, a ideologia sempre está em oposição virtual com algo que seria a verdade; 2) a ideologia se refere necessariamente a algo como o sujeito⁵⁶; e 3) a ideologia está em posição secundária com relação a algo que deve funcionar para ela como infraestrutura ou determinante econômico, material, etc. De acordo com Foucault, por essas razões, ideologia é uma noção que não pode ser utilizada sem precauções⁵⁷.

⁵⁶ A problemática do sujeito é abordada em uma questão feita por Fontana anteriormente, em entrevista sobre **Verdad y poder**, em que Foucault (1981) menciona a necessidade de se apartar da concepção do sujeito constituinte, do sujeito como origem, do sujeito em si mesmo, do sujeito como transcendente:

Quería ver cómo podían resolverse estos problemas de constitución en el interior de la trama histórica, en lugar de remitirlos a un sujeto constituyente. Hay que desembarazarse del sujeto constituyente, desembarazarse del sujeto mismo, es decir, llegar a un análisis que puede dar cuenta de la constitución misma del sujeto en su trama histórica. Es lo que yo llamaría genealogía, es decir, una forma de historia que dé cuenta de la constitución de saberes, discursos, dominios de objetos, etc., sin que deba referirse a un sujeto que sea trascendente con relación al campo de sucesos o cuya entidad vacía recorra todo el curso de la Historia. (FOUCAULT, 1981, p.135-136)

Daí a problemática da noção de ideologia, pois pode se voltar a algo como o sujeito, mas o sujeito considerado em si mesmo, não aquele que é constituído pelo discurso.

⁵⁷ Tradução minha.

Eis o trecho completo do que resumi no parágrafo anterior, em sua versão espanhola:

La noción de ideología me parece difícilmente utilizable por tres razones. La primera es que, **se quiera o no, siempre está en oposición virtual con algo que sería la verdad.** Y creo que el problema no está en dividir entre lo que en un discurso responde a la cientificidad y a la verdad, y lo que responde a otra cosa, sino en ver históricamente cómo se producen efectos de verdad en el interior de discursos que no son en sí mismos ni verdaderos ni falsos. El segundo inconveniente es **que se refiere necesariamente, creo, a algo como el sujeto.** Y en tercer lugar, **la ideología está en posición segunda con relación a algo que debe funcionar para ella como infraestructura o determinante económico, material, etc.** Por estas razones creo que **es una noción que no puede utilizarse sin precauciones.** (FOUCAULT, 1981, p.136. Negritos meus)

Trata-se, portanto, de observar a necessidade de refletir, conforme a visada foucaultiana (cf. FOUCAULT, 1981), sobre o que seria a verdade. Nesse sentido, a verdade não é nada além de um efeito de verdade produzido pelas relações de poder. Não há uma verdade única, da qual não se possa contestar ou refutar. Portanto, não existe *a* verdade. Trata-se, dessa maneira, de uma construção e está implicada às relações de poder e, também, à subjetividade do sujeito, envolvendo sua constituição histórica, social e cultural. Igualmente às questões atinentes à humanidade, a verdade não é estática, pois pode sofrer alterações de acordo com as relações do sujeito com a história e com os mecanismos de poder.

Dessa maneira, a meu ver, a verdade seria um construto discursivo em constante devir. Entretanto, isso não implica afirmar que a verdade não se fixa. Os acontecimentos históricos e a sua relação com o sujeito definirão essa fixidez e sua possibilidade de mudança. Foucault ([1975-1976] 2005), no livro **Em defesa da sociedade**, aponta para essa relação entre verdade e poder: “Não há exercício de poder sem uma certa economia de discursos de verdade que funcionam nesse poder, a partir e através dele. Somos submetidos pelo poder à produção de verdade e só podemos exercer o poder mediante a produção de verdade” (FOUCAULT, [1975-1976] 2005, p. 28-29). Existem, portanto, “regras de poder e poder dos discursos verdadeiros” (FOUCAULT, [1975-1976] 2005, p.29).

Tendo em vista essas questões, eis as produções arnaldianas, as quais serão meio para a seleção de material para a constituição de *corpus* para análise e realização dessa pesquisa: **40 escritos** (ANTUNES, 2000), **Como é que chama o nome disso** (ANTUNES, 2006), **Outros 40** (ANTUNES, 2014) e o **Site oficial** de Arnaldo Antunes (www.arnaldoantunes.com.br).

Saliento: o *corpus* é um construto, e, desse modo, a sua constituição se dá consoante e concomitantemente ao desenvolvimento da pesquisa. Até o momento da qualificação da tese, havia selecionado para a análise as músicas **Nome aos bois** (1988) e **Inclassificáveis** (1996), além dos escritos **São Paulo** (2006) e **Riquezas são diferenças** (2000).

Ponderei, para o produto final da tese, a possibilidade de análise das músicas **Saiba** (2004), **Na massa** (2001), **Lugar nenhum** (1987), **Armas pra lutar** (1987), **Raciosímio** (1989), **Miséria** (1989), **Faculdade** (1989), **Demais** (1984) e **Elizabeth no Chuí** (2004). Contudo, selecionei como recorte para a constituição do *corpus* de análise cinco músicas e três escritos. As músicas são: **Nome aos bois** (1988), **Miséria** (1989), **Inclassificáveis** (1996), **Essa mulher** (2001) e **Saiba** (2004). Os escritos são **São Paulo** (2006), **São Paulo 2** (2014) e **Riquezas são diferenças** (2000). Essa escolha se justifica, em um primeiro momento, porque em todas elas há o funcionamento do *nome* como especificador e diferenciador de sentidos em relação ao que se nomeia. Em outro momento, se justifica porque a emergência das relações de poder se dão por meio dos enunciados que compõem a música ou escrito, os quais podem funcionar como exercício de *parrhesía*, constituindo, assim, subjetividade e possibilitando a ascensão da autoria por meio da escrita.

2.1. Escolha pelos estudos foucaultianos

Em princípio, Michel Foucault foi-me apresentado como o autor que considerava as homogeneidades e as regularidades, uma vez que a apresentação desse autor se deu a partir de uma dada leitura sobre a noção de formações discursivas que

apontava para esses aspectos⁵⁸. Entretanto, após um período de quase dez anos, sem a interferência desse “olhar”, passei a verificar que os estudos foucaultianos não se resumiam à observação de aspectos homogêneos. Foucault observa as regularidades sim, entretanto considera as singularidades emergentes dessa suposta homogeneidade.

Ademais, muito do que era cobrado sobre os textos de Foucault em algumas críticas recaía em pontos específicos de uma dada teoria, como se ele tivesse a obrigação de “dominar” todas as teorias. Vale destacar: Foucault não é um teórico, pois, ao escrever, não se inscreve em um campo como disciplina. Foucault é um intelectual francês da problematização, que toma a história e aspectos tangenciados a ela como norte para suas considerações acerca das coisas humanas.

Sobre a noção de problematização em Foucault, Revel (2005), no livro **Michel Foucault: conceitos essenciais**, afirma que essa noção tem relação com quaisquer práticas discursivas ou não-discursivas que possam “entrar no jogo do verdadeiro e do falso e a constitui como objeto para o pensamento (seja sob a forma da reflexão moral, do conhecimento científico, da análise política etc.)” (REVEL, 2005, p.70). Além disso,

O trabalho de Foucault é, assim, reformulado nos termos de uma pesquisa sobre a forma geral da problematização que corresponde a uma época dada: “o estudo dos modos de problematização – ou seja, do que não é constante antropológica nem variação cronológica – é, portanto, a maneira de analisar, em sua forma historicamente singular, as questões de alcance geral” (REVEL, 2005, p.71. Aspas da autora)

Trata-se de interrogar os objetos e as ações para que se possa obter a resposta a um certo tipo de problema; não se trata, portanto, de uma “re-apresentação de um objeto pré-existente, nem a criação por meio do discurso de um objeto que existe” (cf. REVEL, 2005, p.70). A problematização não se configura como “uma busca metódica

⁵⁸ Refiro-me a alguns comentários como o tecido por Pêcheux ([1983] 2006, p.56. Aspas do autor. Negrito meu):

[...] A noção de “formação discursiva” emprestada a Foucault pela análise de discurso derivou muitas vezes para a idéia de uma máquina discursiva de assujeitamento dotada de uma estrutura semiótica interna e por isso mesmo voltada à repetição: **no limite, esta concepção estrutural dessa discursividade desembocaria em um apagamento do acontecimento, através de sua absorção em uma sobre-interpretação antecipadora.**

Esse comentário aponta para a compreensão de que Foucault não considera a singularidade e o acontecimento, priorizando a repetição que controla a interpretação. Esse “fato” apresentado por Pêcheux não condiz com as reflexões foucaultianas, conforme mostro por diversas vezes por meio de trechos de seus textos.

da ‘solução’”, mas como um meio de problematizar de modo a “instaurar uma distância crítica, de ‘desprender-se’, de retomar os problemas” (cf. REVEL, 2005, p.71). Além disso, a problematização tem compromisso com “a história das relações que o pensamento mantém com a verdade; a história do pensamento, uma vez que ela é pensamento sobre a verdade.” (cf. REVEL, 2005, p.71).

Nesse sentido, a principal característica de sua produção está no ceticismo, conforme (re)afirmado por Veyne ([2008] 2011) ao retomar as palavras de John Rajchman sobre o autor: “Foucault é o grande cético de nosso tempo. Ele duvida de nossos dogmatismos e antropologias filosóficas, é o pensador da dispersão e da singularidade” (RAJCHMAN, 1987 *apud* VEYNE, [2008] 2011, p.11).

Desse modo, ler os textos de Foucault permite deslocar sentidos, tal como o de afirmar a necessidade de se sistematizar as coisas humanas visando a uma adequação. Isso é apontado por Veyne ([2008] 2011, p.24) no seguinte trecho: “pensamos as coisas humanas através das ideias gerais que acreditamos adequadas, ao passo que nada de humano é adequado, racional ou universal”. Isso implica afirmar: tudo o que se relaciona ao humano é construído, é construção, e, por isso, não é imutável e tampouco permanente ou definitivo.

Sendo assim, os textos elaborados por Foucault se caracterizariam como algo “antidoutrinal”, que não possui “uma unidade essencial”, que provoca “deslocamentos”, e que “não pretendem ser sistemáticos” e tampouco se podem “domesticar” – conforme as afirmações de Bert (2013. Negritos meus), em contracapa de seu livro **Pensar com Michel Foucault**, com as quais eu concordo:

A “filosofia” de Foucault é uma **filosofia do deslocamento**, é **antidoutrinal**. Não é daquelas filosofias que podem ser apresentadas sob a forma do **desenvolvimento de uma intuição primeira** ou como a construção mais elaborada de um sistema. **Não se trata de uma “obra” que possua uma unidade essencial** que seus comentadores teriam por tarefa desvelar. **As reflexões de Foucault não pretendem ser nem sistemáticas, nem “coerentes”**. É impossível domesticar o conjunto da retomada dos usos foucaultianos.

Grosso modo, assim (re)encontrei-me com Foucault, refletindo agora sobre esse intelectual problematizador das questões atinentes ao humano, à humanidade, de forma mais realista, visando a indagar como o ser humano advém como sujeito. O

intelectual que estudou o *arquivo* considerando-o como aquele “jogo das regras que determinam em uma cultura o aparecimento e o desaparecimento dos enunciados, sua persistência, seu apagamento” (cf. **Sur l’archéologie des sciences**, FOUCAULT, 1968, nº 59 *apud* BERT, 2013, p.12). Analisou o poder e sistematizou aspectos da *biopolítica*, possibilitando um novo prisma quanto às relações de poder e o governo, colocando em pauta as questões da saúde, da higiene, da alimentação, da sexualidade como instrumentos de governo sobre as populações (cf. BERT, 2013, p.12). Ponderou acerca da questão da *verdade*, que também é uma construção das relações humanas, e, por isso, não é única, não é absoluta e tampouco incontestável.

Enfim, o intelectual que tomou para si a vontade de refletir, de problematizar, de discorrer e de escrever sobre as coisas humanas e aquilo que se relaciona às coisas humanas; o intelectual que, por meio de suas reflexões, provocou deslocamentos em diversos campos das humanidades – por desconfiar das verdades instituídas, do solidificado como adequado no pensamento, e, sobremaneira, por considerar a dispersão, a descontinuidade da história em suas reflexões. Assim, promoveu a possibilidade de considerar suas reflexões, conforme queria, enquanto “uma caixa de ferramentas”, a qual serviria como instrumentos para repensar sobre o humano e as coisas humanas.

Dentre essas coisas humanas está a questão do sujeito submergido no discurso – “Foucault não inventa um mundo sem sujeitos; descreve, realisticamente, um mundo em que o sujeito já foi, ou está sendo, submergido pelo discurso.” (ROUANET *et al.*, 1996, p. 13) –, e refletir sobre isso proporciona discutir a exterioridade constitutiva do sujeito. Em *Análise do Discurso*, a noção de sujeito não é aquela que liga diretamente o indivíduo a uma construção discursiva, posto que o discurso não é de “fulano de tal”; o discurso é social, e é o discurso que constrói o sujeito, por isso, não há, pois, uma “noção psicológica de sujeito empiricamente coincidente consigo mesmo” (ORLANDI, 2009, p.48).

O sujeito, enquanto construção discursiva, é constituído e determinado a partir da relação entre a língua e a história, pois não há como fugir aos efeitos de ambas, uma vez que o indivíduo se insere em uma dada sociedade desde o seu nascimento, inscrevendo-se também culturalmente nessa sociedade. Conforme Fernandes (2008, p.29), em **Análise do Discurso: reflexões introdutórias**, o sujeito é *sujeito discursivo* e se constitui na interação social. Dessa forma, o *sujeito discursivo* não é centro de seu

dizer, pois se manifesta, por meio de sua voz, um conjunto de outras vozes que são heterogêneas. Essas vozes, por sua vez, se inscrevem em outros/diferentes discursos. Isso pode ser observado na definição de prática discursiva.

Em **A arqueologia do saber**, Foucault ([1969] 2004, p.133) define prática discursiva como “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa”. As práticas discursivas são constituídas por diferentes discursos, os quais vêm de diferentes lugares (outras práticas discursivas), constituídos em uma dada conjuntura socio-histórica que determina o que pode ser dito e o que deve ser dito (cf. FOUCAULT, [1969] 2004). Assim, o sujeito não é o centro determinante sobre o que enunciar, mas as práticas discursivas regulamentam isso por meio “das condições de exercício da função enunciativa”, ou seja, trata-se de se levar em consideração as condições históricas de possibilidade enunciativa.

Outra questão interessante a ser abordada sobre os estudos foucaultianos está alicerçada em seu livro **A ordem do discurso** (FOUCAULT, [1970] 2008). Naquele livro, Foucault aponta alguns aspectos relacionados à interdição do discurso, principalmente no que diz respeito à palavra proibida, à sexualidade, à exclusão. Além disso, aponta questões sobre aquilo que regula os discursos, quais são as condições de produção do discurso, que dão a ordem do discurso.

Isso remete aos aspectos constituintes do enunciado, o qual não necessita se formar por frases, mas por signos (cf. FOUCAULT, [1969] 2004, p.121). Ao retomar esse aspecto da constituição dos enunciados, por signos, ao refletir sobre a questão da interdição e da ordem, inevitavelmente é possível estabelecer relação com o que é postulado por Saussure ([1916] 2006), no **Curso de Linguística Geral**, sobre os atos de fala e seus limites. Esses limites se dão a partir do que é permitido pelo sistema e pelo discurso. Acerca desse aspecto saussuriano, será retomado a seguir⁵⁹ para, após essa retomada, eu esboçar uma possível ligação entre os postulados saussurianos e os estudos foucaultianos⁶⁰.

⁵⁹ Utilizo, para isso, “a ordem do discurso” saussuriana, ou melhor, algo semelhante à linguagem utilizada pelos saussurianos.

⁶⁰ Ponto que pode ser observado já em **A arqueologia do saber** e em **As palavras e as coisas**, por exemplo, dada a reflexão sobre aspectos da língua e da linguagem.

2.1.1. Ponto de encontro entre Saussure e Foucault: o caráter relacional

Sabe-se que o falante não pode se furtar à língua para produzir um ato de fala⁶¹, e que a palavra como aquilo que regula o sentido, *grosso modo*, sempre lá estará presente. Entretanto, há aspectos sociais mesmo naquilo supostamente considerado como estritamente linguístico. Assim, o falante está em uma relação aparentemente paradoxal com a língua e a linguagem.

Explico: relação paradoxal porque o falante pode ser considerado como *senhor da língua e da linguagem e*, ao mesmo tempo, como *não senhor*. Ou seja: ao falante é concedida certa “liberdade” para agenciar as possibilidades de ordenação dos signos do sistema linguístico; entretanto, é necessário seguir o princípio de ordenação da língua. Esse princípio de ordenação da língua é inapreensível em sua completude, e, ao mesmo tempo, embora não seja apreensível, é possível observar algumas regularidades desse sistema porque é social. Isso impossibilita, desse modo, que o falante faça qualquer coisa com o sistema (e a partir do sistema). Dizendo de outro modo, o falante não pode se furtar ao sistema linguístico: só se fala a partir desse sistema, e, ao falar, o falante movimenta todo o sistema, mudando as relações e os valores entre os signos linguísticos (cf. SAUSSURE, [1916] 2006).

Acerca da estabilização dos signos na língua, Saussure ([1916] 2006, p. 23) afirma: “[...] É esta possibilidade de fixar as coisas relativas à língua que faz com que um dicionário e uma gramática possam representá-la fielmente, sendo ela o depósito das imagens acústicas, e a escrita a forma tangível dessas imagens.”. Saussure ([1916] 2006) ressalta ainda a questão da impossibilidade de completude dessas imagens verbais, as quais são produtos sociais da língua: “[...] Se pudéssemos abarcar a totalidade das imagens verbais armazenadas em todos os indivíduos, atingiríamos o liame social que constitui a língua. [...]” (SAUSSURE, [1916] 2006, p.21). Liame social esse que é inapreensível (em sua completude), dado que a língua é uma herança e o falante é capturado por ela. Ou seja, o falante não sabe o porquê se convencionou falar “garfo” em vez de “comedor” ou “lápiz” em vez de “escrevinhador”, pois “o laço que une o significante ao significado é arbitrário [...]” (SAUSSURE, [1916] 2006, p.81); trata-se,

⁶¹ No sentido saussuriano do termo, ato de fala compreendido como a realização de uma enunciação.

portanto, de um fato social em que se pode perceber o funcionamento desse liame, mas não é possível dizer como isso se dá, haja vista que é imposto:

Se, com relação à idéia que representa, o significante aparece como escolhido livremente, em compensação, com relação à comunidade lingüística que o emprega, não é livre: é imposto. Nunca se consulta a massa social nem o significante escolhido pela língua poderia ser substituído por outro. Este fato, que parece encerrar uma contradição, poderia ser chamado familiarmente de “a carta forçada”. **Diz-se à língua: “Escolhe!”; mas acrescenta-se: “O signo será este, não outro.”** Um indivíduo não somente seria incapaz, se quisesse, de modificar em qualquer ponto a escolha feita, como também **a própria massa não pode exercer sua soberania sobre uma única palavra: está atada à língua tal qual é.** (SAUSSURE, [1916] 2006, p.85. Destaque meu).

Sob essa perspectiva, é possível pensar no que pode ser considerado como cristalizado e não cristalizado em certa sociedade, ou, nos termos saussurianos, signos fixados e não fixados (cf. citação feita anteriormente, SAUSSURE, [1916] 2006, p. 23), logicamente estabilizados ou não, como é o caso, por exemplo, de “pãe” e “mai”; “mão” e “pé”; “pau” e “mão”, da música **Minha meu**, de Arnaldo Antunes (1995), em que ocorre um processo de formação de palavra em que se cortam palavras e se juntam os pedaços das palavras cortadas, formando outras. Assim, na música, recorta-se e se junta “mãe” e “pai”, formando “mai” e “pãe”; de igual maneira a partir de “mão” e “pé”, originando “pão” e “mé”; e o mesmo ocorre com “pau” e “mão”, resultando “mau” e “pão”.

Eis o trecho da música **Minha meu** (cf. ANTUNES, 1995. Grifo meu):

meu **pãe** minha **pão**
 minha **mé** meu **mai**
 meu **mau** meu **pão**
 meu **pãe** minha **mai**
 minha **pãe** meu **mé**
 meu **mau** minha **pão**
 minha **mau** minha **mé**
 meu **pãe** minha **pão**
 meu **mai**

Destaco que, ainda que um determinado grupo de uma dada sociedade possa “lutar” por estabilizar “pãe” e “mai” como palavras, a estabilização foge a essa vontade

devido ao caráter hereditário (no sentido de herança, de social) da língua. Ou seja, esse “novo” signo poderá ou não ser incorporado à língua, uma vez que essa incorporação só se dará por meio do uso e da disseminação desse uso em outras situações que não sejam apenas aquela daquele grupo específico. Saliento que a arte e a poesia possibilitam esse tipo de manifestação de funcionamento da língua, pois ambas têm como uma de suas funções modificar a língua a partir do que o sistema linguístico possibilita.

Seguindo as considerações apontadas no **Curso de Linguística Geral** (SAUSSURE, [1916] 2006), levando em conta a metáfora do jogo de xadrez, saliento que, uma vez que uma peça (um signo) do jogo de xadrez é movimentada⁶², e colocada em outra posição, ela passa a assumir outro valor. Isso abre vias também para se refletir sobre a questão do sentido não como algo inerente ao signo, mas sim como algo relacional.

Seria justamente o caráter relacional que, a meu ver, teria a possibilidade de estabelecer laço entre os estudos saussurianos e os estudos foucaultianos. Desse modo, em ambos e respectivamente, não é possível afirmar *a priori* o que o signo e o enunciado podem vir a significar. Isso porque somente as relações entre signos possibilitarão asseverar, no caso de Foucault, que se trata de um enunciado, e, no caso de Saussure, qual é a relação entre significante e significado para mencionar o valor linguístico do signo. Ou seja, há algo que regula o que pode ser considerado como enunciado ou não, como determinado valor linguístico ou não. De igual maneira, apenas as relações entre os enunciados permitirão a afirmação de que aponta para uma dada discursividade. Logo, somente as relações entre as discursividades poderão apontar para uma determinada prática discursiva que constitui um discurso. Portanto, um ponto de encontro entre Foucault e Saussure se dá a partir da consideração do caráter relacional (do signo e dos enunciados, bem como, em decorrência, dos discursos).

Além disso, tal como no caso da palavra proibida, ou no da sexualidade, ou no da exclusão (FOUCAULT, [1970] 2008), há aspectos sociais que delimitam o que pode ou não ser dito, o que pode ou não ser realizado. São as “cartas forçadas” da tradição, da herança social, mencionadas no **Curso**, que são (im)postas a todos na sociedade.

⁶² Relevante mencionar que, ao contrário do que muitas vertentes apontam, ao tocar na questão sobre o movimento das peças do jogo de xadrez, Saussure leva em conta o falante. Sendo assim, asseverar que **Saussure extirpa o falante na relação com a língua** ou que **Saussure considera apenas o sistema linguístico** parece ser bastante equivocado, dado que é o falante quem movimenta as peças (signos) e coloca a língua em funcionamento, mesmo que sob os domínios de uma cultura e do próprio sistema de signos.

Outro fator apontado por Saussure ([1916] 2006, p.91) está no fato de que “as causas da continuidade estão *a priori* ao alcance do observador; não ocorre o mesmo com as causas de alteração através do tempo. [...] o tempo altera todas as coisas; não existe razão para que a língua escape a essa lei universal”. Assim também são as reflexões foucaultianas, pois leva em conta a questão do tempo (história) como norte para as considerações, apontando a continuidade e a dispersão, a regularidade e a singularidade atreladas à história.

Válido mencionar, coadunando com Saussure ([1916] 2006), que a língua não tem independência em relação à massa falante e ao tempo; desse modo, a massa falante não pode fazer qualquer coisa com a língua porque há a intervenção do tempo; somente em relação aos signos que estão em uso que a massa falante pode atuar:

A língua já não é agora livre, porque o tempo permitirá às forças sociais que atuam sobre ela desenvolver seus efeitos, e chega-se assim ao princípio de continuidade, que anula a liberdade. **A continuidade, porém, implica necessariamente a alteração, o deslocamento mais ou menos considerável das relações.** (SAUSSURE, [1916] 2006, p.93)

Dessa forma, assim como a língua não é livre, os enunciados também não são. Conforme apontado por Foucault, serão as práticas discursivas que regularizarão o exercício da função enunciativa (cf. FOUCAULT, [1969] 2004, p.133). Esses aspectos também se referem ao caráter relacional das coisas humanas. Além disso, é válido mencionar que, para ambos, se não fossem os enunciados, a língua concebida enquanto prática, em funcionamento, não existiria; ficaria restrita ao sistema.

Não delongarei os comentários sobre os postulados de Saussure e as problematizações de Foucault. Contudo, observo que há a necessidade de retomada de algumas considerações feitas por mim sobre o ponto de encontro entre os dois estudiosos. Sendo assim, o que esperava deixar entrever em meus comentários era o fato de ambos considerarem o caráter relacional e ambos não terem fechado as possibilidades: deixando em aberto os caminhos a serem trilhados. Ambos deixaram vias para refletirmos sobre o que trabalharam, de modo a evidenciar em seus trabalhos o aspecto do “duvidar” e, ao mesmo tempo, de mostrar que tudo que se apresenta na sociedade tem influências culturais, históricas e sociais. Isso implica uma

impossibilidade e ao mesmo tempo possibilidade de mudança. Tudo depende das relações estabelecidas entre as coisas (humanas) e o mundo.

2.1.2. Algumas considerações sobre a ferramenta escolhida

Para finalizar as considerações sobre o interesse pelos estudos foucaultianos, nesse ponto, é relevante destacar que o percurso de estudos de Foucault pareceu bastante pautado na questão do poder e o fundamento para a análise discursiva acerca do poder (cf. FOUCAULT, 1995). Entretanto, essa não era a questão central em seus estudos. Segundo Foucault (1995), o objetivo era pensar em como os humanos advém como sujeitos na cultura ocidental, estabelecendo três modos de objetivação que possibilitam o humano se tornar sujeito. São eles: o primeiro seria a *objetivação do sujeito do discurso* por meio da análise linguística ou a *objetivação do sujeito produtivo*, aquele que trabalha, e, portanto, pela via da análise econômica ou a “*objetivação do simples fato de estar vivo na história natural ou na biologia*” (FOUCAULT, 1995, p.231. Grifos meus); o segundo modo seria, seguindo o texto do autor ainda na mesma página, pela *objetivação do sujeito por “práticas divisoras”* o que se daria por meio de contraste entre opostos, como no exemplo foucaultiano “os criminosos e os ‘bons meninos’”; por fim, o terceiro modo é “o *domínio da sexualidade* – como os homens aprenderam a se reconhecer como sujeitos de ‘sexualidade’” (FOUCAULT, 1995, p.232. Grifo meu).

Sobre a objetivação dos sujeitos, Fernandes (2012, p.90. Negrito meu) afirma:

quer seja no que concerne ao cuidado de si (o sujeito se objetiva como sujeito de identidade), quer seja no que se refere às determinações do outro (o sujeito é interditado, segregado etc.), **apresenta-se como efeito de uma subjetividade produzida pela exterioridade, o que implica inscrições dos sujeitos nos discursos**. Discursos estes, assim como a subjetividade, não fixos, sempre em produção e transformação, marcados por descontinuidade.

Desse modo, o sujeito em Foucault é aquele que, a partir de sua inscrição nos discursos, produz, fala, age. Saliento: o sujeito não fala pelo discurso, uma vez que não tem controle sobre o que diz, mas é falado pelo discurso, pois é a partir do discurso que

é possível tecer considerações sobre aspectos sociais, históricos e culturais, os quais determinam o sujeito e estão em constante transformação.

A partir da leitura dos textos de Foucault, no que se refere à objetivação, e partindo da leitura de **As palavras e as coisas** (FOUCAULT, [1966] 2007), compreendo que tanto a figura de Deus quanto a figura do homem são social, histórica e culturalmente construídas, e ambas as figuras submergem no discurso (cf. FOUCAULT, [1966] 2007). Isso porque Deus era o centro das discussões, sendo causa e consequência de tudo o que ocorria no mundo, até levarem em consideração o homem. Destarte, fez-se um romance em torno do homem e dos saberes, colocando-o como peça fundamental da engrenagem que é o mundo. Agora, de acordo com Foucault ([1966] 2007, p. 536), “[o] homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo”, pois, se for observado o modo como as mudanças das disposições fundamentais do saber se deram (colocando o homem no centro do saber), do mesmo modo relativamente rápido (um século e meio) esse lugar desapareceria. Portanto, “se pode apostar que o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto de areia” (FOUCAULT, [1966] 2007, p.536). Essas ponderações sobre a morte de Deus e a morte do homem parecem ser uma via para estabelecer reflexão sobre a morte do autor, conforme esboçarei logo em seguida.

Cumprido destacar que, no que diz respeito à morte de Deus e à morte do homem, Foucault ([1966] 2007, p.533-534. Destaques meus) afirma, reforçando o aspecto de construção sócio-histórica e cultural dessas duas figuras:

[...] Em nossos dias, e ainda aí Nietzsche indica de longe o ponto de inflexão, **não é tanto a ausência ou a morte de Deus que é afirmada, mas sim o fim do homem [...]; descobre-se então que a morte de Deus e o último homem estão vinculados [...]** Assim, o último homem é ao mesmo tempo mais velho e mais novo que a morte de Deus; uma vez que matou Deus, é ele mesmo que deve responder por sua própria finitude; mas, uma vez que é na morte de Deus que ele fala, que ele pensa e existe, seu próprio assassinato está condenado a morrer; deuses novos, os mesmos, já avolumam o Oceano futuro; **o homem vai desaparecer.**

Além disso,

Mais que a morte de Deus – ou antes no rastro desta morte e segundo uma correlação profunda com ela, o que anuncia o pensamento de Nietzsche é o fim de seu assassino; é o esfacelamento do rosto do homem no riso e o retorno das máscaras; é a dispersão do profundo escoar do tempo, pelo qual ele se sentia transportado e cuja pressão ele suspeitava no ser mesmo das coisas; é a identidade do Retorno do Mesmo e da absoluta dispersão do homem. Durante todo o século XIX, o fim da filosofia e a promessa de uma cultura próxima constituíam, sem dúvida, uma única e mesma coisa, juntamente com o pensamento da finitude e o aparecimento do homem no saber; hoje, o fato de que a filosofia esteja sempre e ainda em via de acabar e o fato de que nela talvez, porém mais ainda fora dela e contra ela, na literatura como na reflexão formal, a questão da linguagem se coloque, provam sem dúvida que o homem está em via de desaparecer. (FOUCAULT [1966] 2007, p.533-534. Destaques meus)

Portanto, a partir disso, compreendo que a morte do sujeito, enquanto origem de seu dizer, enquanto consciente do que diz, foi anunciada por Foucault ([1966] 2007) em **As palavras e as coisas** em oposição à ascensão do sujeito discursivo. Dessa forma também deve ser considerada a figura do autor em relação à sua obra. O autor morre, enquanto sujeito detentor e origem de seu dizer ou de seu escrito, para que possa vir a ascender o sujeito discursivo, e, no caso da literatura, o ser da linguagem. Por isso, não importa quem fala, mas o que fala, com qual finalidade e em qual conjuntura.

Esses foram alguns dos aspectos, da tão vasta caixa de ferramentas ofertada por Foucault, que reluziram em meu olhar a partir das leituras e me incitaram a querer escrever. Desse ponto em diante, outros aspectos reluzirão e atravessarão o caminho sem muito aviso. Que Foucault me leve a passeios reflexivos cada vez mais interessantes e intrigantes, dando sinais com as ferramentas, abrindo espaço para outras reflexões do presente a partir do que se manifestou no passado e, por vezes, pode vir a ressurgir no agora, via acontecimento.

2.2. Discussão de conceitos: estabelecendo limites

Apresentada a “escolha”, resguardando a abertura para a utilização de outras ferramentas da “caixa de ferramentas foucaultiana” para outras reflexões, faz-se necessário discutir alguns conceitos relevantes para a análise do *corpus* da pesquisa,

com o propósito de esclarecer a forma específica de compreensão de cada um deles, os quais serão retomados e, por vezes, (re)significados de outro modo, tomando como ponto de partida ponderações das áreas da Linguística, da História, dos Estudos Culturais, da Filosofia e da Análise do Discurso.

Dessa forma, uma vez que estipulei como ponto de entrada para análise o *nome*, faz-se *mister* delimitar essa noção. Além disso, dado que o método adotado se pauta na noção de enunciado concebido como a menor partícula do discurso, e que o *nome* será considerado como enunciado, inevitavelmente, discutir as noções de enunciação e de discurso similarmente será proveitoso para esse trabalho. Ademais, noções atreladas ao conceito de discurso serão abordadas, como é o caso de memória discursiva e de história (sob o prisma foucaultiano).

Saliento que serão abordadas considerações sobre os conceitos de: escrita, autoria, poder, subjetividade, *parrhesía*, identidade e diferença, os quais são foco dessa pesquisa *a fortiori*. Cumpre destacar que outras noções ligadas a esses conceitos também serão trabalhadas a fim de esclarecer melhor as relações entre eles.

Por conseguinte, viso a estabelecer conexões entre esses conceitos respeitando o fato de que todo conceito que é trazido de outro lugar sofre transformações. Desse modo, em algum momento, pode parecer que eu não esteja em uma relação de fidelidade com a área do conhecimento a partir da qual o conceito possa ser extraído; contudo, trata-se de um deslocamento que faz parte do processo de reflexão e de transformação de sentidos, comuns ao desenvolvimento de qualquer pesquisa.

Intentando promover a discussão necessária para chegar ao objetivo traçado, qual seja: de discutir as noções de escrita, autoria e poder a partir da relação entre *parrhesía* e produção de subjetividade em Arnaldo Antunes, discuto conceitos com a finalidade de estabelecer limites para esse estudo.

2.2.1. Estatuto do nome

Como é que chama o nome disso?

(ANTUNES, 1995. *O nome disso.*)

O que signifinca isso?

O que swingnifica isso?

O que swingnifixa isso?

O que swingnifica isso?

(ANTUNES, 1996. *O que swingnifica isso?*)

Em conformidade com o que foi mencionado até aqui, parece ser possível afirmar a existência de certa obsessão pelo *nome* na produção arnaldiana⁶³. Contudo, faz-se *mister* investigar qual seria o estatuto do *nome* no âmbito das produções de Arnaldo Antunes ou como isso poderia ser concebido para atender à demanda dessa investigação.

Traçando um caminho mais clássico de conceituação, buscando o conceito em dicionários ou gramáticas, poder-se-ia considerar o nome enquanto um substantivo ou como um adjetivo, ou ainda substantivo e adjetivo ao mesmo tempo (dada a relação estreita entre ambos no que se refere à especificação ou denominação das coisas).

Segundo essa óptica clássica, mais especificamente a gramática, o substantivo pode ser considerado como “a palavra com que designamos ou nomeamos os seres em geral” (CUNHA; CINTRA, [1985] 2001, p.177) animados ou inanimados, concretos ou abstratos. Tratar-se-ia, portanto, de qualquer palavra que nomeia ou designa as coisas.

Ainda sob essa perspectiva clássica de conceituação, o adjetivo pode ser considerado como “essencialmente um modificador do substantivo”, servindo “para caracterizar os seres, os objetos ou as noções nomeadas pelo substantivo”, de modo a indicar “uma qualidade (ou defeito)”, “o modo de ser”, “o aspecto ou aparência”, “o estado”, além de possibilitar “estabelecer com o substantivo uma relação de tempo, de espaço, de matéria, de finalidade, de propriedade, de procedência, etc. (adjetivo de relação)” (cf. CUNHA; CINTRA, [1985] 2001, p.245). Dessa forma, o adjetivo corrobora o sentido a ser atribuído ao substantivo, determinando-o e especificando-o em relação a outros substantivos.

⁶³ Assunto abordado no Capítulo I – Da relevância de análise das produções arnaldianas.

Contudo, ainda há que se observar o fato de o substantivo e adjetivo encerrarem uma relação estreita na constituição dos sentidos possíveis. A esse respeito, Cunha e Cintra ([1985] 2001) elaboram uma discussão e nomeiam o tópico como “nome substantivo e nome adjetivo”; afirmam que, nessa relação entre termo determinado (substantivo) e termo determinante (adjetivo), não é raro haver “uma única forma para as duas classes de palavras e, nesse caso, a distinção só poderá ser feita na frase” (CUNHA; CINTRA, [1985] 2001, p.246), ou seja, quando estiver em funcionamento. E mais: asseverando que “[s]empre que a qualidade referida a um ser, objeto ou noção for concebida com grande independência, o adjetivo que a representa deixará de ser um termo subordinado para tornar-se o termo nuclear do sintagma nominal” (CUNHA; CINTRA, [1985] 2001, p.246), os autores ponderam sobre a substantivação do adjetivo.

Partindo desse raciocínio, uma pergunta certamente poderá ser levantada. Qual seja: de que forma poderia, então, o *nome* ser definido como substantivo e adjetivo ao mesmo tempo? Saindo do âmbito da gramática, de acordo com o dicionário, o nome pode ser considerado como “designativo genérico de substantivo e adjetivo” (HOUAISS, 2009. Verbete *nome*, acepção 9). Levando em conta o fato de que tanto o substantivo quanto o adjetivo podem se tornar núcleo em um sintagma, pondero a possibilidade de, conseqüentemente, conceber o *nome* como um *sintagma nominal*, posto que “[t]oda unidade que tem por núcleo um substantivo recebe o nome de SINTAGMA NOMINAL (SN)” e, além disso, “[o] substantivo, núcleo de um sintagma nominal, admite a presença de DETERMINANTES (DET) – que são os artigos, os numerais e os pronomes adjetivos – e de MODIFICADORES (MOD), que, no caso, são os adjetivos ou expressões adjetivas.” (CUNHA; CINTRA, [1985] 2001, p.123. Grifos dos autores).

Chegada à conclusão de que o *nome* pode ser considerado como um *sintagma nominal* (ou seja, a relação entre substantivos, determinantes e seus modificadores), cumpre fazer mais algumas considerações sobre o estatuto do nome nessa pesquisa. É o que será feito a seguir, tomando como norte alguns aspectos dos livros **Ensaio de Semântica: ciência das significações** (BRÉAL, [1904] 1992), **Curso de Linguística Geral** (SAUSSURE, [1916] 2006), **As palavras e as coisas** (FOUCAULT, [1966] 2007) e **Os nomes indistintos** (MILNER, [1983] 2006), seguindo as datas de publicação dos textos a serem colocados em pauta para a discussão.

Destarte, há uma declarativa que, a meu ver, tem relação com todos os textos dos autores que trago para a discussão nesse ponto no **Ensaio de Semântica: ciência**

das significações. Trata-se do modo como Bréal ([1904] 1992, p.81) inicia o capítulo X sobre a restrição do sentido, com a seguinte declarativa: “Por que as palavras não são proporcionais às coisas. Como o espírito corrige essa desproporção”. Sobre essa declarativa de complexa resposta, dado que as línguas “são condenadas a uma perpétua falta de proporção entre a palavra e a coisa”, Bréal ([1904] 1992, p. 81. Grifos meus) assevera:

Não nos percebemos dessa falta de ajuste, porque **a expressão, para aquele que fala, corresponde em si mesma à coisa**, graças ao conjunto de circunstâncias, graças ao lugar, ao momento, à intenção visível do discurso, **e porque no ouvinte**, que é sempre metade em toda linguagem, a atenção indo direto ao pensamento, **sem se deter no valor literal, a restringe ou a estende segundo a intenção daquele que fala.**

Essa asserção relaciona-se à relação entre ouvinte e falante no processo de comunicação, o que tem tudo a ver com a tradição, cuja regulação consiste na restrição que se dá a partir do tempo. Assim, “[s]e por uma razão qualquer a palavra envelhece em todas as suas acepções salvo uma única, vai-se às épocas futuras com o valor único que lhe restou, para grande surpresa do etimologista” (BRÉAL, [1904] 1992, p.83), isso porque o nosso conhecimento sobre a língua se apoia na história: “Só a história pode dar às palavras o grau de precisão de que temos necessidade para compreendê-las bem” (*idem*). Ademais, a memória tem papel crucial nessa compreensão, pois “[a]o mesmo tempo em que a história explica essas palavras, ela faz entrar nelas uma quantidade de noções acessórias que não são expressas. Ela age ao modo de uma lente, que, diminuindo as imagens, as torna mais nítidas” (BRÉAL, [1904] 1992, p.83). Nesse sentido, a memória e a história agem de modo a possibilitar a restrição bem como a ampliação do sentido.

Dessa forma, a ampliação do sentido consoante a Bréal ([1904] 1992, p.87) seria “resultado dos acontecimentos da história” e estaria ligada às metáforas populares. Essas metáforas têm papel importantíssimo para a formação da linguagem, pois transformam o sentido das palavras de modo instantâneo, “cria[m] expressões novas de um modo súbito. [...] Mas a metáfora não permanece tal como em seu início: logo o espírito se habitua à imagem; seu próprio sucesso a faz empalidecer, ela se torna uma representação da ideia apenas mais colorida que a palavra própria.” (BRÉAL, [1904]

1992, p. 91. Acréscimo e supressão entre colchetes [] meus.). Ou seja, a própria palavra surgida a partir de uma metáfora pode vir a sofrer transformações de modo a ser metaforizada, produzindo uma nova ampliação de sentido, totalmente diferente do que poderia vir a representar ou do que representava.

Portanto, Bréal ([1904] 1992) discute como as palavras se fixam e como podem sofrer alterações. Assim também são os nomes, regidos pela tradição, pelo tempo, pela história, pela metáfora e pela memória. Embora Bréal ([1904] 1992) tenha mostrado a questão da ampliação do sentido, também discutiu a restrição, ou seja, aquilo que permite fixar o sentido, mostrando que a língua está em constante transformação dado que há o espírito (o agente humano). Acerca dessa fixidez e dessa transformação do sentido, poder-se-ia recorrer às ponderações de Saussure ([1916] 2006), conforme já recorri. Por essa razão, a seguir, recorro uma vez mais a esse autor com a finalidade de mostrar a especificidade da língua e o que pode interferir na concepção do sentido, levando em consideração as relações sintagmáticas e as associativas.

Sob essa perspectiva, no **Curso de Linguística Geral**, Saussure ([1916] 2006, p.142) faz considerações sobre as relações que se baseiam no caráter linear da língua, o qual “exclui a possibilidade de pronunciar dois elementos ao mesmo tempo”, mostrando que as combinações se dão na cadeia da fala. Trata-se dos *sintagmas*, os quais se compõem “sempre de duas ou mais unidades consecutivas”, cujo valor de um termo só pode ser adquirido quando se “opõe ao que o precede ou ao que o segue, ou a ambos” (SAUSSURE [1916] 2006, p.142).

Além disso, na página seguinte, o autor pondera sobre aquilo que estaria “fora do discurso”, que seriam as relações associativas, as quais têm relação com a memória (“série mnemônica virtual”⁶⁴) e atravessam o sintagma. Essas associações seriam ilimitadas, dada a liberdade do falante em relação às formulações das frases⁶⁵: “[a] frase é o tipo por excelência do sintagma” (SAUSSURE, [1916] 2006, p.144); contudo, é condicionada à língua, que constrói os sintagmas sobre formas regulares de uso coletivo (portanto, relacionam-se à tradição). Assim, o sintagma não pertence à fala,

⁶⁴ Cf. Saussure, [1916] 2006, p.143.

⁶⁵ A palavra “frase” aparecerá nessas considerações a partir de Saussure por ser um termo utilizado por ele, mas em seu lugar poderia estar “enunciado”, pois o que se pondera sobre esse aspecto se aproxima mais da noção de enunciado foucaultiana.

porque é delimitado por aquilo que a língua permite, mas há algo da fala no sintagma: a liberdade das combinações (cf. SAUSSURE, [1916] 2006, p.142-147)⁶⁶.

Dessa forma também compreendo o estatuto do nome em Arnaldo Antunes, cujo funcionamento estaria para a ordem do sintagma nominal, engendrando-se em meio às possibilidades da língua e às possibilidades do discurso, sendo perpassado pela memória, podendo se configurar como um acontecimento enunciativo. É nessa liberdade, embora condicionada, que a singularidade pode vir a emergir, possibilitando a ascensão da autoria.

No prefácio de **As palavras e as coisas**, Foucault ([1966] 2007, p. IX-XXII), partindo de um texto de Borges, discute sobre a classificação, a taxonomia das coisas. O autor mostra que aquilo que parecia uma empreitada simples, tal como a utopia, passa a se apresentar como uma heterotopia, impedindo a nomeação *disto* e *daquilo*. Assim, na tentativa de separar as coisas por meio da taxonomia, surge o “não-lugar da linguagem” onde o que está por se classificar ou categorizar escapa a essa taxonomia, provocando o que Foucault ([1966] 2007) aponta como a desordem da aproximação daquilo que não convém aproximar. A respeito da busca por ordenação a partir da similitude, Foucault ([1966] 2007, p. XVI. Destaque meu.) afirma:

[...] A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem; e **é somente nas casas brancas desse quadriculado que ela se manifesta em profundidade como já presente, esperando em silêncio o momento de ser enunciada.**

Essa consideração aponta para a tentativa de agrupamentos, os quais podem vir a se desfazer porque um nome não abrange a totalidade das diferenças existentes em cada coisa categorizada. Nessa ordenação ou categorização, há que se considerar as semelhanças (o mesmo) e as diferenças (o outro), fato que, juntos, corrobora a ascensão do “não-lugar da linguagem”.

Cumprе destacar que nesse livro, a partir da consideração da figura do homem na sociedade ocidental, um dos muitos temas que Foucault ([1966] 2007) coloca

⁶⁶ Destaco que já foi mencionado o trecho em que Saussure ([1916] 2006) aborda a interferência do tempo e da massa falante no que diz respeito ao valor do signo.

em reflexão é a relação entre as nomeações e as coisas nomeadas, problematizando a representação e o estatuto do Outro e do Mesmo. Esse aspecto se aproxima das ponderações de Bréal ([1904] 1992), Saussure ([1916] 2006) e de Milner ([1983] 2006), dado que está atrelado à metáfora, à história, à memória, à tradição, às possibilidades da língua, e ao espírito (homem)⁶⁷.

O último livro que fiz menção para essa discussão é **Os nomes indistintos**, de Milner ([1983] 2006)⁶⁸. Embora haja muitos aspectos relacionados à psicanálise, naquele livro, Milner ([1983] 2006, p.7) discute sobre o caráter da língua e da linguagem, partindo de três suposições: 1) *há* (“um gesto de corte, sem o que não há nada que exista”); 2) *há alíngua* (“suposição sem a qual nada, e singularmente nenhuma suposição, pode ser dita”); e 3) *há semelhante* (“se institui tudo o que cria vínculo”). Essas suposições se relacionam ao real (R) – há –, ao simbólico (S) – há Um –; e imaginário (I) – há Mesmo. Desse modo, se há semelhante, conclui-se: há dessemelhante também.

Uma das discussões feitas por esse autor também aponta para a problemática dos agrupamentos, o que se relaciona ao nomear, ao nome, aos nomes indistintos. Sobre os agrupamentos, Milner ([1983] 2006, p.81. Grifos meus) afirma:

Existem agrupamentos, isto é, multiplicidades que fazem Um: ora, da multiplicidade ao Um existem múltiplas passagens. **Agrupar vários termos numa única classe, tomando por base uma propriedade, só pode ser feito pelas vias do Mesmo e do Outro:** todos os membros da classe devem ter uma propriedade comum e passar por mesmos desse ponto de vista. Inversamente, eles devem passar por mutuamente outros uma vez que a classe não se reduz a um único membro. **Enfim, seja a classe finita ou infinita, sempre é possível construir a figura, ainda que vazia, do que não tem a propriedade: ou seja, um Outro que é o Limite necessário ao Todo.** Em suma, só existem classes em I.

⁶⁷ A relação entre Arnaldo Antunes e (a leitura d) o livro **As palavras e as coisas** (FOUCAULT, [1966] 2007) já foi apontada anteriormente.

⁶⁸ Sobre o livro **Os nomes indistintos**, tenho ciência de que mereceria um pouco mais de aprofundamento, pois é um livro com discussões interessantíssimas; contudo, a discussão lá abordada se relaciona a questões imbuídas na área da Psicanálise. Dado que esse não é o intuito para esse trabalho, limitei-me a recortar e discutir apenas aquilo que poderia ser abordado em cotejo com os textos de Foucault ([1966] 2007), Bréal ([1904] 1992) e Saussure ([1916] 2006), notadamente no que diz respeito às classificações e aos agrupamentos na tentativa de (in)cessante do sujeito conter o(s) sentido(s).

A partir desse trecho, é possível observar que há um limite para agrupar determinados membros em uma classe, e esse limite é dado por meio do Outro, ou seja, por meio daquilo que diferencia do Mesmo. Há que se observar os traços que apontam para o Mesmo e os traços que apontam para o Outro. Esses traços são observados pelas características do membro a ser nomeado, as quais, muitas vezes, podem estar relacionadas a alguma metáfora. Quando esse limite é transposto, faz-se necessária uma nova tentativa de agrupamento, a qual, nesse ponto, poderia resultar no “não-lugar da linguagem” que Foucault ([1966] 2007, p. XI) menciona, posto que nem tudo o que pode ser nomeado pode ser agrupado.

Em resumo, todas essas problematizações trazidas aqui sobre o estatuto do nome relacionam-se, de alguma forma, com a concepção de *nome* em Arnaldo Antunes: aquilo que instiga o homem a definir, a busca por definição, por traduzir em palavras o que, por vezes, se encontra no “não-lugar da linguagem” (FOUCAULT, [1966] 2007, p. XI), a si-coisa (ANTUNES, 2012). Assim, pode-se conceber *nome* em Arnaldo Antunes sob dois aspectos.

Por um lado, em razão de o processo de nomeação perpassar pela metáfora, pela história, pela memória, pela classificação, pela relação de oposição entre igualdade e diferença, pela liberdade condicionada à língua etc., *nome* em Arnaldo Antunes pode ser concebido como sintagma nominal. Isso porque é por meio do sintagma que o sentido do nome poderá se construir, na relação entre o substantivo, seus determinantes e seus modificadores.

Por outro, *nome*, em Arnaldo Antunes, pode funcionar como aquilo que se atrela à fixidez e à não fixidez do sentido, porque Antunes joga com as possibilidades de sentido no agenciamento, nos “nós de coerência” que dá ao escrito no ato de escrever. Seria a busca pelo inusitado no usitado, de trazer algo diferente daquilo que se conhece no próprio conhecido.

Dessa forma, no ínterim entre esses dois aspectos, por ser aquilo que pode designar ou diferenciar alguma coisa, concluo que a especificidade de *nome* em Arnaldo Antunes está em funcionar, ao mesmo tempo, como especificador e diferenciador de sentidos, sempre perpassado pelo sistema (língua), pelo sujeito e pela história: o tripé de sustentabilidade da construção dos sentidos.

A fim de continuar as discussões sobre os conceitos, uma vez que concebo o *nome* como um *enunciado*, cumpre estabelecer as especificidades desse conceito a partir

de Foucault, tomando como base principalmente o livro **A arqueologia do saber** (FOUCAULT, [1969] 2004). Além disso, em concomitância, abordarei outros dois conceitos atrelados a esse conceito: *enunciação* e *discurso*. Para tanto, outros textos são eleitos para a discussão – tais como **Curso de Linguística Geral** (SAUSSURE, [1916] 2006), **O discurso: estrutura ou acontecimento** (PÊCHEUX, [1983] 2006) e **Foucault: seu pensamento, sua pessoa** (VEYNE [2008] 2011) – dada a aproximação de reflexões sobre os conceitos ou por comentarem aquilo que Foucault discutiu ao longo de suas investigações. Essas considerações serão feitas no tópico a seguir.

2.2.2. Enunciado, enunciação e discurso

*Respondi: não vim pra responder
Eu vim aqui pra perguntar*

(ANTUNES; LIMINHA; CANÃS, 2009. *Na multidão*)

A noção de enunciado se apresenta como ponto chave para as discussões aqui propostas, pois o *nome* em Antunes é concebido como enunciado, dada a capacidade de suscitar a emergência de discursividades. Acerca do enunciado, em **A arqueologia do saber** (FOUCAULT, [1969] 2004), é concebido como “um elemento último, indecomponível, suscetível de ser isolado em si mesmo e capaz de entrar em um jogo de relações com outros elementos semelhantes a ele”; devido a esse aspecto, em relação ao discurso, o enunciado funcionaria como “um átomo do discurso”, “a unidade elementar do discurso” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.90).

Destaco que assim como os nomes poderiam ser agrupados de certa forma, visando ao estabelecimento de uma unidade de sentido, os enunciados, de mesmo modo, poderiam se agrupar, aparecendo “como um ponto sem superfície mas que pode ser demarcado em planos de repartição e em formas específicas de grupamentos; como um grão que aparece na superfície de um tecido de que é o elemento constituinte” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.90). Contudo, sob essa perspectiva, os enunciados se dispersam no tempo e são diferentemente formados, e, apesar disso, podem constituir

um mesmo discurso, uma vez que os discursos se formam a partir de práticas, as quais não são estanques, ou seja, permitem influências transformadoras (cf. FOUCAULT, [1969] 2004, p.101-103).

A partir da óptica foucaultiana, ressalto que o enunciado é constituído a partir de “leis de possibilidade, de regras de existência para os objetos que aí se encontram nomeados, designados ou descritos, para as relações que aí se encontram afirmadas ou negadas” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.103). Nessa perspectiva, essas leis definem o valor de verdade do enunciado e seu sentido. Dessa forma, ainda de acordo com o autor, são os enunciados que permitem a existência das frases, dos sintagmas e das séries de signos. Em decorrência, a língua só existe enquanto tal porque há enunciados possíveis, os quais a colocam em funcionamento. Sem os enunciados, portanto, a língua continuaria a ser tão somente sistema.

Nesse sentido, consoante a Foucault ([1969] 2004, p.96), “[a] língua só existe a título de sistema de construção para enunciados possíveis; mas, por outro lado, ela só existe a título de descrição (mais ou menos exaustiva) obtida a partir de um conjunto de enunciados reais”. Foucault ([1969] 2004, p.97) alerta que “não se requer uma construção linguística regular para formar um enunciado”, entretanto não se pode dizer que qualquer aglomerado de signos possa se constituir como um enunciado, posto que “não basta [...] qualquer realização material de elementos linguísticos, ou qualquer emergência de signos no tempo e no espaço, para que um enunciado apareça e passe a existir” (FOUCAULT, 2004, p.97). Ademais, na mesma página, Foucault sinaliza que “[...] o enunciado não é uma unidade do mesmo gênero da frase, proposição ou ato de linguagem; não se apoia nos mesmos critérios [...]”. E continua:

Mais que um elemento entre outros, mais que um recorte demarcável em um certo nível de análise, trata-se, antes, de uma função que se exerce verticalmente, em relação às diversas unidades, e que permite dizer, a propósito de uma série de signos, se elas estão aí presentes ou não. [...] **uma função que cruza um domínio de estruturas e unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço.** (FOUCAULT, 2004, p.98. Grifos meus)

Dessa forma, de acordo com Foucault ([1969] 2004, p.97. Negrito meu), o enunciado se configura tanto no âmbito linguístico quanto no âmbito material:

[...] **Em seu modo de ser singular (nem inteiramente linguístico, nem exclusivamente material), ele é indispensável para que se possa dizer se há ou não frase, proposição, ato de linguagem:** e para que se possa dizer se a frase está correta (ou aceitável, ou interpretável), se a proposição é legítima e bem construída, se o ato está de acordo com os requisitos e se foi inteiramente realizado.

Partindo dos recortes feitos até aqui, é possível afirmar que, por seu modo singular de ser, para ser enunciado não necessariamente será preciso que os elementos linguísticos ou os signos apareçam em uma ordenação em sequência lógica. Assim, em relação aos *nomes*, mesmo que pareçam desordenados, podem ser considerados como enunciados que compõem, inclusive, o mesmo discurso. Sendo assim, a partir do jogo das relações entre os enunciados que se poderá asseverar se um *nome* pode ser parte de um mesmo discurso ou não.

Outro aspecto a ser levado em conta sobre o enunciado está situado no fato de que ele não precisa, necessariamente, se apresentar de igual modo para que se possa considerar como um mesmo enunciado. Se existir um modo de simplificação da sintaxe ou do conteúdo apresentado, conforme Foucault ([1969] 2004), ainda assim, tratar-se-á de um mesmo enunciado, pois “além do fato de que a identidade do enunciado não pode ser situada, de forma definitiva, em relação à da frase, ela própria é relativa e oscila segundo o uso que se faz do enunciado e a maneira pela qual é manipulado” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.117). Assim, considerando o *nome* como enunciado, mesmo que se apresente como parte (por exemplo, apenas o sobrenome ou o sintagma nominal que o determina), ainda assim será concebido como o mesmo enunciado, mas apresentado de modo diferente.

Saliento que, por sua natureza de *materialidade repetível*⁶⁹ (FOUCAULT, [1969] 2004, p.115), apenas as relações estabelecidas entre a *substância*, o *suporte*, o *lugar* e a *data*⁷⁰, bem como sua relação com outros elementos semelhantes a ele, poderão dar indícios para conceber o enunciado enquanto um meio para a ascensão de um acontecimento enunciativo (apontando para o Outro, o diferente). Isso porque, conforme o próprio Foucault ([1970] 2008, p.26) afirma em **A ordem do discurso**: “[...]”

⁶⁹ Apontando para o Mesmo, para a identidade.

⁷⁰ Confira a página anterior (114) da referência citada.

O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”. Dessa forma, o modo como o enunciado é/será usado e a relação que estabelece/estabelecerá com as demais unidades de sentido determinam/determinarão a ascensão do “novo” por meio do funcionamento enunciativo.

Ressalto também o fato de que “não há enunciado que, de uma forma ou de outra, não reatualize outros enunciados” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.111), e, do mesmo modo, “[n]ão há enunciado que não suponha outros; não há nenhum que não tenha, em torno de si, um campo de coexistências, efeitos de série e de sucessão, uma distribuição de funções e de papéis” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.112). Dada essa característica do enunciado, é notório que, enquanto meio de análise, “corresponde a um nível específico de descrição” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.123), possibilitando, portanto, estabelecer um método.

Em **O discurso: estrutura ou acontecimento**, ao mencionar sobre a relação imbricada entre descrever e interpretar, Pêcheux ([1983] 2006) parece coadunar com alguns aspectos mencionados por Foucault ([1969], 2004) em **A arqueologia do Saber**. Sendo assim, quando menciona sobre descrição, Pêcheux ([1983] 2006, p.53. Grifos meus) parece se aproximar da noção de enunciado foucaultiana, a qual o concebe enquanto um “nível específico de descrição”, porque aponta para sua característica descritível, conforme pode ser observado a seguir:

[...] **toda descrição** – quer se trate da descrição de objetos ou de acontecimentos ou de um arranjo discursivo-textual não muda nada, a partir do momento em que nos prendemos firmemente ao fato de que “não há metalinguagem” – **está intrinsecamente exposta ao equívoco da língua: todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro** (a não ser que a proibição da interpretação própria ao logicamente estável se exerça sobre ele explicitamente). **Todo enunciado, toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série** (léxico-sintaticamente determinada) **de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar a interpretação**. É nesse espaço que pretende trabalhar a análise de discurso.

Essa afirmação de Pêcheux ([1983] 2006) abre a possibilidade de ponderar sobre a possibilidade de acontecimento enunciativo via enunciado, conforme tenho abordado a partir de Foucault ([1969] 2004). Além disso, ao mencionar que todo

enunciado é “linguisticamente descritível”, Pêcheux ([1983] 2006) parece promover a abertura para conceber o enunciado enquanto método para a interpretação, pois a partir da descrição dos enunciados pontos de deriva emergirão, possibilitando o lugar da interpretação. Contudo, quando afirma que todo enunciado pode se tornar outro, Pêcheux ([1983] 2006) parece se distanciar do que Foucault ([1969] 2004) argumenta sobre o enunciado, embora esse último mencione o fato de que todo enunciado supõe outros possíveis, os quais coexistem, e, ao fazer a escolha por um enunciado, outros se silenciam. O que Pêcheux ([1983] 2006) pondera sobre o equívoco da língua, ao que parece, se liga mais à enunciação que ao enunciado sob a perspectiva foucaultiana.

Embora haja esses pontos de afastamento nas ponderações dos dois autores, destaco que a consideração sobre descrever e interpretar como método para a análise do discurso, sob a perspectiva pecheutiana, é válida. A meu ver, partindo das considerações desse autor, ambas as etapas (descrever e interpretar) fazem parte do processo de análise; entretanto, não se deve colocar essas etapas em um mesmo patamar e tampouco mensurar uma como mais importante que a outra. Há que se considerar, portanto, a “alternância” ou o “batimento” entre essas etapas no processo de análise, conforme Pêcheux ([1983] 2006) apontou.

Feitas as considerações sobre o enunciado e o modo como corrobora a análise enquanto método, coloco em pauta a enunciação. Sobre esse conceito, Foucault ([1969] 2004) afirma: “[...] há enunciação cada vez que um conjunto de signos for emitido. [...] A enunciação é um acontecimento que não se repete; tem uma singularidade situada e datada que não se pode reduzir.” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.114). Sendo assim, diferentemente do enunciado, quando duas pessoas pronunciam uma mesma frase, não é possível afirmar que se trata de uma mesma enunciação. A enunciação é efêmera, não se pode reproduzir. Embora um indivíduo repita diversas vezes uma mesma frase, haverá diferentes enunciações, e essas se darão na mesma proporção em que a frase for repetida.

Nesse ponto uma vez mais é possível retornar a Saussure ([1916] 2006). Ao discorrer sobre “quando uma rua é arrasada e depois reconstruída, dizemos que é a mesma rua, embora materialmente nada subsista da antiga” (SAUSSURE, [1916] 2006, p.126), e, também, quando argumenta sobre “dois expressos ‘Genebra-Paris, 8hs45 da noite’, que partem com vinte e quatro horas de intervalo. Aos nossos olhos, é o mesmo expresso, e no entanto, provavelmente, locomotiva, vagões, pessoal, tudo é diferente”

(SAUSSURE, [1916] 2006, p.126. Aspas do autor). Do mesmo modo, “cada vez que eu emprego a palavra *Senhores*, eu lhe renovo a matéria; é um novo ato fônico e um novo ato psicológico” (SAUSSURE, [1916] 2006, p.126. Grifo do autor). Trata-se de uma aparente relação de identidade, mas são repetições com diferença. Em todos esses exemplos saussurianos é possível vislumbrar a relação entre enunciado e enunciação, tal como tenho abordado nesse trabalho a partir da óptica de Foucault ([1969] 2004).

Após ressaltar as especificidades do enunciado e da enunciação a partir das considerações foucaultianas, outro conceito deve ser levado em conta. Retornando ao fato de que Foucault tomou “o objeto discurso para refletir sobre o sujeito e a complexidade de elementos descontínuos na história que lhes são constitutivos” (FERNANDES, 2012, p.13), surge também a necessidade de circunstanciar a noção de discurso sob a perspectiva foucaultiana, dado que desde a década de 1960 havia, nos trabalhos de Foucault, o interesse de conceber o discurso como objeto de análise (cf. FERNANDES, 2012).

Veyne ([2008] 2011, p.50-60) menciona o fato de haver três erros em torno do (conceito de) discurso, os quais não devem ser cometidos, são eles: 1) “O discurso não é uma infraestrutura e também não é outro nome para ideologia, seria antes o contrário, a respeito do que lemos e ouvimos todos os dias”; 2) não se deve “tomar o discurso por infraestrutura no sentido marxista da palavra”; 3) não se deve também conceber a teoria do discurso como errônea e desencorajadora da “humanidade ao fazer da história um processo anônimo, irresponsável e desesperador”.

Sobre o primeiro erro, é preciso destacar que “os discursos são as lentes através das quais, a cada época, os homens perceberam todas as coisas, pensaram e agiram”; além disso, essas lentes “se impõem tanto aos dominantes quanto aos dominados, não são mentiras inventadas pelos primeiros para dominar os últimos e justificar sua dominação” (VEYNE, [2008] 2011, p.50). Nesse sentido, ao contrário de “serem ideologias mentirosas, os discursos cartografam o que as pessoas realmente fazem e pensam, e sem o saber” (VEYNE, [2008] 2011, p.51). O discurso é perpassado, portanto, pela história e por seus agentes transformadores; além disso, existem práticas discursivas, por meio das quais os discursos circulam independentemente das pessoas perceberem seu funcionamento e sua circulação.

Acerca do segundo erro, o mesmo autor afirma na página seguinte: “a palavra discurso é um convite a descer mais baixo para descobrir a singularidade do

acontecimento, ela delimita essa singularidade, em última análise”. O discurso não designa uma instância, mas uma abstração, qual seja: “o fato de que o acontecimento é singular” (VEYNE, [2008] 2011, p.52). Conforme Veyne afirma em seguida, pensar o discurso como abstração seria como pensar que “da mesma maneira que o funcionamento de um motor não é uma das peças desse motor, mas a ideia abstrata de que o motor funciona”, assim é o discurso. Desse modo, o discurso não deve ser concebido como algo localizado em um lugar específico: o discurso está em movimento e se movimenta a partir de uma rede complexa de funcionamento.

O terceiro erro, conforme assevera Veyne ([2008] 2011), recai sobre o pensamento de que tudo o que é encorajador é verdadeiro e o contrário mentiroso. Além disso, por não conceber a desconstrução do modo de ver a história como relevante, faz-se necessário refletir sobre aquilo que se apresenta como construído e acabado, de modo a vislumbrar que a construção aparenta ser algo homogêneo, mas se fundamenta a partir de heterogeneidade.

Sobre o discurso, Veyne ([2008] 2011, p.59) ainda pondera: “Enfim, já que é imanente aos fatos históricos, a todo o dispositivo, do qual é apenas a formulação última, o discurso não move a história, é movido por ela com seu inseparável dispositivo”⁷¹. Consoante a Veyne, o discurso é imanente ao dispositivo, o qual se modela a partir dele; é o discurso que faz “a singularidade, a estranheza da época, a cor local do dispositivo” (VEYNE, [2008] 2011, p.54). Ademais, “[...] um discurso com seu dispositivo institucional e social é um *status quo* que só se impõe enquanto a conjuntura histórica e a liberdade humana não o substituem por outro” (VEYNE, [2008] 2011, p.50). Enfim, o discurso é o que se poderia chamar de *a priori* histórico, mas que é passível de mudança.

De acordo com Fernandes (2012, p.13), o discurso é aquilo “que possibilita a formação de objetos, inclusive a produção da subjetividade e do sujeito”. Há que se levar em conta que “o discurso está em uma relação direta com o sujeito, como o que o constitui, ou o produz, e em relação direta com a história, visto que a história determina/possibilita a existência do discurso” (FERNANDES, 2012, p.18). Em

⁷¹ Conforme Veyne ([2008] 2011, p.54. *Negrito meu*), Foucault (Ditos e Escritos III, p.299), assim define dispositivo:

um conjunto decididamente heterogêneo, que comporta discursos, instituições, criações arquitetônicas, decisões regulamentárias, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, propostas filosóficas, morais, filantrópicas, em suma: **coisas ditas assim como não ditas**.

decorrência, “o discurso é uma categoria fundante do sujeito, do saber, do poder, da verdade, da subjetividade” (FERNANDES, 2012, p.17-18).

Sobre a relação entre discurso e poder, Foucault ([1970] 2008, p.10. Negrito meu) em **A ordem do discurso** assevera:

[...] Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – **o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.**

Conforme pode ser observado a partir do recorte, nesse aspecto parece residir a ligação entre o discurso e as relações de poder, seja no que diz respeito às lutas ou aos sistemas de dominação seja pelo que diz respeito ao desejo de poder. Assim, o discurso tem a ver com o interdito e também com a exclusão (separação, rejeição). Como exemplo básico, bastaria recorrer ao discurso religioso, pautado nas Sagradas Escrituras, em que se faz menção ao que se pode e ao que não se pode fazer: “Todas as coisas são lícitas, mas nem todas as coisas convêm; todas as coisas são lícitas, mas nem todas as coisas edificam” (BÍBLIA SAGRADA – I Coríntios 10: 23).

Trata-se do chamado “livre arbítrio” e da possível tomada de consciência de cada um a respeito do que é permitido e do que não é permitido, do que é excluído, separado, rejeitado e do que não é excluído, separado, rejeitado dentro da doutrina cristã. É um ponto de muitas discussões entre os membros da comunidade cristã, pois, ao mesmo tempo em que permite afirmando que tudo é lícito, há a adversativa que assevera que “nem todas as coisas convêm” e “nem todas as coisas edificam”. Ocorre uma intensa relação de resistência entre o desejo de poder fazer tudo e o que se (im)põe como limite, interdito, exclusão, separação, rejeição, o próprio poder doutrinal.

Além disso, o discurso é “conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.122), ou seja, “o discurso é constituído por um conjunto de sequências de signos, enquanto enunciados, isto é, enquanto lhes podemos atribuir modalidades particulares de existência” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.122), trata-se de considerar que há uma lei que rege a formulação de

frases e proposições, a qual é denominada como formação discursiva⁷² (FOUCAULT, [1969] 2004, p.13). Desse modo, é o discurso que regulariza fatos linguísticos e de linguagem.

Observando as características de cada conceito e como cada um funciona, o modo como cada um será abordado nesse trabalho se esclarece. Resumindo a compreensão a esse respeito em um parágrafo, afirmo: a especificidade da enunciação reside no fato de ser irrepetível, um acontecimento singular que não pode ser remontado. Nesse sentido, embora um enunciado, por ter natureza repetível, se pareça exatamente tal e qual uma determinada enunciação, não é possível afirmar que se trata de uma mesma enunciação, posto que, uma vez ocorrida, as relações (entre locutor e interlocutor, referente e referência, espaço e tempo) mudam. Se as relações mudam, os sentidos também se modificam, impossibilitando o retorno ao que foi proferido. Ademais, o discurso se configura como um conjunto de enunciados, e, portanto, se sustenta a partir deles. Por isso, há uma relação de (re)atualização e de (re)significação de discursos por meio de enunciados na enunciação. A meu ver, existe uma relação inextricável entre enunciado, enunciação e discurso, a qual deve percorrer todo o processo de análise (se não de forma explícita, ao menos mencionado no texto de modo a ser observada a importância dessa relação).

Faz-se necessário, então, conceber essa relação de modo a vislumbrar que “[...] O discurso, como se sabe, tem o poder de deter a flecha já lançada⁷³ em um recuo do tempo que é seu espaço próprio. [...]” (FOUCAULT, [1963] 2009b, p.47). Ademais, o discurso, assim como na citação da letra da música **Na multidão**, não vem para responder; o discurso vem para perguntar. Perguntas essas que reverberam e ecoam: de tempos em tempos e em todo momento. E mais: as perguntas estimulam a reflexão sobre aquilo que essa flecha lançada pode carregar, e que, como um enigma, solicita respostas cujas pistas se configuram enquanto enunciados.

⁷² De acordo com Fernandes (2012, p.24. Grifos meus):

Uma formação discursiva implica regras e regularidades, que não serão observadas pelo uso de uma metodologia descritiva quantitativa, pois, **por existir em um tempo e espaço físico-social, envolve a história**. Esse conjunto de elementos, cuja presença é constitutiva de toda formação discursiva, reflete o que se denomina condições de produção do discurso.

⁷³ Como se o discurso “contrariasse” o provérbio: “Há três coisas que nunca voltam atrás: a flecha lançada, a palavra pronunciada e a oportunidade perdida.”

2.2.3. História e memória

Esta é a história. Um jogo da vida e da morte prossegue no calmo desdobramento de um relato, ressurgência e denegação da origem, desvelamento de um passado morto e resultado de uma prática presente. [...]

(DE CERTEAU, [1975] 2008, p.57)

Articulada a essa noção de história [...], encontra-se a noção de memória discursiva, que, no âmbito da Análise do Discurso, refere-se ao reaparecimento de discursos e/ou acontecimentos outros, de diferentes momentos históricos, cujos sentidos produzidos são sempre outros; ou seja, trata-se de uma memória suposta pelo discurso, sempre reconstruída na enunciação, que implica a retomada e a circulação de discursos. [...]

(FERNANDES, 2012, p.95)

De saída, há que se considerar dois aspectos bastante controversos no que se refere ao modo de conceber ou de conceituar a história. Isso faz parte do que se costuma denominar história da história. De um lado, os fundamentos da história tradicional – a qual se caracterizou principalmente pela segmentação da história por meio de periodizações. De outro, o surgimento da corrente denominada Nova História – cujos embasamentos se dão a partir das rupturas, daquilo que foge às regras de periodização e às regras do dogmatismo de documentos.

Tradicionalmente, conforme relatado em muitos livros didáticos e enciclopédias, assevera-se que a história surgiu pela necessidade de resguardar o legado cultural e a tradição dos povos, a partir de documentos e narrativas de acontecimentos, afirmando-se ainda mais como ciência a partir do Renascimento (cf. RUESCAS, s/a – Introdução). Sua forma de concepção mais popular é o estudo do que aconteceu no passado da humanidade, em sua coletividade, para o desenvolvimento da civilização, como pode ser observado pelo trecho recortado de Ruescas (s/a, p.17. Destaque meu):

A história, de maneira geral, é a **narração de acontecimentos do passado**, acontecimentos nos quais o homem foi o ator dominante, nas suas relações com a sociedade, nas suas descobertas, nas suas invenções, nas suas crenças, nos seus modos de vida, nas suas conquistas materiais e morais.

Acerca dessa perspectiva tradicional, vale ainda destacar que, consoante a Ruescas (s/a, p.15. Negrito meu), “[a] História permite o **estabelecimento de relações contínuas entre o nosso tempo e os tempos precedentes**, levando-nos a distinguir o rumo do processo em que estamos envolvidos”. Consequentemente, conclui-se dessa citação que esse estudo se daria por meio de uma linearidade ou de uma continuidade de fatos marcados por períodos – os quais se remetem a uma determinada cultura, de determinados povos, em certa sociedade – que permite a compreensão do processo em que o homem está inserido ou, ainda, o patamar a que chegou a humanidade.

Sob a perspectiva foucaultiana (cf. FOUCAULT, [1969] 2004, p.3), na história tradicional, havia uma tendência de os historiadores se voltarem para longos períodos de tempo, buscando regulações constantes, resultando em vastas unidades descritas como épocas ou séculos. Entretanto, disciplinas⁷⁴ que não faziam o trabalho do historiador e escapavam a seus métodos passaram a deslocar a atenção dessas “vastas unidades descritas como ‘épocas’ ou ‘séculos’ para fenômenos de ruptura” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.4. Aspas do autor.), buscando a incidência das interrupções. A atenção voltada para “fenômenos de ruptura” seria o começo da observação sobre o que seria considerado como “descontinuidades”.

Ainda no que se refere à abordagem da história tradicional, de acordo com Foucault ([1969] 2004, p.9),

o descontínuo era, ao mesmo tempo, o dado e o impensável; o que se apresentava sob a natureza dos acontecimentos dispersos [...] e o que devia ser, pela análise, contornado, reduzido, apagado, para que aparecesse a continuidade dos acontecimentos.

Portanto, a homogeneidade dos fatos deveria ser preservada em prol da continuidade dos fatos; já a descontinuidade era colocada no lugar do refutável, pois atrapalharia a ordem dos fatos. Dessa maneira, há uma zona de conforto sobre a história contínua, que foi apontada por Foucault ([1969] 2004), a qual faz referência à suposta constante acessibilidade a tudo o que tenha relação ao sujeito. Assim, poder-se-ia fazer uma

⁷⁴ De acordo com Foucault, em **A arqueologia do saber**, essas disciplinas são “chamadas histórias das idéias, das ciências, da filosofia, do pensamento e da literatura” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.4)

analogia com o fio de Ariadne⁷⁵, aquele entregue a Teseu para se safar do Minotauro: se fosse possível localizar a saída ou o princípio e a origem daquilo que se poderia considerar como labirinto dos acontecimentos e dos fatos históricos, a história contínua se comportaria como o fio. Destaco o seguinte trecho de **A arqueologia do saber** a esse respeito:

[...] A história contínua é o correlato indispensável à função fundadora do sujeito: a garantia de que tudo que lhe escapou poderá ser devolvido; a certeza de que o tempo nada dispersará sem reconstituí-lo em uma unidade recomposta; **a promessa de que o sujeito poderá, um dia – sob a forma da consciência histórica –, se apropriar, novamente, de todas essas coisas mantidas a distância pela diferença, restaurar seu domínio sobre elas e encontrar o que se pode chamar sua morada.** (FOUCAULT, [1969] 2004, p.14. Grifo meu.)

Embora se tenha refutado na abordagem tradicional o que se apresentava como acontecimento disperso, como descontínuo, a partir do estudo das disciplinas que não faziam o trabalho do historiador, com o surgimento da nova história, a questão da descontinuidade deixou de ser um problema para a prática do historiador e passou a ser um conceito operatório que se utiliza (cf. FOUCAULT, [1969] 2004, p.10). Destaco: a noção de descontinuidade histórica é de suma importância, conforme mencionado, para se compreender o modo como Foucault articula suas análises sobre as coisas humanas. Isso porque, considerar a descontinuidade possibilita entrar em contato com um domínio imenso, “constituído pelo conjunto de todos os enunciados efetivos (quer tenham sido falados ou escritos), em sua dispersão de acontecimentos e na instância própria de cada um” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.29-30).

Válido ainda mencionar alguns aspectos da nova história apontados por Burke ([1991] 1992). De acordo com esse autor, a nova história, surgida a partir “de uma coleção de ensaios editada pelo renomado medievalista francês Jacques Le Goff” (BURKE, [1991] 1992, p.9), se opõe ao paradigma tradicional da história – “colocada em circulação pelo historiador de ciência americano Thomas Kuhn” (BURKE, [1991] 1992, p.10) –, a qual postulava que os acontecimentos históricos surgem como meio para sustentar uma continuidade de um dado pensamento em determinado espaço-tempo,

⁷⁵ Relação analógica feita por mim.

visando a buscar relações homogêneas que justifiquem determinada lógica evolutiva (cf. NAVARRO-BARBOSA, 2004) do pensamento, impondo, por conseguinte, um paradigma.

Nesse sentido, considerar a nova história denota conceber, de acordo com Burke ([1991] 1992, p.10-16), seis aspectos, quais sejam: 1) a história não “diz respeito essencialmente à política”, ao Estado; 2) não é essencialmente “uma narrativa de acontecimentos”; 3) não se dá apenas por figuras centradas pela “visão de cima”, focada em grandes feitos dos homens, em estadistas, generais ou eclesiásticos; 4) a história não deve se embasar tão somente em documentos; 5) a história não deve se limitar a perguntas reducionistas; e, por fim, 6) a história não é objetiva. Portanto, esses seis aspectos negam a perspectiva tradicional da história, a qual enfatizava primordialmente os grandes feitos dos homens

ligados às instituições.

De acordo com Castro ([2004] 2009, p.103), com a nova história, houve “a multiplicação das rupturas, a nova importância da noção de descontinuidade, a impossibilidade de uma história global, o surgimento de outros problemas metodológicos”. Além disso, a noção de descontinuidade tem três funções, segundo **A arqueologia do saber** (FOUCAULT, [1969] 2004), quais sejam: “1) constitui uma operação deliberada do historiador (que deve distinguir níveis, os métodos adequados a cada uma, suas periodizações); 2) é também o resultado da descrição; 3) trata-se de um conceito que não cessa de ser ajustado [...]” (cf. CASTRO, [2004] 2009, p.103). Ademais, ao conceber a história como diagnóstico do presente, ou seja, aquilo que reflete sobre o presente, Foucault se aproxima da noção de *devenir* em Nietzsche para definir *tempo*, o qual é assim compreendido: “o tempo é constituído por relações de força em permanente mudança e essa oscilação permite um relativo equilíbrio entre lembrar e esquecer no interior de um jogo entre a forma homem com as forças do tempo” (cf. GREGOLIN, 2006, p.163).

Resumindo: com a nova história, buscou-se problematizar o que se relaciona com “toda a atividade humana”, por exemplo: “a infância, a morte, a loucura, o clima, os odores, a sujeira e a limpeza, os gestos, o corpo [...], a feminilidade [...], a leitura [...], a fala e até mesmo o silêncio” (BURKE, [1991] 1992, p.11). Desse modo, em vez de se conceber que a história é uma realidade imutável, considera-se que “a realidade é social ou culturalmente constituída” (BURKE, [1991] 1992, p.11), retirando, portanto, a oposição entre central e periférico na história. Assim, o foco da escrita da história não recai

apenas em um aspecto, mas em tantos quantos forem necessários para descrever a atividade humana em pauta, seja na visão de cima ou na visão de baixo. Destarte, a descontinuidade e a não linearidade são necessárias para se compreender quaisquer atividades humanas, uma vez que a realidade é construída social e culturalmente, e, conseqüentemente, a realidade é mutável.

Sendo assim, acerca da noção de história, é válido considerar que não importa, necessariamente, um estudo histórico que leve em conta minuciosamente o estudo temporal, com datas precisas apontando para fatos pontuais. Contudo, é importante destacar que as datas podem assumir papel importante na análise, caso esteja relacionada a algum contexto de produção ou como explicação para determinado acontecimento, por exemplo. É preciso compreender que, sob essa perspectiva, as datas não serão algo da ordem do indispensável para que a análise ocorra, mas sim mais uma ferramenta para se analisar determinado objeto. Vale, nesse sentido, para a Análise do Discurso foucaultiana, o estudo que leva em conta a descontinuidade, pensando em fenômenos que constituem ruptura nas épocas ou nos séculos.

As reflexões de Foucault pautam-se na historicidade própria à produção e transformação dos objetos tomados para análise, **é um olhar que vislumbra a descontinuidade como um princípio para abordar as longas temporalidades e os objetos, nela, produzidos e modificados**; opõe-se, portanto, à história tradicional. (FERNANDES, 2012, p.94. Negrito meu)

Nesse sentido, a história pode ser concebida como uma prática discursiva, a qual envolve posicionamentos de sujeitos, e, por isso, não pode ser apartada de condições sócio-históricas e culturais de produção (cf. FERNANDES, 2012, p.95). Isso porque, em vez de considerar a continuidade dos fatos que acarretava limitar a análise ao temporal, considerar a descontinuidade possibilita refletir sobre o recorte e o limite, refletir sobre as transformações de elementos dispersos, vislumbrando a unidade (pela regularidade de acontecimentos na tensão entre o mesmo e o diferente) na dispersão. Sendo assim,

[...] **deve-se pautar na dispersão própria à descontinuidade histórica para, então, refletir sobre** o discurso, o sujeito, o poder e a produção de subjetividade, entre outros aspectos, como **elementos marcados por incompletude, inacabados, sempre em processo de**

produção e transformação; como os considera, aliás, a Análise do Discurso. (FERNANDES, 2012, p.91. Destaques meus.)

Desse modo, portanto, deve ser considerada a história como um meio para refletir sobre os objetos e suas modificações em relação ao tempo, na tensão entre a descontinuidade e a dispersão. Trata-se de conceber o discurso como a flecha já lançada, a qual porta modificações e deve ser analisada em relação ao seu deslocamento, em um batimento entre as condições de lançamento (condições de produção do discurso) e sua chegada ou sua emergência enquanto discursividade (o seu funcionamento enunciativo em um determinado círculo de prática discursiva).

Atrelada à noção de história está a de memória. Consoante a Le Goff ([1977] 2003), em seu livro **História e Memória**, Leroi-Gourhan (1964-1965) considera a distinção da memória em três tipos: específica, étnica e artificial, as quais se distinguem da propriedade de inteligência, ou seja, da memória cognoscente, psíquica – aquela que tão automaticamente costuma-se relacionar às reminiscências, ao memorar, às memorizações, às lembranças ou às recordações. Desse modo, para compreender a especificidade dos três tipos de memória discernidos pelo autor, é relevante trazer as considerações de Leroi-Gourhan (1964-1965), no livro **Le gest et la parole**, a partir do recorte feito por Le Goff ([1977] 2003):

Memória é entendida, nesta obra, em sentido muito lato. Não é uma propriedade da inteligência, mas a base, seja ela qual for, sobre a qual se inscrevem as concatenações de atos. Podemos a este título falar de uma “memória específica” para definir a fixação dos comportamentos de espécies animais, de uma memória “étnica” que assegura a reprodução dos comportamentos nas sociedades humanas e, no mesmo sentido, de uma memória “artificial”, eletrônica em sua forma mais recente, que assegura, sem recurso ao instinto ou à reflexão, a reprodução dos atos mecânicos encadeados. (LEROI-GOURHAN, 1964-1965, p.269. Aspas do autor. *Apud* LE GOFF, [1977] 2003, p.422. Negritos meus.)

Sob essa perspectiva, a concepção de memória que interessa neste trabalho é aquela que a considera como “a base [...] sobre a qual se inscrevem as concatenações de atos” humanos, conforme pode ser observado a partir da citação anterior. Seria o que Leroi-Gourhan (1964-1965, p.269 *apud* LE GOFF, [1977] 2003, p. 422) considerou enquanto “memória étnica” e “memória artificial”, pois, das três perspectivas sobre

memória, essas se relacionam às sociedades humanas, e, portanto, estão relacionadas à história porque perpassa por coisas da humanidade. Dessa forma, por se relacionar às sociedades humanas, aponta mais fortemente ao que se concebe como “memória coletiva”, o que será discutido ainda nesse tópico.

Com a finalidade de esboçar outras discussões a respeito da memória e sua relação com a história, recorto um trecho do texto de Pêcheux ([1983] 2007, p.55), em **Papel da memória**, para reflexão sobre o funcionamento da memória em relação à história:

[...] a história do submarino soviético perdido no Báltico, quando este vem à superfície da tela de TV; **o submarino está sempre lá, não necessariamente no fundo do mar, mas nas profundezas de um paradigma que estrutura o retorno do acontecimento sem profundidade.** (PÊCHEUX [1983] 2007, p.55. Negrito meu.)

Há um entrelaçamento entre o funcionamento da memória e o acontecimento discursivo, a partir da relação com a história, eis uma afirmação apropriada a partir desse recorte. Com base nas palavras de Pêcheux ([1983] 2007, p.55), é possível vislumbrar uma imagem bastante impactante sobre esse entrelaçamento, a qual foi discutida por Leite e Alferes (2010) e sofre algumas alterações aqui. Desse modo, poder-se-ia compreender o “submarino soviético” como a memória; o “mar” do “Báltico” como a história; e a “superfície da TV” como suporte para a efetivação de um acontecimento na história dentro de uma prática discursiva.

Figurando dessa forma, assim como o “submarino soviético” se encontra submerso no “fundo do mar” do “Báltico”, a memória encontra-se imersa na e por história. Estão ambos entrelaçados na profundidade de tudo o que perpassa essa relação, em um funcionamento opaco, cuja presença na atualidade pode vir a se configurar como imperceptível. Contudo, eis que o submarino surge, em um movimento de vir à “superfície da TV”. Esse movimento poderia ser considerado como a efetivação do acontecimento na história, que emerge em meio às práticas discursivas, retornando o que sempre esteve lá: a memória, mas não necessariamente da mesma forma como se relacionou àquele determinado momento histórico ao qual está atrelada.

Consoante a Foucault ([1969] 2004, p.139), a memória “atravessa o tempo, significações, pensamentos, desejos, fantasmas sepultados”; ademais é ela um dos

elementos que permitem “usualmente, arrancar o discurso passado de sua inércia e reencontrar, num momento, algo de sua vivacidade perdida.”, tal como o submarino soviético que submergiu e pode vir a emergir em meio ao mar do Báltico. A memória, é, portanto, aquilo que persiste, perdura, subsiste, resiste no tempo, mas sofre transformações, isto é, pode ser modificada pela oscilação entre o “lembrar” e o “esquecer” a qual ocorre em seu lugar de constituição: em relação ao tempo e à história.

Essa persistência e essa transformação parecem permitir uma analogia mais. Dessa vez a analogia é feita a partir da tela de Salvador Dalí – **A persistência da memória** (Figura 12). O fato permanece intacto (os elementos que compõem o quadro, os quais podem se configurar como fatos históricos), enquanto os dados (as diferentes perspectivas de se conceber o fato histórico) se modificam em meio ao tempo (agente transformador), pois os dados são a interpretação do fato.

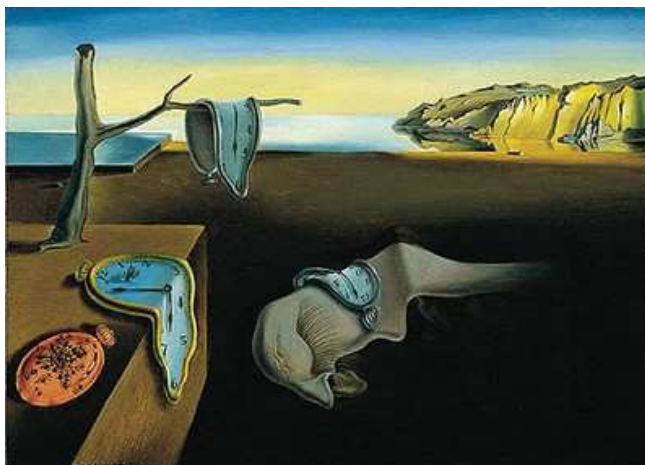


Figura 12 – **A persistência da memória** – Salvador Dalí, 1931.⁷⁶

Voltando à tela, os relógios, além de marcarem a relação com o tempo, também parecem marcar a oscilação entre “lembrar” e “esquecer”⁷⁷, pois algo da forma tradicional de um relógio permanece (lembrar), contudo apresenta modificações nessa forma, a qual ainda se assemelha a um relógio, mas pode provocar uma não apreensão (esquecer) daquilo que era a sua forma se os relógios forem observados ou apresentados em partes. Essa não apreensão modificará a perspectiva de compreensão e

⁷⁶ Tela **A persistência da memória**, de Salvador Dalí, 1931. Todos os direitos reservados. Disponível em: <<http://cienciahoje.uol.com.br/colunas/deriva-genetica/imagens/persistenciadamemoria.jpg>>. Acesso 12 abr. 2013.

⁷⁷ Fazendo menção à memória. Entretanto, destaco uma vez mais que memória não tem relação direta aos processos cognitivos atrelados às sinapses cerebrais.

de apresentação desse objeto; entretanto, as bases que regulam o “lembrar” e o “esquecer” permanecem.

A relação entre a apresentação e a compreensão do objeto, conforme abordei na leitura da tela de Dalí, se parece com a noção de memória coletiva abordada por Le Goff ([1977] 2003, p.470. **Negrito meu**), pois esse modo de apresentação pode se configurar como um meio de dominação, uma vez que se seleciona um recorte a ser apresentado ou uma perspectiva específica para apresentação:

Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, **é também um instrumento e um objeto de poder**. São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral, ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita, aquelas que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória.

Partindo de Le Goff ([1977] 2003), pode-se afirmar que a memória é também um instrumento de poder e de dominação. Sobre essa relação, poder-se-ia elencar diversos objetos simbólicos, conhecidos como monumentos, erguidos para a recordação de algum fato histórico, como é o caso dos bustos e das estátuas. Tais monumentos reatualizam a memória coletiva; por exemplo, as estátuas de Vladimir Lênin (Figura 13) ou a de Saddam Hussein (Figura 14) em meio a uma praça pública remetem à dominação desses governantes em seus países de origem⁷⁸.

Vale salientar que, embora ambas as estátuas tenham sido destruídas em quaisquer lugares em que foram erguidas, há ainda documentos que as eternizam, permitindo a ascensão dos diversos sentidos que cada uma delas pode vir a promover na humanidade. Por isso, a memória também é relacional: a noção (da estátua) de Vladimir Lênin e a noção (da estátua) de Saddam Hussein, para os brasileiros, não têm o mesmo sentido, não carregam a mesma memória social e coletiva impactante, que tem para os povos soviéticos e para os povos iraquianos, respectivamente. Os aspectos sociais, culturais e históricos que perpassam a construção do sentido para essas noções não são os mesmos nessas diferentes nações.

⁷⁸ Ambas as figuras das estátuas constam da página seguinte.



Figura 13 – *Estátua de Vladimir Lênin*⁷⁹



Figura 14 - *Estátua de Saddam Hussein*⁸⁰

Faz-se necessário ponderar sobre as características da memória. Courtine ([1981] 2006, p.2) afirma que “a memória que nos interessa aqui é a memória social, coletiva, em sua relação com a linguagem e a história”. Trata-se de refletir “em que

⁷⁹ Link para a estátua erguida: <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/lenin/fotos/lenin_6.jpg> (acesso: 20 abr. 2015)

Link para a estátua sendo destruída:

<http://s2.glbimg.com/baCCmHVT_QPkugzAJ775Wuiv_w4=/620x465/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2014/09/28/ukraine_fran_1.jpg> (acesso: 20 abr. 2015)

⁸⁰ Link para a estátua erguida:

<http://news.bbc.co.uk/media/images/38265000/jpg/_38265128_estatua.jpg> (acesso: 20 abr. 2015)

Link para a estátua destruída: <<http://abcblogs.abc.es/tierra-mar-aire/files/2013/11/estatua.jpg>> (acesso: 20 abr. 2015)

medida a memória determina a ordem do enunciável” (cf. COURTINE, [1981] 2006, p.10). Sobre isso, na revista *Langages* 62, Courtine tentou

caracterizar o funcionamento do discurso comunista francês como memória coletiva, por meio de **um conjunto de operações discursivas que organizavam a lembrança, a repetição, mas também o apagamento e o esquecimento do que cham[ou] o “domínio de memória”, do discurso**, em referência à *A Arqueologia do Saber*, de Michel Foucault (COURTINE, [1981] 2006, p.10-11. Itálico do autor. Negrito, supressão e acréscimo entre colchetes [] meus.).

De acordo com Courtine ([1981] 2006, p.11. Itálico do autor; negrito meu), refletindo sobre a constituição dos lugares de memória à época, em relação ao discurso comunista francês, a memória passou a ser um jogo político e cultural fundamental, o qual foi observado por historiadores:

os lugares de memória constituem, nesse sentido, um efeito reflexivo da aceleração da história contemporânea, do esgotamento da tradição, da erosão de certas formas de memória coletiva ressentidas em todo lugar nas sociedades ocidentais. **E se deslocarmos os olhos em direção ao leste europeu, percebe-se facilmente a que ponto o problema da memória é essencial nas mudanças políticas que se desenrolam. A derrocada das ideologias-memórias comunistas e a decomposição dos discursos que as fundavam, o repentino levantamento do formidável recalçamento que elas impuseram à memória coletiva, o ressurgimento de memórias antigas enterradas na longa e surda duração das mentalidades, tudo isso fez do antigo bloco comunista, por um lado, um laboratório da memória: um espaço de fragmentação da memória coletiva e, por outro, um campo de batalha de memórias antagonistas.**

Consoante a Leite e Alferes (2010, p.15) “tanto Courtine (1994) quanto Pêcheux ([1983] 2007) [...] apresentam certas implicações teóricas relacionadas à ideia de que a memória se constitui de e pela linguagem”, desse modo, “ao que parece, o dispositivo da memória se embasaria analogamente em certos aspectos dos mecanismos de funcionamento da linguagem: *os mecanismos da metáfora e da metonímia marcariam uma tendência de funcionamento para a dimensão da memória*” (LEITE; ALFERES, 2010, p.15. Grifo dos autores). Ademais, a dimensão da memória se pautaria em princípios de funcionamento que desencadeariam, conforme Leite e Alferes (2010, p.15), a “conjuntura discursiva” da instância da formulação.

Válido mencionar ainda que é a memória que ancora o discurso na história, pois é a partir da memória que ocorre “uma rede em que discursos e dizeres dispersos produzem uma trajetória dos sentidos, que são sempre outros mediante a descontinuidade histórica que os atesta” (cf. Fernandes, 2012, p.96). Há, portanto, imbricação entre memória e história, uma ligação inextricável, ambas estão atadas assim como um nó. No âmbito da Análise do Discurso foucaultiana, retomando a citação inicial desse tópico a partir de Fernandes (2012, p.95. **Negrito meu**), a memória se refere

ao reaparecimento de discursos e/ou acontecimentos outros, de diferentes momentos históricos, cujos sentidos produzidos são sempre outros; ou seja, trata-se de uma memória suposta pelo discurso, sempre reconstruída na enunciação, que implica a retomada e a circulação de discursos. Têm-se condições de produção passadas retomadas e (re)significadas em outros discursos, ou seja, **certa reaparição do passado em novas condições sócio-históricas de produção dos discursos.** Estes, por sua vez, exprimem uma memória coletiva na qual os sujeitos estão inscritos.

A memória é, por conseguinte, “a condição para a produção e o funcionamento de discursos” (FERNANDES, 2013, p.101), é social e não se trata de um simples lembrar ou rememorar. A memória possibilita o (re)acionar sentidos, os quais têm a ver com questões de uma coletividade inscrita sócio-histórica e culturalmente, e, por esse motivo, também sofre modificações em relação ao tempo e à história.

Portanto, história e memória “caminham” juntas no que se refere à construção dos sentidos na função enunciativa, a partir dos enunciados, em meio a práticas discursivas. Tanto a história quanto a memória sofrem alterações porque o humano está presente e se inscreve enquanto agente transformador ou modificador de práticas sociais.

Destarte, história e memória possuem caráter relacional, cuja percepção de funcionamento não ocorre do mesmo modo em todos os indivíduos, mesmo que sejam de uma mesma sociedade, pois as sociedades são constituídas por grupos, os quais são compostos por “sujeitos imbuídos de práticas, valores e manifestações culturais” (FERNANDES, 2012, p.96). E mais: ninguém pode mensurar a força do retorno da memória em uma dada conjuntura histórica; isso está para a ordem da singularidade do reaparecimento, no entrelaçamento entre o Mesmo (identidade) e o Outro (diferença) formando enunciado(s) que se configura(m) enquanto discurso, o qual pode se

manifestar como acontecimento, dependendo das relações sociais, históricas e culturais naquele momento específico de emergência discursivo-enunciativa.

Dessa forma, dado que as produções arnaldianas são construídas a partir de uma dada perspectiva acerca da sociedade, dos acontecimentos históricos e da memória, no processo de análise, as noções de história⁸¹ e de memória⁸² serão de suma importância, haja vista a necessidade de se refletir justamente sobre a singularidade do (re)aparecimento enunciativo, (re)atualizado por meio da memória e da história, a partir dos *nomes*.

2.2.4. Escrita e autoria

Primeiramente, é preciso mencionar que a concepção da escrita não é algo tão simples. Essa concepção está atrelada também à história e às relações humanas. Conforme De Certeau ([1975] 2008, p.10)⁸³, partindo da “*escrita da história*” obtém-se “uma história ‘moderna’ da escrita”, a qual possui quatro aspectos que a caracterizam cronologicamente: 1) no século XVI, há uma “organização ‘etnográfica’ da escrita na sua relação com a oralidade ‘selvagem’, ‘primitiva’, ‘tradicional’ ou ‘popular’ que ela [a escrita] constitui como seu outro”; 2) nos séculos XVII e XVIII, há certa “transformação das Escritas cristãs, legibilidade de um cosmos religioso, em ‘representações’ puras ou em ‘superstições’ marginalizadas por um sistema étnico e técnico das práticas capazes de construir uma história humana”; 3) “no limiar do século XX”, ocorre, então, “o retorno da alteridade reprimida graças à prática escriturária de Freud”; e 4) nos dias atuais, a partir do “sistema atual da ‘indústria’ historiográfica”, articula-se “um lugar sócio-econômico de produção, as regras científicas de um domínio, e a construção de um relato ou texto”.

⁸¹ A noção de história, nesse trabalho, é considerada como descontinuidade, de acordo com aquilo que foi discutido a partir da Nova História.

⁸² Nesse trabalho, a noção de memória é considerada como uma conjuntura discursiva da instância da reformulação, constituída a partir do exterior que é sócio-histórico e culturalmente marcado, e, portanto, é da ordem do coletivo, todavia será (re)atualizada de acordo com as experiências do sujeito, por meio de um modo singular.

⁸³ Aspas e itálico do autor; acréscimos entre colchetes [] meus.

Desse modo, a partir das considerações de De Certeau ([1975] 2008) é possível observar a maneira pela qual os fatos históricos e as relações humanas interferem no modo de concepção da escrita. Assim, a escrita é concebida como: 1) um meio para a organização social, funcionando como instrumento de comunicação na relação entre a fala e a escrita, no século XVI; 2) uma forma para firmar como padrão as questões religiosas – a Escrita cristã –, e, após, um meio para sair do lugar religioso e passar a construir a história humana, nos séculos XVII e XVIII; 3) uma via para conceber a alteridade no processo da escrita, no limiar do século XX; e 4) uma questão socioeconômica, cujas regras de reprodução e de circulação controlam o desenvolvimento social e econômico nas sociedades, na atualidade.

Destarte, uma vez que foi mudado o modo de escrever sobre os aspectos atinentes “às coisas da humanidade”, tanto a questão da descontinuidade histórica quanto a da memória se relacionam à escrita. Nesse sentido, a noção de escrita não diz respeito à representação da linguagem falada por meio de signos gráficos; tampouco essa noção está atrelada à escrita escolar ou escolarizada, em que há um trabalho com e sobre o alfabeto, com a finalidade de construir sílabas, palavras, sentenças, parágrafos, textos etc.. Essa noção também não está atrelada a todo e qualquer tipo de escrita. Não se trata de considerar um recado deixado na mesa de jantar, uma lista de compras posta na geladeira, um exercício escolar para completar as lacunas com os tempos verbais adequados, ou qualquer outra coisa semelhante a essas apontadas. A noção de escrita, aqui, se configura como algo para além do que habitualmente se relaciona a essa noção.

O mero fato de tomar o computador para escrever em programas de edição de textos, ou a caneta, o lápis, a lapiseira, ou qualquer outro instrumento para escrever em alguma superfície que suporte esse ato, tal como o papel, e escrever qualquer palavra ou frase não é o que interessa levar em conta quando se trata da noção de escrita que abordarei. A escrita está em uma relação para além de um conjunto de palavras representadas por meio de signos gráficos em um suporte.

A noção de escrita que considero vincula-se a um trabalho com e sobre a palavra, com e sobre o texto, ou seja, há um cuidado em relação às escolhas lexicais e aos possíveis sentidos a serem atribuídos ao escrito. Como pode ser observado, há critérios que se relacionam aos “nós de coerência” apontados por Foucault ([1970] 2008), os quais emergem, em meio às possibilidades da língua e da linguagem, de um modo singular, compondo o que pode ser nomeado como estilo de escrita. Desse modo, essa

escrita embasada nesses critérios apontados, uma vez que se relaciona ao cuidado ao estabelecer os “nós de coerência”, possibilitaria a emergência de enunciados passíveis de constituir discursos.

Trata-se de uma escrita em que a figura do escritor, tão vangloriada por muitos, se apaga em prol da emergência daquilo que se materializa enquanto enunciado, pois, consoante ao texto **O que é um autor?** (FOUCAULT, [1969] 2006a, p.268-269. **Negrito meu**),

[...] a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor. **A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor.**

Assim, o retorno de Foucault ([1969] 2006a, p.267-268) a Beckett – “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala” – se atualiza a partir desse comentário, posto que, sob essa perspectiva, “[n]a escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, [1969] 2006a, p. 268). E esse desaparecimento do escritor na escrita é voluntário, pois, conforme a óptica foucaultiana, o próprio escritor viabiliza isso ao não mencionar suas características individuais na obra: “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita” (FOUCAULT, [1969] 2006a, p.269).

Outro fato a se considerar é: aquilo que se apresenta como escrito, enquanto produto do trabalho com e sobre a palavra, com e sobre o texto etc., não necessariamente será abordado, em sua totalidade. Isso porque, em uma análise, estabelecem-se recortes, justamente porque não há um todo de escrito que se possa considerar. Algo sempre escapa. São vestígios que surgem como escrita no escrito, os quais possibilitam fazer relações analíticas acerca de discursos e de sujeitos que emergem enquanto posições em enunciados, posto que

[...] um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem de fato esgotar [...] é ligado [...] a um gesto de escrita ou à articulação de uma palavra [...] abre para si mesmo uma existência

permanente no campo de uma memória, na materialidade dos manuscritos. (FOUCAULT, [1969] 2004, p.31-32)

Portanto, uma vez que considero o nome como enunciado, aqui também há uma articulação em relação aos nomes, que funcionarão enquanto acontecimentos “que nem a língua nem o sentido podem de fato esgotar” (FOUCAULT, [1969] 2004, p.31). Ademais, será a partir dos escritos (músicas e textos esparsos) que a escrita arnaldiana possibilitará a emergência de sujeitos, os quais serão textualmente construídos a partir de discursos que emergem de enunciados. Esses enunciados serão vislumbrados a partir dos *nomes*, na relação entre o enunciado e o não enunciado. Desse modo, “[...] a escritura [...] é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, [1984] 1988, p.65. Acréscimo entre colchetes [] meu) que permitirá a emergência de sujeitos que ocupam posições nos discursos. Nesse caso específico, serão posições atinentes às relações de poder e às possíveis construções de identidades.

Cumpru destacar que não se trata de apreender o sujeito enquanto aquele ser empírico ou enquanto a própria figura do autor. Isso porque, o autor não deve ser compreendido como aquele ser palpável, o indivíduo falante, o ser de carne e osso: “mas o autor [deve ser concebido] como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, [1970] 2008, p.26. Acréscimo entre colchetes [] meu).

Em relação ao conceito de autor e, em decorrência, de coautor, é válido considerar que, conforme Foucault ([1969] 2006a), há quatro características que distinguem autor de texto e livro, quais sejam: 1) o livro é objeto de apropriação; 2) a função autor não é exercida de forma universal e constante porque sofre alterações de ordem histórica; 3) não se trata da atribuição de um discurso a um indivíduo; trata-se de uma operação específica e complexa; e 4) não se remete a um indivíduo real, mas implica vários “eus”, várias posições-sujeito “que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, [1969] 2006a, p.280), posto que “o ‘eu’ designa um plano e um momento de demonstração que qualquer indivíduo pode ocupar, desde que ele tenha aceito o mesmo sistema de símbolos, o mesmo jogo de axiomas, o mesmo conjunto de demonstrações preliminares” (FOUCAULT, [1969] 2006a, p.279). Destarte, Foucault

([1969] 2006a) não ignora a existência de autor em outros “objetos” ou meios que não sejam texto ou livro.

Como afirmado, o autor é “uma das especificações possíveis da função-sujeito” (FOUCAULT, [1969] 2006a, p.287), daí a importância de se lembrar do conceito de sujeito sob a perspectiva da Análise do Discurso. Nessa perspectiva, “o sujeito discursivo, [é] compreendido como um lugar sócio histórico discursivamente produzido, heterogêneo, plural, sempre em processo de constituição” (FERNANDES, 2012, p.16. Acréscimo entre colchetes [] meu). Cumpre destacar que, no caso da escrita, a partir dos estudos foucaultianos, o sujeito da escrita está sempre a desaparecer. O que resta é o ser de linguagem, dada a morte do autor conforme já abordado.

Acerca da noção de autor, na tese intitulada **O autor em cena: uma investigação sobre a autoria e seu funcionamento na modernidade**, Alves (2013) faz um percurso sobre as reflexões foucaultianas a esse respeito, de modo a mostrar que há quatro aspectos que devem ser considerados sobre o tema do autor e da autoria em Foucault. Assim, Alves (2013, p.6) aborda: 1) Foucault dos anos de 1960, que problematiza “questão das *experiências transgressoras do pensamento* e da reflexão sobre a linguagem e a escrita literária”, cujas preocupações recaem sobre a relação entre autor e obra juntamente com a crítica literária; 2) Foucault do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, buscando relacionar a noção da função autor a partir de *A arqueologia do saber* (1969), *O que é um autor?* (1969) e *A ordem do discurso* (1970); 3) Foucault dos anos 1970 até sua morte em 1984, visando a mostrar “como a noção de *autor* aparece (e desaparece ou modifica-se) no pensamento de Foucault [...] período no qual as questões literárias e epistemológicas cederam espaço aos problemas mais propriamente políticos e, posteriormente, éticos”; e 4) “a postura assumida pelo próprio Foucault diante de sua obra”, de modo a “problematizar a própria prática do comentário”, focando no lugar da obra as “*experiências de pensamento*”⁸⁴. Compreende-se, a partir das considerações de Alves (2013), que a noção de autor e de autoria em Foucault sofre modificações, se reelaboram, aparecem e desaparecem de acordo com o momento de formulação e o foco de sua reflexão.

Desse modo, refletindo novamente no fato de que a função autor “não remete pura e simplesmente a um indivíduo real”, e que “ela pode dar lugar simultaneamente a

⁸⁴ Não me deterei a cada aspecto abordado por esse autor, contudo, quando houver relevância, citarei algumas reflexões por ele postas para relacionar com a questão da autoria em Arnaldo Antunes.

vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, [1969] 2006a, p.279-280), isso parece me autorizar a fazer uma relação com o que Foucault ([1968] 2009a) analisa a respeito das pinturas de René Magritte, *La trahison des images* (1926) e *Aube à l’antipode* (1966). Há o enunciado “*Ceci n’est pas une pipe*” (Isto não é um cachimbo) abaixo do que seria a imagem de um cachimbo na tela de 1926; e a reatualização desse enunciado na tela de 1966, mas, desta vez, com duas imagens foco: uma de um quadro que retoma a tela de 1926, sendo que esta está em um cavalete de uma sala, e a projeção de um cachimbo flutuante, sem limites demarcados.



Figura 15 - *La trahison des images* – Magritte, 1926⁸⁵.



Figura 16 - *Aube à l’antipode* – Magritte, 1966⁸⁶.

⁸⁵ Disponível em: <<https://brendandonnet.files.wordpress.com/2012/11/magritte-la-trahison-des-images.jpg>> (Acesso 15 jun. 2013). Todos os direitos reservados.

A partir dessas telas de Magritte, Foucault ([1968] 2009a, p.248) problematiza a questão da confusão entre “*ser e representar*”, os quais são considerados “como se fossem equivalentes, como se um desenho fosse o que ele representa”, a partir da tela de 1966, e pontua que é preciso “dissociar com cuidado [...] o que é uma representação e o que ela representa”. Além disso, Foucault (2009a) também aponta a questão da “contradição” entre a imagem e o texto (Um cachimbo não é um cachimbo; Isto não é um cachimbo; Isto – isto – não é um cachimbo) e afirma o que o confunde: “é que é inevitável ligar o texto ao desenho (como nos incita o demonstrativo, o sentido da palavra *cachimbo*, a semelhança da imagem), e que é impossível definir o plano que permitiria dizer que a asserção é verdadeira, falsa, contraditória, necessária.” (FOUCAULT, [1968] 2009a, p.249-250). Nesse sentido, fazendo relação com a questão do autor, o autor não é o autor! O autor (pessoa no mundo de carne e osso que escreveu o texto, o escritor) não é o autor (produto do escrito; o que surge enquanto efeito da escrita, no ínterim do social e do particular, como voz sócio histórica e culturalmente marcadas por posições-sujeito).

Em decorrência, a questão da distinção acerca da autoria estaria, portanto, na diferença tênue entre *ser e representar*, entre representação e objeto representado, e, se assim é possível dizer, entre a representação da representação de um objeto representado por uma assinatura. Assinatura que é traço designador de um indivíduo que escreve de um dado lugar e pode assumir posições diversas, dando voz para questões sociais, históricas e culturais, as quais possibilitarão a emergência de discursos.

Dessa maneira, embora haja a assinatura *Arnaldo Antunes* nas produções, nos escritos, não se trataria propriamente desse indivíduo real a escrever sobre determinado tema ou sobre determinado assunto, mas sim haveria a ascensão de um “ser de linguagem” (FOUCAULT, [1966] 2007 e [1969] 2009b), que surge discursivamente a partir de posições-sujeito assumidas via função autor. O “eu” que ali enuncia não é Arnaldo Antunes, mas um espaço vazio que pode ser preenchido por qualquer sujeito que compartilhe de um mesmo sistema de signos, de uma mesma relação sócio histórica e cultural, figurando como reflexo de uma determinada porção da sociedade.

⁸⁶ Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/_6L000gjfOKg/TG3Hje-nNkI/AAAAAAAAADA/ywW99WoS8I4/s1600/SAM_0568.JPG> (Acesso em 15 jun. 2013). Todos os direitos reservados.

Abro parênteses aqui para mencionar que um comentário de Manoel de Barros para a revista CULT parece relevante para contribuir a construção de: *o que seria a poesia para o poeta, o que significa lidar com a poesia, e como isso afetaria o poeta*. Ao ser indagado sobre como poderia ser definida a poesia de Manoel de Barros, o poeta responde:

Sabemos nós que poesia mexe com palavras e não com paisagens. Por isso não sou poeta pantaneiro, nem ecológico. Meu trabalho é verbal. Eu tenho o desejo, portanto, de mudar a feição da natureza, pelo encantamento verbal⁸⁷.

Essa afirmação corrobora o sentido de que o poeta tem como uma de suas funções a possibilidade (e, se assim posso escrever, a necessidade) de modificar a língua; o poeta não é um ser de paisagem humana ou vegetal. O poeta é um ser de linguagem⁸⁸.

Ainda a respeito da noção de autor e de sua morte, coadunando com as considerações feitas por Foucault em **A arqueologia do saber, O que é um autor?** e **A ordem do discurso**, recorto a seguinte afirmação de Barthes ([1984] 1988, p.67. Negritos meus; aspas do autor):

[...] fora da própria literatura [...] a linguística acaba de fornecer para a destruição do Autor um argumento analítico precioso, mostrando que **a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores**: linguisticamente, **o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”**: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la.⁸⁹

Desse modo, é possível tecer o seguinte comentário: o sujeito só tem existência na enunciação, a qual configura discurso; e o autor, paradoxalmente, existe a partir do que é escrito e, ao mesmo tempo, desaparece no e pelo escrito. Trata-se de uma

⁸⁷ Fonte: Revista CULT, disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/05/voar-fora-da-asa/>> Acesso em 30 jun. 2015. Contribuição do Professor Doutor Antônio Fernandes Júnior.

⁸⁸ Esse comentário foi contribuição do Professor Doutor Antônio Fernandes Júnior.

⁸⁹ Barthes ([1984] 1988) refira-se aos trabalhos inscritos no que, hoje, se concebe como Linguística da Enunciação, mais notoriamente aos trabalhos de Émile Benveniste.

relação complexa que requer atenção para compreender seu funcionamento, entre o lugar vazio e o lugar preenchido.

Em relação à autoria, concebo que o sujeito, assumindo a posição de autor, assume também a responsabilidade pelo que escreve e pelo modo como escreve, já que o ato de agenciar palavras para compor um escrito foi um gesto por ele efetivado. Ademais, conforme Orlandi (2009, p.76. **Negrito meu. Citação de 1988 da autora**):

Não basta falar para ser autor. A assunção da autoria implica uma inserção do sujeito na cultura, uma posição dele no contexto histórico-social. **Aprender a se representar como autor é assumir, diante das instâncias institucionais, esse papel social na sua relação com a linguagem: constituir-se e mostrar-se autor** (E. Orlandi, 1988).

Assim, a noção de autoria⁹⁰ para Orlandi (2009) parece estar implicada no ato de assumir o que foi escrito, o efeito de tomar posição daquilo que escreveu. Entretanto, conceituar autoria desse modo parece apontar para uma consciência integral por parte daquele que escreve, fato que não procede, posto que não é possível ter um controle total e absoluto sobre os sentidos possíveis e passíveis de emergir a partir daquilo que se escreve. A meu ver, a noção de autoria está sim ligada ao gesto de agenciar as palavras, escolhendo-as a partir de um determinado léxico, aproximando sentidos a partir da semântica etc.. Isto porque há diversos meios de se construir um determinado enunciado, e isso implica uma escolha por parte do enunciador (ou escritor). Entretanto, determinar os sentidos não está para a ordem do possível, pois os sentidos fogem, de certo modo, a um controle.

Imbricando os três aspectos aqui abordados – quais sejam: da descontinuidade histórica, da escrita e da autoria –, obtêm-se como produto o escrito. Nesse escrito, as vozes de sujeitos, permitidas pela função autor, emergem de enunciados que apontam para discursos. Esses discursos se relacionam à dispersão histórica, à descontinuidade. Mas há uma pretensa unidade de pensamento nessa dispersão, indicando uma determinada memória discursiva, coletiva, harmoniosamente possível de emergir por meio daquilo que foi agenciado, costurado, tecido e “retecido”, dando “nós de coerência” e permitindo dizer que existe aí a emergência de autoria. A

⁹⁰ Devido à relevância, continuarei a discussão acerca da autoria no tópico seguinte.

meu ver, esses são os aspectos observáveis na e pela análise do objeto literário, com seus limites e possibilidades motivados pelos discursos.

2.2.5. Poder: caráter relacional e formas de resistência

Recorrendo à introdução do livro **Microfísica do poder** (FOUCAULT, [1977] 2012), a qual se intitula **Por uma genealogia do poder** (MACHADO, 2012), é possível afirmar que a noção de poder deve ser abordada cautelosamente, já que Foucault não definiu, em caráter decisivo, uma teoria geral sobre o poder: fato que não é surpreendente para os estudiosos das reflexões de Foucault, pois, sob a perspectiva foucaultiana, toda teoria é acidental e provisória, porque toda pesquisa se apresenta por meio de uma parcialidade, que possui limites estabelecidos pelos dados; os dados, por sua vez, poderão ser revistos e reformulados, sendo, então, substituídos por novo material a ser trabalhado.

Isso significa “que suas análises não consideram o poder como uma realidade de que possua uma natureza, uma essência que ele procuraria definir por suas características universais” porque o poder não é centralizado, não se encontra o poder em um só lugar; ao contrário, o poder é constituído por “formas díspares, heterogêneas, em constante transformação” (cf. MACHADO, 2012, p.12). Desse modo, pode-se concluir que se atrela a essa constante transformação a questão de o poder também estar inserido em uma prática social. Em decorrência, porque o poder constitui-se historicamente, seria impossível marcar uma universalidade a esse respeito⁹¹.

Vale mencionar que, de acordo com Machado (2012, p.17. *Itálico do autor; negrito meu*) partindo de Foucault, embora não haja uma teorização definitiva a esse respeito, é possível afirmar:

o poder não é algo que se detém, como uma coisa, como uma propriedade, que se possui ou não. Não existe de um lado os que detêm

⁹¹ Saliento que Foucault foi criticado por alguns que alegavam não existir uma teoria “fechada” sobre poder; contudo, as formulações de Foucault sobre o poder mudam justamente porque também mudam as práticas sociais (disciplina, controle, governamentalidade, biopoder, loucura, medicina, ensino, religião, sexualidade, etc.).

o poder e de outro aqueles que se encontram alijados dele [...] o poder não existe; existem práticas ou relações de poder [...] o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona

Conceber o poder como estabelecido por meio de um caráter relacional (relações de poder ou práticas de poder) implica levar em conta que as lutas e as resistências acerca desse determinado poder só ocorrem e só são passíveis de ocorrer “dentro da própria rede de poder, teia que se alastra por toda a sociedade e a que ninguém pode escapar: ele está sempre presente e se exerce como uma multiplicidade das relações de forças” (MACHADO, 2012, p.18). Dessa forma, é preciso observar que “onde há poder, há resistência”, e, por isso, “não existe propriamente o lugar da resistência, mas pontos móveis e transitórios que também se distribuem por toda a estrutura social” (MACHADO, 2012, p.18).

A partir do texto **O sujeito e o poder** (FOUCAULT, 1995), é possível afirmar que essas relações têm movimento na sociedade, pois o exercício do poder, ou seja, o agir de modo a conduzir ações sobre sujeitos livres (pois só há exercício de poder quando há liberdade), não se limita a apenas um indivíduo em um regime soberano (caso isso ocorresse, haveria um regime de dominação *per se*). Além disso, ainda de acordo com esse texto, essas relações terão movência, de modo que um sujeito se sujeita a/acata fazer algo que outro sujeito determina, de acordo com a posição do sujeito na sociedade. Por isso, não existe *o poder*, mas sim *o poder em relação a* exercido sobre um sujeito que *se sujeita a*. Entretanto, o poder é relação de força recíproca e não de sujeição, como pode ser inferido a partir de um sujeito que *se sujeita a*.

Embora possa se fazer uma ligação quase que imediata entre Estado e poder, consoante a Machado (2012), Foucault delineia claramente essa não relação sinonímica. Destarte, ainda conforme esse autor, sob a perspectiva foucaultiana, na rede de grupos sociais, os poderes se exercem de formas variadas, articulados em um complexo denominado micropoderes, os quais existem integrados ou não ao Estado e foram criados não necessariamente a partir de algo que tenha vindo do Estado. Sendo assim, sob a óptica foucaultiana, “os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social. Funcionam como uma rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa, a que não existe exterior possível” (MACHADO, 2012, p.17).

Para Foucault, “sempre [...] pareceu evidente a existência de formas de exercício de poder diferentes do Estado, a ele articuladas de maneiras variadas e que são

indispensáveis inclusive a sua sustentação e atuação eficaz” (MACHADO, 2012, p.13). Além disso, também consoante a Machado (2012), o poder não deve ser relacionado diretamente ao econômico, como se fosse uma mercadoria, tampouco como objeto que se possui ou como lugar que se ocupa. O poder se exerce e se disputa; “nessa disputa ou se ganha ou se perde” (MACHADO, 2012, p.18).

Ademais, nessa visada, poder não perpassa necessariamente uma “violência legalizada” para que o Estado realize repressão ou opressão; Foucault busca dissociar essa noção dos termos dominação e repressão, objetivando a mostrar uma concepção positiva a esse respeito: a produtividade e a transformação que advém das relações de poder (cf. MACHADO, 2012, p.19). Nesse sentido, a função do poder como repressão seria “gerir a vida dos homens, controlá-los em suas ações para que seja possível e viável utilizá-los ao máximo, aproveitando um sistema de aperfeiçoamento gradual e contínuo de suas capacidades” (MACHADO, 2012, p.20). Em decorrência, o poder, por seu caráter produtivo, possibilita o estabelecimento ou a formação de um saber: por um lado, “[t]odo ponto de exercício do poder é, ao mesmo tempo, um lugar de formação de saber”; por outro lado, “todo saber assegura o exercício de um poder” (MACHADO, 2012, p.28).

Consoante a Fonseca (2003), as relações de poder implicam relações de forças, as quais são multidirecionais, operando de baixo para cima e de cima para baixo, promovendo uma capilaridade que atinge todos os indivíduos. É a partir das relações de força que os indivíduos são incitados, suscitados, incentivados a falar. Nesse sentido, as relações de força se caracterizam mais pela produção que pela repressão, uma vez que a noção para relações de força atreladas ao poder aponta para algo diverso à noção puramente ligada ao poder, qual seja: proibir, inibir, restringir, reprimir, fazer calar, fazer ouvir. (cf. FONSECA, 2003, p. 32-33).

Sobre isso, Fonseca (2003, p.34) afirma que conceber “a noção de poder como relações de forças produtoras leva ao reconhecimento da difusão e da capilaridade por elas atingidas, uma vez que produzem pensamentos, discursos e atitudes”. Assim, a noção de poder, enquanto relações de forças produtoras, aponta não para algo repressor ou opressor, mas para algo como um meio de produção, tal como o agulhão do tã na carne do animal, o ferrão do inseto na carne do animal, em “um princípio de permanente inquietude no curso da existência” (cf. FOUCAULT, [1982] 2006b, p.11).

Conceber a noção de poder como força produtora permite admitir que, a partir dessas relações, haverá a promoção de deslocamentos, de mudanças, pois é partindo das relações de forças produtoras que se manifestam resistências. Essas se dão por conta das oposições a exercícios de poder. Segundo Fonseca (2003, p.34-35. **Negrito meu**)

[...] é o caráter relacional do poder que determina que as oposições a seu exercício não possam ocorrer de fora de sua malha. **Não há possibilidade de resistência a partir de um exterior das relações de força, pois esse exterior não existe.** As resistências possuem um caráter relacional, da mesma forma que os mecanismos de poder.

Para que o poder se exerça, conforme mencionado, é necessário estabelecer um saber, pois “não há uma relação de poder sem constituição de um campo de saber como também, reciprocamente, todo saber constitui novas relações de poder” (MACHADO, 2012, p.28). Isso que motivou Foucault a dar andamento a suas pesquisas “sobre aquilo que chamará de sociedade disciplinar e sobre a constituição do indivíduo moderno” (FONSECA, 2003, p.38). Assim, ainda consoante a Fonseca no mesmo parágrafo, “não é todo poder que individualiza e que produz a sociedade nos termos a que estamos nos referindo, mas um tipo específico de poder, que tem na Disciplina a fórmula de condução de suas estratégias e procedimentos”.

É válido mencionar que “o poder não se reduz a saberes especializados e a instituições de poder normativo, a medicina e seu ministério da saúde, a psiquiatria, a psicanálise, as ciências humanas” (VEYNE, [2008] 2011, p.153). O poder, como já mencionado, está em toda parte, no mundo todo, atrelado ao que é considerado como verdadeiro num determinado dispositivo, tendo “o poder de fazer-se obedecer e forma[r] sujeitos humanos para a obediência” (VEYNE, [2008] 2011, p.153). Portanto, verdade e poder estão atrelados, posto que “todo poder, toda autoridade prática ou espiritual, toda moralidade reivindica a verdade, supõe-na e é respeitada como fundada em verdade” (VEYNE, [2008] 2011, p.154).

Assim, em meio às verdades que são construídas, as relações de poder se estabelecem em uma trama de pequenos poderes espalhados na sociedade, cujos fios são os sujeitos: nas vias públicas com placas de sinalização do trânsito, na família, na escola, no emprego, entre marido e mulher. Desse modo, não há como escapar às

relações de poder. “Daí resulta que há liberdade em toda parte, uma vez que há poder em toda parte: constata-se que alguns se insurgem enquanto outros se deixam levar” (VEYNE, [2008] 2011, p.168). Portanto, há certa liberdade quanto à obediência, se será concedida com maior ou com menor resistência, mas será regida pelo dispositivo.

Posto que os grupos foram mencionados para a discussão acerca das relações de poder, ousou fazer relação entre a noção de identidade e a noção de relações de poder. Nesse sentido, de modo talvez arriscado, poder-se-ia afirmar que a noção de identidade⁹² se estabelecerá por meio das relações de poder, as quais se firmam em meio a grupos sociais. Cada um desses grupos detêm suas próprias regras de funcionamento, constituídas sócio histórico e culturalmente, e, por vezes, tentam exercer o poder (de uma área ou de uma região) em relação a outros grupos, na tentativa de marcar território ou lugar na sociedade⁹³. Esse seria o caso dos *skinheads*, dos *neonazistas*, dos *afrodescendentes*, dos *indígenas*, dos *idosos*, dos *portadores de necessidades especiais*, dos *corinthianos*, dos *palmeirenses*, dos *homossexuais*, dos *transgêneros*, dos *heterossexuais*, dos *religiosos*, dos *humanistas* etc..

Seguindo esse raciocínio, resalto: do mesmo modo que o poder, as lutas de força e a resistência, a identidade também é relacional. O caráter relacional da identidade se dá pela observação de que só é possível afirmar sobre (a classificação de) uma determinada identidade se se estabelecer um cotejo com outra(s). Assim, tal como no princípio saussuriano do sistema linguístico, a identidade se dá na sua relação de oposição e de negação com a diferença.

Conforme Woodward (2000, p. 10), no que diz respeito à construção de identidade de minorias sociais, “a construção de identidade é *tanto* simbólica *quanto* social”. Nesse sentido, a questão simbólica está atrelada ao modo que se dá sentido a práticas, já a questão social implica quem é excluído e quem é incluído (Cf. WOODWARD, 2000, p.14). A identidade pode estar atrelada, por exemplo, a determinado uso de vestimentas, ao consumo de determinados alimentos, ao hábito de ouvir determinado estilo de música, ao modo como se relaciona com o próprio corpo etc..

⁹² Indiretamente, discuti sobre a questão da identidade e da diferença ao mencionar qual é o estatuto do nome nessa tese. Por esse motivo, os comentários serão breves a esse respeito.

⁹³ Essas disputas entre os grupos, muitas vezes, denotam uma tentativa de impor determinados costumes a outros grupos, até mesmo o retorno à tentativa de exercer o poder por meio da violência. Havendo relevância, voltarei a esse assunto nas análises.

Conforme Assunção (2011, p.61. Negrito da autora) no tópico em que discute **O sujeito e a constituição de sua identidade**, Stuart Hall distingue três concepções acerca de identidade:

[...] a primeira seria a do sujeito do Iluminismo, indivíduo totalmente centrado e unificado; a do sujeito sociológico, no qual o núcleo do sujeito não é independente e nem auto-suficiente, sendo formado pelas relações estabelecidas na sociedade; e, para finalizar, o sujeito pós-moderno, fruto das transformações estruturais e institucionais, que produz uma identidade não fixa muito menos permanente, em alguns momentos contraditória ou não resolvida. “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente” (HALL, 2005, p.13).

Essa distinção feita por Hall (2005 *apud* ASSUNÇÃO, 2011, p.61) se aproxima do recorte feito por De Certeau ([1975] 2008) sobre o modo de constituição da história no que se refere à *história da escrita da história*, no qual aponta os quatro aspectos que poderiam delinear ou caracterizar a *história da escrita da história* cronologicamente. Desse modo, pode-se observar a relação direta entre a noção de identidade e as mudanças em relação à concepção do homem, em relação à de história e em relação à de sociedade. Não há, pois, como desenlaçar esse laço tão bem atado entre social, histórico e cultural, o qual atravessa quaisquer relações humanas.

De acordo com Woodward (2000), muitos afirmam que existe uma crise de identidade, dado, por exemplo, o caráter globalizado do mundo, a migração, o contato facilitado entre diferentes povos por meio das novas tecnologias de comunicação, etc.. Contudo, embasada em Hall (1997), a autora afirma que “[e]mbora possamos nos ver, seguindo o senso comum, como sendo a ‘mesma pessoa’ em todos os diferentes encontros e interações, não é difícil perceber que somos diferentemente posicionados, em diferentes momentos e em diferentes lugares, de acordo com diferentes papéis sociais que estamos exercendo” (WOODWARD, 2000, p.30. Aspas da autora. Modificação de letra maiúscula para letra minúscula entre colchetes [] minha). Esses diferentes posicionamentos seriam as diferentes identidades que se pode ocupar ou não. Isso seria reflexo, de acordo com Woodward (2000), da vida moderna. Contudo, há que se considerar que o conceito de moderno também sofre alterações, uma vez que a história está viva e o que é moderno hoje será o passado de amanhã. Ou seja, o conceito de

moderno se atrela ao presente. Portanto, isso seria reflexo não só da vida moderna, mas da vida.

Desse modo, ainda seguindo o texto de Woodward (2000, p.38), a identidade pode ser considerada como o que distingue um grupo de outro ou como da ordem de uma contingência (de acordo com o lugar onde se está, se assume determinada identidade ou as identidades são produzidas em momentos particulares do tempo, emergindo em momentos históricos particulares). Por exemplo, em uma situação de guerra, a identidade de exilado pode passar a fazer parte daquele que nunca se identificou com tal identidade, mas a contingência o fez exilado. A situação do exílio pode acarretar, por vezes, assumir outra identidade e estabelecer outros lugares de verdade sobre sua origem, sua pertença.

A identidade não seria o oposto da diferença, mas sim “a identidade *depende* da diferença” (WOODWARD, 2000, p.40), pois será a diferença que separará uma identidade da outra. Em relação à diferença, é relevante mencionar que pode ser construída negativamente, dando ênfase para a exclusão ou para a marginalização, ou pode ser celebrada como sendo enriquecedora, exaltando a heterogeneidade e o hibridismo. Isto porque, geralmente, a questão da identidade pela diferença se dá por meio de uma análise de oposições binárias: *homem e mulher, heterossexual e homossexual, branco e negro, aluno custoso e aluno comportado, trabalhador remunerado e estudante bolsista* etc.. Essa análise binária aponta, também, para as relações de oposição de poder e divisões sociais (cf. WOODWARD, 2000, p.50-51).

Cumprir destacar, enfim, que a noção de diferença é o ponto central em relação aos sistemas classificatórios, o que engloba, portanto, a noção de identidade. A diferença é da ordem da contingência, porque não fixa uma forma única; há um processo de fluidez nessa determinação da identidade (cf. WOODWARD, 2000, p.53-54). Tudo depende, portanto, das relações passíveis de se estabelecer entre o que se é observado enquanto identidade e o que se é observado enquanto diferença nos discursos. Nesse caso, serão observadas as possíveis identidades que podem vir a emergir a partir dos *nomes* nas produções arnaldianas, em um cotejo entre escrita, autoria e poder, levando-se em consideração a força produtora que há a partir da tensão entre as formas de resistência e as relações de poder.

2.2.6. *Parrhesía* e produção de subjetividade

A ideia de problematização entre *parrhesía* e produção de subjetividade se deu quando lia **A hermenêutica do sujeito** (FOUCAULT, [1982] 2006b) juntamente com o LEDIF⁹⁴ (Laboratório de Estudos Discursivos Foucaultianos, da Universidade Federal de Uberlândia). Após a leitura individual e o posterior debate da *Aula de 3 de março de 1982*, em setembro de 2013, tive um pulular de ideias, mas relutei bastante em começar a escrever (por receio de não ser possível a articulação que pensei, por temer não conseguir articular-me teórico-metodologicamente a partir da perspectiva foucaultiana...). Entretanto a hora chegou.

Naquela aula, na *Primeira hora*, Foucault ([1982] 2006b) elenca aspectos relacionados às técnicas de escuta, a qual tem como eixo central o silêncio. Pela escuta, é possível haver a subjetivação do discurso verdadeiro (*parrhesía*) emitido pelo mestre. Nesse exercício de escuta, o sujeito entra em contato com a verdade, ouvindo-a, escutando-a, recolhendo-a para si de modo a possibilitar que essa verdade entranhe-se, incruste-se nele e comece a se tornar a sua verdade. Desse modo, quando se torna a verdade do sujeito, compõe o *êthos* (a regra fundamental de conduta).

Válido mencionar que Foucault ([1982] 2006b, p.402-403) retoma alguns aspectos da problemática grega sobre a escuta, pois a audição, a partir de Sêneca, era considerada “o mais passivo de todos os sentidos”, porque permite que a alma encontre-se “passiva em relação ao mundo exterior e exposta a todos os acontecimentos que dele lhe advêm e que podem surpreendê-la”. Assim, o ouvir pode enfeitiçar a alma com as lisonjas das palavras, com os efeitos da retórica, mas também pode ter efeitos positivos. Contudo, o “ouvir é o único de todos os sentidos pelo qual se pode aprender a virtude” (FOUCAULT, [1982] 2006b, p.404), pois, ao ouvir, têm-se acesso da alma à razão, à racionalidade. Por isso, há um duplo sentido acerca da audição, que é ao mesmo tempo *pathetikós* (passiva) e *logikós* (associada ao *lógos*, à lógica, à razão).

[...] Enquanto Sêneca afirmava que o ouvir é passivo, apresentando assim inconvenientes e vantagens, Epicteto, por sua vez, partirá da audição como sentido capaz de recolher o *lógos* e mostrará que isto é

⁹⁴Grupo de pesquisa coordenado pelo Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes.

ambíguo, ou seja, que **até mesmo na atividade lógica da audição há algo necessariamente passivo, necessariamente da ordem do patético, tornando assim toda audição, inclusive a audição da palavra de verdade, um pouco perigosa.** (FOUCAULT, [1982] 2006b, p.407. Negrito meu)

Com isso, Epicteto queria alertar para o fato de que a verdade só chegaria à alma do ouvinte se elas fossem pronunciadas. Pois “não se pode transmitir as coisas sem escolher os termos que [as] designam, sem, por conseguinte, certas opções estilísticas ou semânticas que impedem que a própria idéia, ou antes a verdade do discurso, seja diretamente transmitida” (FOUCAULT, [1982] 2006b, p.407. Acréscimo entre colchetes [] meu). Além disso, uma vez que há uma escolha lexical sobre o que é dito, corre-se o risco de a atenção da audição recair sobre essa escolha, e não sobre o que é dito efetivamente. Sendo assim, Foucault, a partir de Epicteto, afirma que “escutar [é] quase tão difícil quanto falar” (FOUCAULT, [1982] 2006b, p.408. Acréscimo entre colchetes [] meu), posto que seja necessário, nesse exercício de escuta, uma habilidade adquirida (*empeiria*) e uma prática assídua (*tribe*), atreladas à experiência, à competência, à atenção, à aplicação etc..

Dessa maneira, para que esse exercício seja bem trabalhado, faz-se necessário “purificar a escuta lógica” (FOUCAULT, [1982] 2006b, p.410), e essa purificação vem por meio do silêncio. Foucault cita, na mesma página, o exemplo das comunidades pitagóricas em que se impunham cinco anos de silêncio nas práticas de ensino e de discussão. Desse modo, os pitagóricos deveriam somente escutar, sem interferir no ensino, sem opinar, durante cinco anos. Trata-se do momento de preparo, de purificação da escuta, exercitando o “peneirar” o que seja relevante e o que não seja relevante para a formação da regra fundamental de conduta (*êthos*).

De acordo com Plutarco, no *Tratado sobre a tagarelice*, “foram os deuses que ensinaram o silêncio aos homens e foram os homens que nos ensinaram a falar” (cf. FOUCAULT, [1982] 2006b, p.410). Desta forma, sob essa perspectiva, a tagarelice era considerada um vício e só era curado quando se iniciava o aprendizado da filosofia. Na educação nobre, aprendia-se primeiro a guardar o silêncio para depois aprender a falar: o exercício de guardar o silêncio era sinal de educação. Para Plutarco, era necessário “fazer reinar em si mesmo, por toda vida, uma espécie de economia estrita da palavra” (cf. FOUCAULT, [1982] 2006b, p.411). Ademais, não se deve “reconverter de imediato

aquilo que se ouviu em discurso” (FOUCAULT, [1982] 2006b, p.411), pois, caso aquele que tenha ouvido profira de imediato o que o outro disse, não é feito o exercício de reflexão acerca daquilo que foi pronunciado pelo outro, podendo acarretar um não cumprimento com a verdade.

Por isso, para o exercício efetivo do silêncio, é preciso também uma atitude ativa por parte daquele que ouve:

há uma regra fundamental de imobilidade do corpo, garantindo a qualidade da atenção e a transparência da alma ao que vai ser dito e, ao mesmo tempo, um sistema semiótico que imporá marcas de atenção; **marcas de atenção pelas quais o ouvinte se comunica com o orador e, ao mesmo tempo, garante para si que sua atenção acompanhe bem o discurso do orador** (FOUCAULT, [1982] 2006b, p.413. Negrito meu).

Ainda conforme Foucault ([1982] 2006b), fechando a *Primeira hora* da aula, é preciso também que o sujeito, além de se utilizar de um sistema semiótico, faça um exercício de memorização: tomar para si aquilo de mais importante pronunciado pelo orador, sem fazer deslocamentos ou opiniões sobre aquilo, senão as demais palavras do discurso da verdade se perderão. Nessa perspectiva, portanto, faz-se necessário o movimento de o sujeito prestar atenção em si mesmo para que a coisa verdadeira, aos poucos, e por meio da escuta e da memorização, passe a fazer parte do discurso que sustenta. “É este o primeiro ponto da subjetivação do discurso verdadeiro enquanto objeto final e constante da ascese filosófica” (cf. FOUCAULT, [1982] 2006b, p.422).

Mais especificamente na *Segunda hora*, Foucault ([1982] 2006b, p.427-447) aponta alguns aspectos sobre a leitura e a escrita para, após, chegar à questão da arte de falar. Esses aspectos motivaram ainda mais o meu desejo por escrever sobre essa problematização, relacionando com a produção de subjetividade em Arnaldo Antunes e a implicação de se conceber as relações de poder nessa produção.

Sendo assim, em relação à leitura, de acordo com Foucault ([1982] 2006b, p.427-248), orientava-se que se deviam ler poucos autores e poucas obras, sendo lidos poucos trechos nestas obras e escolhidas passagens importantes e suficientes. A leitura é atrelada à escrita e, ao escolher tais passagens, ainda de acordo com o autor, exercitava-se a prática de escrita de resumos. Além disso, conforme Foucault ([1982] 2006b), reuniam-se proposições e reflexões de autores diversos sobre um assunto ou

uma série de assuntos compondo outra prática, a dos florilégios. Segundo o autor, também se praticava a escrita de cartas com citações para que o correspondente pudesse ler, refletir e meditar sobre elas. Assim, “a finalidade da leitura filosófica não está em ter conhecimento da obra de um autor; [...] trata-se essencialmente de propiciar uma ocasião de meditação” (FOUCAULT, [1982] 2006b, p.428).

Acerca da noção de meditação, Foucault ([1982] 2006b) menciona que há uma diferença entre a meditação que conhecemos e o que era proposto pelos gregos e latinos: “Por meditação usualmente entendemos: uma tentativa para pensar com intensidade particular em alguma coisa sem aprofundar seu sentido; ou então deixar o próprio pensamento desenvolver-se em uma ordem mais ou menos regrada a partir da coisa na qual se pensa” (FOUCAULT, [1982] 2006b, p.428-429). No caso dos gregos e dos latinos, meditação “trata-se de apropriar-se [de um pensamento], de dele persuadir-se tão profundamente que, por um lado, acreditamos que ele seja verdadeiro e, por outro, podemos constantemente redizê-lo, redizê-lo tão logo a necessidade se imponha ou a ocasião se apresente” (FOUCAULT, [1982] 2006b, p.429. Acréscimo entre colchetes [] meu).

Para os gregos e latinos, portanto, consoante a Foucault ([1982] 2006b, p.429), a meditação era um exercício de apropriação do pensamento, de modo que a verdade fosse gravada no espírito, motivando o sujeito a pensar com verdade e agir como se deve. Além disso, de acordo com Foucault, na mesma página, a meditação é uma espécie de experiência de identificação; como exemplo traz o exercício de meditar sobre a morte, que consiste em “pôr-se a si mesmo, pelo pensamento, na situação de alguém que está morrendo, que vai morrer, ou que está vivendo seus últimos dias”. Assim, nesse exercício, o sujeito se coloca em uma situação fictícia, a qual experimenta e experiencia a si mesmo, por meio do pensamento (cf. FOUCAULT, [1982] 2006b, p.430).

Nessa perspectiva, ao ler e ao passar a escrever sobre o que leu, espera-se que o sujeito experimente e experimente as proposições verdadeiras de modo a possibilitar a assunção do princípio de comportamento. Destarte, “[é] preciso temperar a leitura com a escrita, e reciprocamente, de modo que a composição escrita dê corpo (*corpus*) àquilo que a leitura recolheu” (FOUCAULT, [1982] 2006b, p.431. Modificação entre colchetes [] minha). Ou seja, ao escrever e reler o escrito, o sujeito assimila a própria coisa na qual se pensa. “Portanto, escrevemos após a leitura a fim de podermos reler, reler para nós mesmos e assim incorporarmos o discurso verdadeiro que ouvimos

da boca de um outro ou que lemos sob o nome de um outro” (FOUCAULT, [1982] 2006b, p.433). Assim, a escrita é uma forma de “[u]so para nós; mas certamente a escrita é também um uso que serve para os outros” (FOUCAULT, [1982] 2006b, p.433. Modificação entre colchetes [] minha).

Retomando o fio do pensamento grego e latino: para que se exerça a *parrhesía* (o falar francamente) que está atrelado à subjetivação, é necessário praticar, antes, a escuta, pelo silêncio, a leitura e a escrita, por meio da meditação – somente passando por esses exercícios que se poderá chegar à verdade, ao discurso verdadeiro do sujeito, à subjetivação.

Entretanto, sobre o exercício da *parrhesía* na espiritualidade cristã, conforme apontado por Foucault ([1982] 2006b, p.436-437), há sem dúvida o discurso do mestre, pautado no que seria o discurso da verdade, do verdadeiro que ensina a verdade e prescreve o que deve ser feito. Mas há também aquele que deve ser conduzido à salvação, o dirigido que também tem algo a dizer: a verdade sobre si mesmo por meio da confissão. Nesse caso, o mestre discorre sobre o discurso verdadeiro, aquele a ser seguido, e o dirigido, para ser salvo e seguir esse discurso verdadeiro, deverá falar francamente a verdade sobre si mesmo por meio da confissão.

Além disso, de acordo com Foucault ([1982] 2006b, p.437-438. Negrito meu), há diferença entre a tradição grega e a latina e o que se instituiu na história do Ocidente:

Aquele que é conduzido à verdade pelo discurso do mestre não tem que dizer a verdade sobre si mesmo. Sequer tem que dizer a verdade. E uma vez que não tem que dizer a verdade, não tem que falar. É preciso e basta que se cale. **Na história do Ocidente, quem é dirigido e quem é conduzido só passará a ter o direito de falar no interior da obrigação do dizer-verdadeiro sobre si mesmo, isto é, na obrigação da confissão.**

Também no que se refere à tradição grega e latina sobre o dirigido, Foucault ([1982] 2006b, p.439. Negrito meu) afirma:

Não existe autonomia do seu próprio discurso, não há função própria ao discurso do dirigido. Fundamentalmente, seu papel é de silêncio. E a palavra que se lhe arranca, que se lhe extorque, que se lhe extrai, a palavra que nele se suscita, pelo diálogo ou a diatribe, são maneiras, no fundo, de mostrar que **é no discurso do mestre, e nele somente, que a verdade está por inteiro.**

Isso porque, ao mestre cabe a obrigação, o comprometimento por falar a verdade, deixando de lado os aspectos atinentes à retórica, que pode ser enganadora, porque tem o único intuito de persuadir os ouvintes. Além de ser uma técnica, a *parrhesía* é uma ética, uma arte e uma moral. Conforme Foucault ([1982] 2006b, p.442. **Negrito meu**):

Para que o silêncio do discípulo seja um silêncio fecundo, para que, no fundo deste silêncio, se depositem como convém as palavras de verdade que são as do mestre, e para que o discípulo possa fazer destas palavras algo de seu, que habilitará no futuro a tornar-se ele próprio sujeito de veridicção, **é preciso que, do lado do mestre, o discurso apresentado não seja um discurso artificial, fingido, um discurso que obedeça às leis da retórica e que vise na alma do discípulo somente efeitos patéticos. É preciso que não seja um discurso de sedução. É preciso que seja um discurso tal que a subjetividade do discípulo possa dele apropriar-se e que, apropriando-se dele, o discípulo possa alcançar o objetivo que é o seu, a saber, ele próprio.**

Partindo desse recorte de Foucault ([1982] 2006b), é possível observar um dos aspectos motivadores para investir na problematização entre *parrhesía* e produção de subjetividade em Arnaldo Antunes. A meu ver, a partir dessa problematização, perpassada pela noção de poder, é possível estabelecer a relação entre as noções de escrita e autoria e emergência de subjetividade nas produções arnaldianas. Isso porque, ao se observar as etapas, os exercícios considerados como meio para se chegar ao “direito” da palavra (quais sejam: escutar, ler, escrever e meditar), muito se aproxima do que a sociedade ocidental tem como modelo de ensino, de escola, e até mesmo de religião.

Foca-se demasiadamente no modelo de passividade, de reprodução, de colocar-se apenas e tão somente no lugar de ouvinte, tanto na escola quanto no ambiente religioso. São poucos os casos em que se chega ao ponto de tomar a palavra. Esses, que tomam a palavra, serão os poucos que tangenciarão o que seria o exercício mesmo de agenciar as verdades ouvidas de modo a enunciar sobre a verdade que eles mesmos construíram.

Talvez pela zona de conforto de não ter o compromisso com o que enuncia, talvez por não se propor a exercitar o ato mesmo de refletir, talvez por se colocar no

lugar do incapaz de fazer algo de tanta responsabilidade. Muitos poderiam ser os motivos para o não exercício do dizer-verdadeiro por meio da tomada da palavra, entretanto não mudaria o fato de a grande maioria sequer chegar ao pretensão exercício de reflexão e subjetivação e continuar a exercer a passividade em relação às coisas transmitidas e disseminadas.

Julgo ser nesse sentido que Foucault ([1969] 2006a), em **O que é o autor?**, reflete sobre a noção de autor, como aquela função que não é exercida por qualquer pessoa que passe pelo ato de escrever, e também sobre a noção de obra, que não deve ser concebida como meramente uma coletânea do que foi escrito por um mesmo autor. Para que seja considerado como um escrito que tenha a função autor em funcionamento, é preciso que algo inaugural ocorra, um acontecimento na escrita.

Esse acontecimento na escrita se dará quando, de fato, a produção de subjetividade emergir pelo escrito. E essa produção só é possível quando “os nós de coerência”, o escrever sobre a verdade que impregnou o sujeito por meio de relações estiver imbricado no processo de escrita. Trata-se do exercício de trabalhar com as palavras, de fazer as escolhas lexicais, de mo(vi)mentar enunciados, agenciando, em certo aspecto, os sentidos possíveis. Isso, a meu ver, tem a ver com a produção de subjetividade e com o efeito de autoria, o qual pode ser atribuído a tal e tal nome de autor enquanto assinatura.

No que se refere às produções artísticas, compreendo a noção de *parrhesía*, enquanto o compromisso com a verdade, como um meio para justificar certas posturas e ações políticas a esse respeito. Isso porque, dado que a *parrhesía* tem compromisso com certa situação social, segundo Foucault (2013, p.6. *Itálico do autor*) em **O discurso e a verdade: a problematização da parrhesía**, “[...] alguém usa a *parrhesía* e merece ser considerado um *parrhesiastes* apenas se há para ele, ou ela, um risco ou um perigo em dizer a verdade”, o que, de minha perspectiva, se aplica muito aos movimentos artísticos que fogem a padrões clássicos, quais sejam: de seguir normas que contenham a transgressão da ordem, como se os artistas tivessem de seguir um formato, uma tendência fixa e fixar-se a padrões para fazer arte.

Consoante a Foucault (2013, p.4), “[a]quele que usa a *parrhesía*, o *parrhesiastes*, é alguém que diz tudo o que tem em mente: ele não esconde nada, mas abre seu coração e sua mente completamente para outras pessoas através de seu

discurso”⁹⁵. Além disso, na mesma página, Foucault continua: “na *parrhesía*, o *parrhesiastes* age sobre a mente das outras pessoas mostrando a elas, tão diretamente quanto possível, o que ele realmente acredita”. A meu ver, esse trecho tem relação com o “escancarar” (com a verdade sobre) o que deve ser dito, exercendo a função de *parrhesiastes*; contudo, as escolhas lexicais e o agenciamento de enunciados têm implicações com o modo “(des)velado” de enunciar, pois essa escolha perpassa por enunciar diretamente ou enunciar tão diretamente quanto for possível.

Nesse sentido, o conceito de *parrhesía* se desloca e sofre modificação. Não se trata mais de falar a verdade “nua e crua”. Há critérios para esse exercício e eles perpassam pela análise daquele que exercerá o dizer-verdadeiro (a *parrhesía*). Conforme Seixas (2012, p.171. Itálico do autor) na tese **A questão do Governo: qual a relação entre éthos crítico e éthos parrhesiástico no último Foucault?**,

[...] O dizer-verdadeiro se apresenta como atitude ética requerendo necessariamente a conjunção do *comportamento* verbal ao modo de ser do sujeito; então, o *logos* expressa um *éthos* que denominaremos como *éthos* parresiástico.

Nesse sentido, embora a *parrhesía* se configure dessa maneira, pelo fato de conceber o autor como aquela figura que desaparece em meio ao discurso para que o enunciado apareça, a noção de *parrhesía* nessa tese se configura de modo diferente no aspecto de se relacionar ao “modo de ser do sujeito”, pois a escrita se relaciona também ao compromisso com a arte, com o artístico. Acerca disso, é válido destacar que esse compromisso se relaciona a ser crítico sem ser panfletário ou revolucionário. Trata-se de transgredir ou modificar a língua, a linguagem, a literatura, a cultura para pensar o sujeito, a história e o mundo. Isso tem a ver com a verdade da arte, ou seja, àquilo que possibilita concebê-la como tal.

Dessa forma, a *parrhesía* aqui se configura como o compromisso de exercer o dizer-verdadeiro, mas esse dizer-verdadeiro não necessariamente deve estar relacionado ao modo de ser do artista. Suas individualidades, suas particularidades pessoais no que se refere à sua postura moral e de conduta no mundo não são e não podem ser foco para essa discussão. Assim, outra especificidade do exercício da

⁹⁵ Itálico do autor; modificação entre colchetes minha.

parrhesía está no fato de se atrelar ao exercício da prática de liberdade presente nas relações de poder. Esse “exercício das práticas de liberdade não apresentam [sic] o intuito de eliminar os efeitos do governmento, mas sim questioná-los, buscando outras formas de conduta, outros métodos, outros governantes, abrindo a possibilidade de constituição de novos estilos de ser” (SEIXAS, 2012, p.172).

Vale mencionar que os discursos-verdadeiros são verdadeiros no sentido de estarem em conformidade com posicionamentos de sujeitos. São verdades em oposição a outras verdades, pois não existe “a verdade”. A verdade é, pois, uma construção e está em constante transformação porque também se relaciona à história, à sociedade, à cultura. Destarte, é preciso compreender que “a verdade é sempre, apenas, o produto de um jogo de forças, o resultado de um agenciamento – complexo, singular, móvel – de poderes em luta, e não alguma realidade incorruptível ou eterna” (POL-DROIT, [2004] 2006, p.38). A verdade é também instrumento de exercício de poder.

Sob essa óptica, se se pensar em artistas que compõem suas produções de modo a expor a verdade, principalmente quando algum movimento político deveras autoritário está em voga, esses artistas assumem a posição de *parrhesiastes*, pois correm o risco, ou de vida ou de serem exilados ou qualquer outra punição julgada como pertinente ou passível de ser executada, simplesmente pelo fato de terem agido exercendo a verdade ou o dizer-verdadeiro.

Há alguns artistas que souberam “burlar” o filtro da opressão na época da ditadura militar no Brasil, usando elementos do discurso-verdadeiro, mas de modo não tão direto, ou seja, de um modo (des)velado. É o caso, por exemplo, de Chico Buarque, que foi procurado desesperadamente pela estilista mineira Zuzu Angel (Zuleika Angel Jones), a fim de encontrar um meio de denunciar a prisão, a tortura, o assassinato e a ocultação de cadáver de seu filho, Stuart Angel Jones⁹⁶, por militares à época da ditadura militar brasileira.

Chico Buarque, conforme informações constantes do filme **Zuzu Angel** (2006), tentou mostrar ao maior número de pessoas possível a carta escrita por Zuzu, entregue a ele uma semana antes de seu assassinato em 1976; contudo, Chico não obteve tanto sucesso. Dessa forma, como meio de homenagear e contar a história dessa

⁹⁶ Foi um militante das forças armadas contra a ditadura militar e militante do grupo guerrilheiro revolucionário de extrema esquerda MR-8 (uma alusão ao dia em que Ernesto “Che” Guevara foi capturado e morto – 8 de outubro de 1967). Stuart foi assassinado em junho de 1971, no Rio de Janeiro.

mãe e a dor que ela passou, juntamente com Miltoninho, Chico compôs a música **Angélica** (1977), única figura feminina que tem como referência uma pessoa específica no mundo. Eis a música⁹⁷:

Quem é essa mulher / Que canta sempre esse estribilho / **Só queria embalar meu filho / Que mora na escuridão do mar** // Quem é essa mulher / Que canta sempre esse lamento / **Só queria lembrar o tormento / Que fez o meu filho suspirar** // Quem é essa mulher / Que canta sempre o mesmo arranjo / **Só queria agasalhar meu anjo / E deixar seu corpo descansar** // Quem é essa mulher / Que canta como dobra um sino / **Queria cantar por meu menino / Que ele já não pode mais cantar.** (BUARQUE; MILTINHO, 1977. Negrito meu)

Pelo que pode ser observado pela letra da música, não é dito de modo direto que se trata de Zuzu Angel e de Stuart Angel, mas sim da relação entre mãe e filho. Entretanto, muito possivelmente alguém ficou sabendo da história, dada a luta constante de Zuzu por localizar o corpo do filho e saber a verdade. Assim, talvez, aqueles mais atentos aos acontecimentos pudessem ligar o nome “Angélica” ao nome “Angel”, a “anjo”. Creio que, como exemplo, a questão da música funcionar como meio de exercício de *parrhesía* pode ter sido ilustrativa, uma vez que houve o comprometimento com dizer a verdade, embora com elementos artísticos, mesmo no período em que ainda não havia acabado a ditadura militar no Brasil: no ano de 1977.

Desse modo, a arte parece ser um lugar privilegiado para esse exercício, porque a arte é, conforme Antunes (2012), “um inutensílio”. Por meio dela, realizam-se críticas sobre diversos aspectos sociais, primando por um modo contestador daquilo considerado ordinário, comum, ou incontestável. Assim também parece ter sido a inserção do grupo **Titãs** no meio artístico, pois produziram músicas que permitem observar um “tom” de contestação da sociedade brasileira e mundial no que tange às formas de governo, à educação, à saúde etc⁹⁸, visando a “escancarar” o que acontecia na sociedade, mesmo que não tenha sido de modo tão direto. Talvez tenha sido a tentativa de levar a sociedade (pacífica e pacata) a se tornar uma sociedade mais reflexiva.

⁹⁷ A informação sobre a referência de Angélica consta do site Oficial de Chico Buarque. Fonte: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=angelica_77.htm>. Acesso 01 jun. 2014.

⁹⁸ Sobre isso, ver letras das músicas **Família, Comida, Televisão, Nome aos bois**, nos anexos, somente para citar algumas.

Esse aspecto é apontado por Santos (2012, p.8) no seguinte trecho de **O contexto econômico dos anos 1980 a partir das letras da banda Titãs**: “as letras têm apelo crítico que chamavam os jovens para a realidade e concitavam a luta pela sobrevivência, deixando de lado o caráter utópico das ideologias revolucionárias das décadas anteriores”. Esse apelo crítico tem a ver com o dizer-verdadeiro, o exercício da *parrhesía*.

Por fim, destaco que, diferentemente das músicas do período da ditadura militar que visavam a trazer os jovens para a luta e para a revolução, nesse período de abertura política, as músicas dos **Titãs** visavam a possibilitar, por meio de seu caráter crítico e reflexivo sobre a sociedade, uma atitude mais reflexiva por parte dos jovens. Contudo, é preciso compreender que os **Titãs** não pretendiam ser revolucionários (cf. SANTOS, 2012).

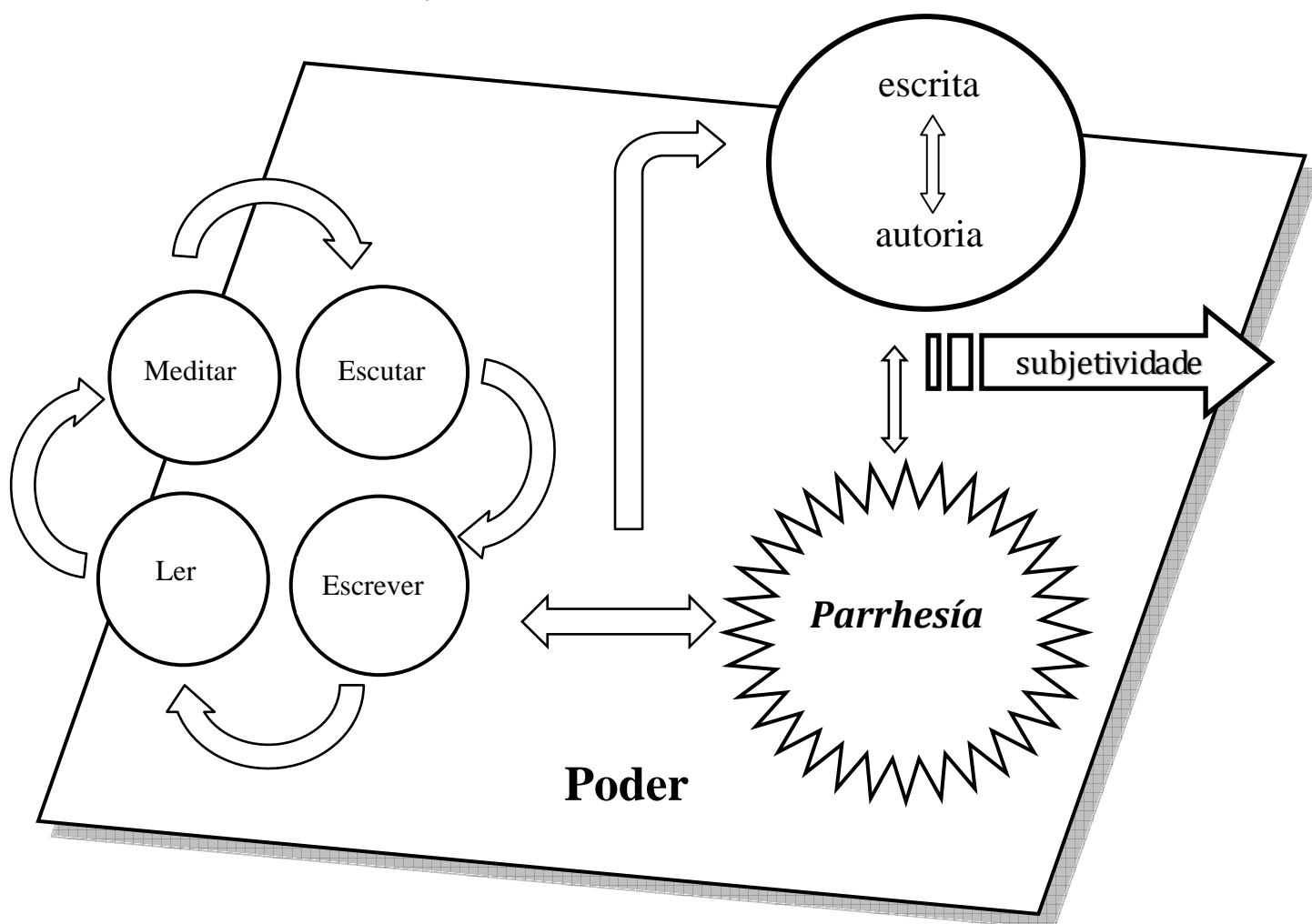
Assim também parece (continuar a) ser a escrita de Antunes em suas letras de música: uma via para a reflexão sobre a sociedade, para o exercício da *parrhesía*, sem, contudo, ter relação direta com a necessidade do exercício da conduta moral, do modo de ser *parrhesiástico*, que não seja pela própria escrita. E, pela via da escrita, Antunes trabalha com as palavras de modo a transgredir algumas regras canônicas da língua, voltando a possibilitar a emergência do *ser da linguagem* que surge em lampejos de sentidos em meio à maneira como os *nomes* se estabelecem entre si nos enunciados. Consoante a Catacchio (2014, p. 121-122. Negrito meu):

Antunes propõe também um questionamento poético da capacidade da linguagem de se identificar com a realidade exterior e por isso **a sua obra desdobra-se continuamente na tentativa de ilustrar a impossibilidade de alcançar uma identificação plena entre o nome e a coisa**. Este questionamento é realizado através do uso de múltiplos recursos produtivos e através da indefinição de gêneros e estilos no delinear-se de uma obra de arte híbrida. Ao mesmo tempo, **a poesia de Antunes tenta explorar ao máximo os limites da linguagem e as suas potencialidades, através de recursos tipográficos, icônicos e caligráficos e por meio da fragmentação do corpo da palavra e da resignificação das suas partes, enquanto material vivo e pulsante**.

Nesse ínterim de trabalho com a palavra, esse “material vivo e pulsante”, e a forma de relacionar o nome e as coisas do mundo subjetiva a sua escrita. Essa subjetividade emerge na relação entre os “nós de coerência” que estabelece na produção da escrita e a relação com o exterior. Esse exterior embrenha-se tanto ao discurso que

parece estar sempre já lá, posto que a história, o social e a cultura constituem qualquer atividade humana. Dessa forma, as relações de poder também são passíveis de serem observadas por meio dessa escrita que parece omitir, fragmentar e refragmentar palavras que se materializam enquanto *nome* para produzir um enunciado que (re)signifique algo concebido como fixado enquanto sentido. Trata-se do exercício da função-autor, a qual, em Antunes, parece forçar a observação de quem entra em contato com suas produções para a palavra em si-coisa. Nada além da palavra em si-coisa e das possibilidades de sentido entre a identificação e a desidentificação dos sentidos sobre os fatos do Brasil, do mundo e principalmente da linguagem parecem importar.

A seguir, faço um esquema de como se daria a relação da *parrhesía* e a constituição de subjetividade, promovendo a possibilidade ou a impossibilidade do exercício da função-autor e a ascensão da autoria, como forma de resumir o entendimento dessa noção:



Esquema 1: Relação entre *Parrhesía* e produção de subjetividade para a ascensão da autoria

Por fim, destaco que é desse modo que vislumbro a “*Parrhesía* e produção de subjetividade em Arnaldo Antunes: escrita, autoria e poder”. Trata-se de algo que perpassa pelos conhecimentos adquiridos pela formação escolar, os quais são advindos do discurso *parrhesiástico* do mestre (no caso, professor), mas que sofre modificação pela via da construção do próprio dizer-verdadeiro, quando se pratica o silêncio, a escuta, a meditação, a leitura, e, por fim, o ato de escrever. Nesse ponto, poder-se-ia simplesmente parar nessa construção do dizer-verdadeiro para si, o que diz respeito à construção da própria verdade, da verdade do sujeito. Contudo, o exercício da *parrhesía* se dá, transformando esse exercício em escrita do dizer-verdadeiro, a qual permite a emergência de subjetividade e a ascensão da autoria por meio da singularidade que se manifesta a partir dos “nós de coerência” que se estabelecem no escrito. E, como venho discutindo, esses “nós de coerência” se entrelaçam na tessitura do texto escrito por meio daquilo que é permitido pela língua, pela linguagem e pela literatura (arte), sempre perpassado pelos aspectos sociais, históricos e culturais de uma dada sociedade.

III. *PARRHESÍA* E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE EM ARNALDO ANTUNES: ESCRITA, AUTORIA E PODER

[...] Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.

(BARTHES, [1977] 2007, p.16)

Conforme tenho mencionado até aqui, os conceitos de escrita, autoria, poder e *parrhesía* serão norte para a análise das produções arnaldianas, mais notoriamente algumas letras de músicas e alguns escritos esparsos, partindo da noção de enunciado enquanto método. O recorte do material para a análise e constituição do *corpus* se estabeleceu a partir do **Site oficial** de Arnaldo Antunes (www.arnaldoantunes.com.br), do livro **40 escritos** (ANTUNES, 2000), da antologia **Como é que chama o nome disso** (ANTUNES, 2006) e do livro **Outros 40** (ANTUNES, 2014).

Partindo da noção de *nome*⁹⁹ que estabeleci a partir das produções arnaldianas, selecionei como recorte para a constituição do *corpus* de análise cinco músicas e três escritos. As músicas são: **Nome aos bois** (1988), **Miséria** (1989), **Inclassificáveis** (1996), **Essa mulher** (2001) e **Saiba** (2004). Os escritos são **Riquezas são diferenças** (2000), **São Paulo** (2006) e **São Paulo 2** (2014). Essa escolha se justifica, em um primeiro momento, porque em todas essas produções há o funcionamento do *nome* como especificador e diferenciador de sentidos em relação ao que se nomeia. Em outro momento, se justifica porque a emergência das relações de poder se dá por meio dos enunciados que compõem as letras das músicas ou dos escritos; esses enunciados podem funcionar como exercício de *parrhesía*, constituindo, assim, subjetividade e possibilitando a ascensão da autoria por meio da escrita. Sob essa perspectiva, portanto, inicio as análises.

⁹⁹ Concebido como aquilo que funciona, ao mesmo tempo, como especificador e diferenciador de sentidos, sempre perpassado pelo sistema (língua), pelo sujeito e pela história: o tripé de sustentabilidade da construção dos sentidos.

3.1. *Nome aos bois*

Destaquei que, desde a época em que integrava os **Titãs**, Arnaldo Antunes produzia músicas em parceria; em uma delas apareciam apenas *nomes*: trata-se da música **Nome aos bois** (ANTUNES; REIS, 1988), a qual foi escrita em parceria com Nando Reis. Aparentemente, se se observar o modo como se apresenta a letra da música, com os nomes alinhados um embaixo do outro do lado esquerdo do LP **Go Back**, poderia ser considerada apenas como uma lista contendo 34 nomes sem uma pretensa ordem definida de aparecimento:

Garrastazu
Stalin
Erasmus Dias
Franco
Lindomar Castilho
Nixon
Delfim
Ronaldo Boscoli
Baby Doc
Papa Doc
Mengele
Doca Street
Rockefeller
Afanásio
Dulcídio Wanderley Bosquilha
Pinochet
Gil Gomes
Reverendo Moon
Jim Jones
General Custer
Flávio Cavalcante
Adolf Hitler
Borba Gato
Newton Cruz
Sérgio Dourado
Idi Amin
Plínio Correia de Oliveira
Plínio Salgado
Mussolini
Truman
Khomeini
Reagan
Chapman
Fleury

Contudo, uma vez que o *nome* pode ser considerado como especificador e diferenciador de sentidos, e, ao mencionar um *nome*, algo suscita como representação, como imagem do sujeito a que esse *nome* se refere, é relevante perguntar: Qual a relação estabelecida entre esses trinta e quatro nomes? O que esses trinta e quatro nomes têm em comum de modo a possibilitar dizer que, enquanto enunciados, constituem discurso?

A fim de responder parte desses questionamentos, porque não farei uma análise exaustiva de todos os nomes evocados na letra da música, um fator que deve ser observado na análise de **Nome aos bois** é o de que ela foi escrita em um período posterior à ditadura militar no Brasil, a qual perdurou de 1964 a 1985, vinte um anos, portanto. A música seria publicada apenas três anos após o fim da ditadura militar. Desse modo, a condição de produção inscrever-se-ia em um momento cujas mudanças políticas, econômicas e sociais estavam em voga em todo o Brasil, principalmente no que se refere à ideia de finalmente chegar-se à democracia após os “Anos de Chumbo” (cf. SANTOS, 2012).

Talvez, por isso, retomando o título da música, poder-se-ia “dar nome aos bois”, mencionar, às claras, o que apenas era insinuado, apontar erros ou ilegalidades, inclusive em uma letra de música. Entretanto, observa-se que há uma listagem de nomes, os quais poderiam passar despercebidos se não fosse a possível relação a ser estabelecida a partir do que esses nomes podem suscitar enquanto memória. Além disso, o próprio agenciamento dos nomes, sem delimitar uma ordem propriamente alfabética ou temporal, pode apontar para a questão da descontinuidade histórica como meio de relação possível a ser estabelecida, se se considerar o “fio condutor” do que emerge enquanto discurso a partir desses enunciados. A meu ver, esse fio estaria para o discurso do supostamente proibido de se nomear, de se mencionar para além da insinuação. Isso também proporcionaria a leitura a partir de um “sentido solto”, ou seja, aberto a interpretações possíveis, devido à emergência desses nomes que se configuram como já enunciados, (re)atualizando a memória a partir da história.

Sobre o que se materializa como enunciados na letra da música, é possível considerar, de saída, que se tratam de nomes relacionados à história do Brasil¹⁰⁰ e do

¹⁰⁰ Se forem considerados os nomes Garrastazu, Erasmo Dias, Lindomar Castilho, Delfim, Ronaldo Boscoli, Afânasio, Dulcídio Wanderley Bosquila, Gil Gomes, Flávio Cavalcante, Borba Gato, Newton Cruz, Sérgio Dourado, Plínio Correia de Oliveira, Plínio Salgado e Fleury, todos de brasileiros.

mundo, os quais estabelecem certa relação de poder na posição que ocupa(ra)m na sociedade: no governo, na mídia, na religião, na polícia, na milícia, na música, na vida privada, como juiz de futebol etc.. Dessa forma, muitos desses nomes têm relação com a história mundial, de modo a corroborar alguma mudança no cenário histórico, cultural e social no mundo.

Para citar alguma possibilidade de relação com o poder relacionado ao governo, os nomes “Garrastazu”, “Adolf Hitler”, “Stalin”, “Mussolini” e “Pinochet” serão elucidativos, pois se configuram como aquilo já enunciado e suscitam a memória histórica de governos autoritários, com regime ditatorial, cujo modo de governar desencadeou medo por parte da população, e, de determinadas facções, certo apoio que pode advir do próprio medo ou da simpatia pelo modo de governar, por exemplo.

Grosso modo, poder-se-ia dizer que os nomes “Garrastazu”, “Adolf Hitler”, “Stalin”, “Mussolini” e “Pinochet” (se) (con)figuram como agentes de certa memória histórica em torno do medo, da opressão, da autoridade autoritária¹⁰¹, da dominação, da repressão. Talvez esse exercício do poder pela via da dominação sobre a população do Brasil de “Garrastazu”, o povo da Alemanha de “Adolf Hitler”, as pessoas da União Soviética de “Stalin”, a população da Itália de “Mussolini” e o povo do Chile de “Pinochet” seja pautado culturalmente na religião fortemente marcada pelo Cristianismo – que, conforme foi sucintamente apontando no tópico sobre a *parrhesía*, se pauta na relação entre o mestre (padre, pastor, reverendo), que orienta e conduz por meio do discurso-verdadeiro, e o conduzido (as ovelhas, os membros da igreja, os discípulos), que deve seguir o que é estipulado pelo discurso-verdadeiro sem questionar, uma vez que se trata da verdade; no caso do Cristianismo, o discurso-verdadeiro é a palavra de Deus, a qual se encontra nas sagradas escrituras. Dessa forma, se for retomada a escritura da **Bíblia Sagrada**, há várias passagens bíblicas que orientam a submissão ao governo, à autoridade (seja ela rei, soberano, governador, pais) por serem atribuições divinas.

Consoante à escritura sagrada, as autoridades superiores são ordenadas por Deus; resistir à autoridade superior é desobedecer, é resistir à ordenação de Deus. Se o indivíduo resistir a essa ordenança, haverá condenação:

¹⁰¹ Compreendo “autoridade autoritária” o tipo de relação que extrapola os limites do que poderia ser considerado como autoridade; ou seja, aquele que está na posição de exercer o poder e tem influência para ordenar ou decidir, passa a agir de modo dominador e impositivo, defendendo a submissão cega a tudo o que for por ele imposto.

Toda alma esteja sujeita às autoridades superiores; porque não há autoridade que não venha de Deus; e as que existem foram ordenadas por Deus. Por isso quem resiste à autoridade resiste à ordenação de Deus; **e os que resistem trarão sobre si mesmos a condenação.** (BÍBLIA SAGRADA – Romanos 13: 1-2. Grifos meus).

Assim, temer a Deus estabelece uma relação de obrigação no que tange à obediência, de modo que “toda alma” deve se sujeitar às autoridades para se salvar da condenação.

Além disso, a submissão e a mansidão em relação aos governadores e às autoridades também são apontadas pela escritura sagrada:

Adverte-lhes que **estejam sujeitos aos governadores e autoridades**, que sejam obedientes, e estejam preparados para toda boa obra, que a ninguém infamem, nem sejam contenciosos, mas moderados, **mostrando toda a mansidão** para com todos os homens. (BÍBLIA SAGRADA - Tito 3:1-2. Grifos meus)

É preciso, então, que o indivíduo faça o que é solicitado pelas autoridades e pelos governadores, estando sempre preparado para a boa obra. Tudo isso “por amor do Senhor”: **“Sujeitai-vos a toda autoridade humana por amor do Senhor**, quer ao rei, como soberano, quer aos governadores, como por ele **enviados para castigo dos malfeitores**, e para louvor dos que fazem o bem.” (BÍBLIA SAGRADA - I Pedro 2:13-14. Grifo meus). Além disso, é preciso ser obediente aos pais porque isso é justo: “Vós, filhos, **sede obedientes a vossos pais no Senhor**, porque isto é justo.” (BÍBLIA SAGRADA - Efésios 6:1. Grifo meu).

Nesses trechos, essa relação de obediência e de submissão ao governo e às autoridades por parte da população é salientada de modo a estar sempre relacionada à autoridade maior: o Senhor, Deus. Caso haja resistência a essa ordenança das autoridades, a qual advém de Deus, sem obediência e sem mansidão por parte da população, a condenação e o castigo serão a forma de punição. Assim, a ordenança marcada pelo temer e pelo obedecer a Deus parece ser uma maneira de cercar a liberdade do cidadão pela via da dominação (e da alienação), como parece ser o caso do governo regido por esses *nomes*, mesmo que por meio de uma memória inconsciente,

em uma relação entre autoridade política e autoridade religiosa respaldada pelo Cristianismo ou pela religiosidade cristã.

Isso se relaciona com o que Foucault (1995, p.236) aborda sobre as relações de poder, principalmente sobre o Estado (lugar que “Garrastazu”, “Adolf Hitler”, “Stalin”, “Mussolini” e “Pinochet” estiveram para exercer o poder nas respectivas nações: Brasil, Alemanha, União Soviética, Itália e Chile):

[...] a maior parte do tempo, o Estado é considerado um tipo de poder político que ignora os indivíduos, ocupando-se apenas com os interesses da totalidade ou, eu diria, de uma classe ou um grupo dentre os cidadãos. [...] **o poder do Estado (e esta é uma das razões da sua força) é uma forma de poder tanto individualizante quanto totalizadora. [...] Isso se deve ao fato de que o Estado moderno ocidental integrou, numa nova forma política, uma antiga tecnologia de poder, originada nas instituições cristãs. Podemos chamar esta tecnologia de poder pastoral.** (FOUCAULT, 1995, p.236. Negrito e supressão minhas)

Acerca do poder pastoral, embasado em Foucault, Fernandes (2012, p.52) afirma que esse poder, “por meio de discursos considerados portadores de uma verdade incontestável, gera a sujeição dos sujeitos”. É nesse sentido que os enunciados “Garrastazu”, “Adolf Hitler”, “Stalin”, “Mussolini” e “Pinochet” adquirem a função enunciativa de apontar para a descrição e a designação de um poder de dominação e sujeição pela via de certo dogmatismo, (im)pondo uma verdade (julgada) incontestável – a verdade: seja a verdade da necessidade de se exterminar as guerrilhas para se reestabelecer a democracia no país (Brasil), seja a verdade de uma raça pura e de uma necessidade de extermínio daquele que é considerado impuro por não pertencer àquela raça exaltada (Alemanha), seja por um governo marcado pela perseguição das instituições religiosas visando a implantar uma nação ateia (União Soviética), seja por um governo marcado pelo totalitarismo inclusive a ponto de impor a xenofobia (Itália), seja por um governo respaldado em torturas e assassinatos daqueles que são considerados inimigos políticos (Chile). Constituem, portanto, discursos de certa memória histórica que (re)atualizam o militarismo, o nazismo, o fascismo, a ditadura etc., mesmo que não esteja enunciado de modo escancarado por meio dos enunciados que constituem discursos, mas essas (re)atualizações históricas, sociais e culturais vêm via não enunciado, pela memória ativada pelos nomes.

Desse modo, retomando o nome da música, **Nome aos bois**, a partir do que foi recortado para análise, poder-se-ia refletir também sobre a relação desses *nomes* com uma espécie de enunciado de denúncia, de acusação, de incriminação que seria um modo de exigir punição aos algozes, possibilitando, assim, um efeito de sujeito que se inscreve como aquele que busca por justiça e escancara, de modo (des)velado, os nomes daqueles que, em algum momento da história, estiveram na posição de sujeito que deveria exercer o poder e, no entanto, compreenderam esse exercício como uma posse, como se fossem detentores de poder, e o exerceram de modo autoritário e desprovido de empatia. Seria uma imagem de um sujeito que ocupa a posição daquele que luta pelos três tipos de luta social: contra as formas de dominação, contra as formas de exploração e contra as formas de sujeição e submissão¹⁰², tal como apontado por Foucault (1995, p.235. Negritos meus):

Geralmente, pode-se dizer que existem três tipos de lutas: **contra as formas de dominação** (étnica, social e religiosa); **contra as formas de exploração que separam os indivíduos daquilo que eles produzem**; ou **contra aquilo que liga o indivíduo a si mesmo e o submete, deste modo, aos outros** (lutas contra a sujeição, contra as formas de subjetivação e submissão). **Acredito que na história podemos encontrar muitos exemplos destes três tipos de lutas sociais, isoladas umas das outras ou misturadas entre si.**

Emerge um sujeito que, uma vez (re)atualizado o discurso por meio desses nomes que (se) (con)figuram como enunciados, luta contra as formas de dominação e de exploração que ainda não desapareceram (cf. FOUCAULT, 1995, p.236), posto que só pode haver exercício de poder se existirem sujeitos livres, em liberdade (cf. FOUCAULT, 1995, p.244). Porém,

[...] Não há, portanto, um confronto entre poder e liberdade, numa relação de exclusão (onde o poder se exerce, a liberdade desaparece); mas um jogo muito mais complexo: neste jogo, a liberdade aparecerá como condição de existência do poder (ao mesmo tempo sua precondição, uma vez que **é necessário que haja liberdade para que o poder se exerça**, e também seu suporte permanente, uma vez que **se ela se abstraísse inteiramente do poder que sobre ela se exerce**,

¹⁰² Destaco que o movimento rock dos anos de 1980 foi marcado pelas manifestações da juventude que fazia transparecer os problemas socioeconômicos do período, com a alta da inflação, desvalorização do salário mínimo, descrença nos movimentos estudantis e em partidos etc. (cf. SANTOS, 2012).

por isso mesmo desapareceria, e deveria buscar um substituto na coerção pura e simples da violência); porém, ela aparece também como aquilo que só poderá se opor a um exercício de poder que tende, enfim, a determiná-la inteiramente. (FOUCAULT, 1995, p.244. Grifos meus)

A relação com a emergência do sujeito que denuncia pode se dar a partir do uso e da menção aos nomes “Gil Gomes” e “Fleury”, os quais parecem apontar para a descrição e a designação sobre o nome de *justiceiros*. Sobre “Gil Gomes”, cumpre destacar que a este nome é relacionado, por meio da memória, o caráter de repórter investigativo que atuava mostrando delitos, escancarando com a polícia crimes e injustiças sociais; entretanto, quando começou a atuar desse modo em 1968, sofreu represália por conta do regime militar que não aceitava a crítica ao trabalho da polícia, sendo, inclusive, preso por diversas vezes até ter o programa que exibia suas reportagens censurado naquela época¹⁰³.

Dada a relação entre os nomes, infiro que “Fleury” seja “Sérgio Fernando Paranhos Fleury”, um policial que atuou durante a ditadura militar no Brasil em 1964 agindo com extrema violência ao torturar presos políticos¹⁰⁴, e, pelo abuso durante o exercício do poder, pode ser considerado como um ditador. Embora, além disso, o nome “Fleury” possa se relacionar a “Luiz Antônio Fleury Filho”, dado que no período de mandato no Estado de São Paulo houve o massacre no Carandiru, por exemplo, isso se configuraria como um anacronismo, uma vez que o governo Fleury se deu do ano de 1991 a 1995 e o massacre em 1992. Daí a possível equivocidade se desfaz, uma vez que a música foi produzida em 1988, mantendo a ambiguidade apenas se não se levar em consideração as condições de produção do enunciado. Ressalto que ambos, além de partilharem um mesmo nome embora não tenham parentesco, atuaram de forma similar, pois mataram muitas pessoas sem que essas pessoas pudessem ter o direito a um julgamento em tribunal.

O nome de Gil Gomes como pretendo justiceiro figuraria como uma forma de representação de resistência ao poder no Brasil, cuja necessidade era a de mostrar a outra face do militarismo cuja marca se manifestava pela extrema violência àqueles que contestavam o modo de governar. Gil Gomes não fazia tortura, mas escancarava os

¹⁰³ Cf. <<http://filmow.com/gil-gomes-a249171/>> Acesso em 29 mai. 2015.

¹⁰⁴ Cf. <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-20/esquina/torturador-na-via-publica>> Acesso em 29 mai. 2015.

problemas que atingiam a sociedade por conta do militarismo. Seria uma tortura indireta, por meio do desvelamento da situação da sociedade a partir das reportagens. Nesse ponto também cabe ao ouvinte julgar se Gil Gomes seria torturador ou justiceiro, analisando o que se apresenta enquanto memória.

Ademais, esse sujeito que se manifesta pelo enunciado possibilita evidenciar que, no lugar do exercício de poder, “Garrastazu”, “Adolf Hitler”, “Stalin”, “Mussolini” e “Pinochet” remontam à relação de violência mascarada por um pretense exercício de poder, posto que a liberdade, nesses casos, mascarou-se, “desapareceu” em meio ao regime ditatorial.

Entretanto, “[...] a relação de poder pode ser o efeito de um consentimento anterior ou permanente; ela não é, em sua própria natureza, a manifestação de um consenso.” (FOUCAULT, 1995, p.243), o que implica dizer que, nas lutas sociais, pode haver um momento em que aquilo que não seja da natureza do poder passe a figurar como sendo dessa natureza, como é o caso, por exemplo, da “[...] renúncia a uma liberdade, transferência de direito, poder de todos e de cada um delegado a alguns [...]” (FOUCAULT, 1995, p.243).

Tomar as relações de poder e os mecanismos de sujeição como pontos fulcrais para a análise dos nomes nas produções arnaldianas é de relevância porque

Sem dúvida, os mecanismos de sujeição não podem ser estudados fora de sua relação com os mecanismos de exploração e dominação. Porém, não constituem apenas o “terminal” de mecanismos mais fundamentais. **Eles mantêm relações complexas e circulares com outras formas.** (FOUCAULT, 1995, p.236. Grifo meu)

Nessa música, a partir do recorte estabelecido, é notório que o exercício da *parrhesía* se deu, pois se criou a coragem de listar os nomes que poderiam ser considerados à época como não listáveis, os quais deveriam ser omitidos pela história porque não poderiam ser pronunciados; caso fossem pronunciados, poder-se-ia inferir que o pronunciante estaria contra o regime de governo. Deu-se “nome aos bois”: dos que, até aquele momento, tiveram alguma responsabilidade quanto a alguma injustiça; e, também, dos que tentaram lutar por mostrar a outra face da verdade, em um período em que a verdade vigente não poderia ser contestada.

Em relação à ascensão do *ser da linguagem*, compreendo que pelo modo de agenciar os nomes formando enunciados, pelo fato de ter transgredido a ordem, de certa forma, por não utilizar verbos ou complementos ao nome, por escancarar aqueles nomes e produzir uma música como listagem de nomes sem necessariamente rimar a todo tempo, traços do ser da linguagem emergem por meio da produção arnaldiana.

Válido destacar que o *ser de linguagem* é uma noção estabelecida por Foucault, em **As palavras e as coisas** e em **O que é um autor?**, de modo a distinguir o *ser* (empírico, indivíduo) do *ser de linguagem* (construção via linguagem). Assim, a noção de *ser de linguagem* não trata, dessa forma, do ser, do indivíduo empírico. Trata, ao contrário, da emergência de um ser em uma construção via linguagem e só tem sua existência a partir de e na linguagem. Conforme Ferreira e Santos (2009, p.6):

O ser de linguagem, para Foucault, significa uma transgressão da linguagem no seu padrão tido como normal no cotidiano, na relação como mundo enquanto objeto de representação e significação. Ela transgredir no sentido de criar mundos, de criar coisas inexistentes, sendo seres apenas de linguagem e não do mundo. Ou seja, há uma transgressão da própria linguagem com a linguagem.¹⁰⁵

Dessa forma, as representações possíveis de se estabelecer tomando como base os nomes analisados a partir da letra da música **Nome aos bois** se dão por meio da transgressão na linguagem e pela própria linguagem. Trata-se da maneira como se agenciam os nomes e se possibilita a leitura desses nomes como enunciados que suscitam discursos. Essas representações se pautam na memória histórica, social e cultural que se evidencia a partir do próprio agenciamento de nomes. A força do sentido desses nomes só se dá pela relação com os outros nomes arrolados na letra da música e pela (re)atualização da memória histórica. Isso denota parte do trabalho relacionado ao exercício da função de autor, bem como da busca pelo dizer-verdadeiro por meio do artístico na escrita, devido ao cuidado em agenciar os nomes, possibilitando que o sentido pudesse se manifestar entre o velado e o desvelado, de modo que o “em aberto” do sentido para o mo(vi)mento de interpretação atravessasse essa relação marcada pelas possibilidades do (des)velamento dos sentidos pela via do dizer-verdadeiro.

¹⁰⁵ Disponível em: <http://www.foucault.ileel.ufu.br/ledif/publicacoes/representar-e-falar>. Acesso 11 abr. 2013.

3.2. Saiba

A música considerada como canção de ninar deveria ter como base elementos que acalmem, acalente, aquietem, aconcheguem, acalante a criança para o sono porque é o momento de descanso. Entretanto, retomando o exemplo dado acerca da transgressão típica do universo artístico no que se refere à composição de letras de músicas, quando me referi ao trabalho de Karina Buhr com a letra da música **Nassiria e Najaf**, mencionei o fato de ser recorrente nas músicas de ninar, ou nas de fazer dormir, um elemento que provoque medo, receio, pavor, talvez pelo fato de que, dessa forma, a criança permaneça na cama e finalmente durma. Conforme Fernandes Júnior (2007, p.44-45), o gênero acalanto tem essa dupla faceta (de acalmar e de amedrontar), dessa forma,

o acalanto é um gênero musical curioso; ao mesmo tempo em que faz adormecer, ele evoca em suas letras personagens assustadores que se alimentam do medo infantil. O tutu, provavelmente trazido para cá pelas amas africanas, vem da palavra 'quitutu', que no idioma quibungo ou angolês significa 'ogre' ou 'papão'. O boi, desde a antiguidade (o Minotauro) é um dos mais fortes símbolos do medo. A cuca (que depois do 'Sítio do picapau amarelo' da tevê aprendemos a ver como um grande jacaré verde) é um ser sem forma, assim, como o tutu, possibilitando à criança nela projetar seus medos mais comuns. (BRANT, 2006 *apud* FERNANDES JUNIOR, 2007, p.44-45. Negrito meu)

A criança projeta "seus medos mais comuns" nessas figuras assustadoras, as quais têm por objetivo alimentarem-se do medo infantil (cf BRANT, 2006 *apud* FERNANDES JUNIOR, 2007, p.45). Nesse intervalo entre projetar seus medos e o próprio elemento do medo se alimentar do medo ocorre o processo de acalmar e de amedrontar. A criança vivencia seus medos na rotina da hora de dormir, associando essas músicas como algo que deva acontecer para que o sono venha. Seria, nesse sentido, a música de ninar uma forma de preparo da criança para os enfrentamentos da vida? Ou seja, a pergunta reside sobre a possibilidade de a música de ninar ser uma via de preparação para os problemas do dia a dia, passando primeiramente por símbolos da ordem do inventado (mas que podem portar algo do que pode ser considerado enquanto

realidade¹⁰⁶, pois são inventados a partir de bois, jacarés, ou, simplesmente adquirir qualquer forma construída pela imaginação da criança).

Sendo assim, a letra da música **Nassiria e Najaf**, de Karina Buhr, embora tenha sido endereçada às “criancinhas de Nassiria e Najaf, em Bagdá”, conforme discuti, funciona também como uma música de ninar para adultos, pois traz elementos da realidade cotidiana daquela região para a construção da letra da música. São problemas enfrentados por pessoas que têm a guerra e os conflitos como a realidade cotidiana, sendo que aquilo que seria uma certeza para muitos que vivem em ambiente de paz passa a ser uma incerteza. Não se sabe se a vida continuará, só se tem certeza de que se deve dormir logo antes que a certeza ocorra: a morte. Contudo, a morte, embora certa, está para o âmbito da incerteza no que se refere ao modo de seu acontecimento. Não se sabe se por tiro, por bomba, por vestígios de bomba ou de pedaços humanos, mas a morte está a caminho: “Dorme logo antes que você morra”, eis a realidade de crianças e de adultos em “Nassiria e Najaf em Bagdá”. A realidade da morte se alimenta do medo da morte e possibilita a criança ou o adulto a simbolizar, trabalhar com esses medos para o enfrentamento diário, de sua rotina cotidiana, na qual parece não haver escapatória.

De mesmo modo, a letra da música **Saiba** (2004), de Arnaldo Antunes, também se configura como uma música de ninar, pois tem melodia repetitiva e de fácil execução, mas a letra da música perpassa por algumas complexidades comuns ao universo do adulto. Isso porque, semelhantemente à letra da música **Nome aos bois** (1988), em **Saiba** (2004) há recorrência de nomes de pessoas relacionadas à história do Brasil e do mundo. Trata-se, portanto, de nomes de pessoas que possuem ou tiveram uma existência real no mundo. São nomes de pessoas que têm certa representatividade na história, na cultura ou na sociedade. Nesse sentido, a música **Saiba** (2004) seria uma música de ninar para adultos, conforme o próprio Antunes afirmou em diversas entrevistas, porque a criança que ainda necessita de uma música de ninar para “cair no sono” dificilmente estabeleceria relações de sentido acerca desses nomes. Para elas, esses nomes não se configurariam enquanto enunciado possibilitando a emergência de

¹⁰⁶ Considero realidade tudo aquilo que se relaciona aos fatos da vida humana cotidiana, na sua relação com o mundo, ou seja, como o homem ou o humano simboliza os elementos do mundo em seu cotidiano, em sua atualidade. Nesse sentido, se relaciona àquilo que se opõe à ficção, pois a realidade se aproxima daquilo que se considera como real e a ficção se aproxima daquilo que se considera como imaginação (a qual não deixa de estabelecer relação com o universo do real, mas se mantém mais fortemente ancorada em sua relação com o imaginário). Ambas, realidade e imaginação, são formas de simbolizar as experiências humanas e, portanto, se configuram como construção simbólica (e tem relação com a entidade linguageira mencionada em nota na introdução).

discursividade porque não fariam sentido. O sentido em relação aos nomes não seriam construídos pela criança justamente porque não (re)atualizariam nenhuma memória histórica. Obviamente, com isso não quero afirmar que a criança não estabeleceria nenhum sentido a partir da música ouvida. Algo seria interpretado por ela. Dessa forma, o sentido poderia vir a se manifestar pela melodia, a qual seria associada à música de dormir, e àquilo que vem complementar o sentido dos nomes, dependendo das experiências pelas quais a criança passou até o momento da audição da letra da música. Eis a reprodução da letra da música **Saiba** (2004), constante da antologia **Como é que chama o nome disso** (ANTUNES, 2006, p. 270-271. Negritos meus):

Saiba

Arnaldo Antunes

Saiba: todo mundo foi neném
Einstein, Freud e Platão também
Hitler, Bush e Sadam Hussein
 Quem tem grana e quem não tem

Saiba: todo mundo teve infância
Maomé já foi criança
Arquimedes, Buda, Galileu
 e também **você e eu**

Saiba: todo mundo teve medo
 Mesmo que seja segredo
Nietzsche e Simone de Beauvoir
Fernandinho Beira-Mar

Saiba: todo mundo vai morrer
Presidente, general ou rei
Anglo-saxão ou muçulmano
 Todo e qualquer **ser humano**

Saiba: todo mundo teve **pai**
 Quem já foi e quem ainda vai
Lao Tsé Moisés Ramsés Pelé
Ghandi, Mike Tyson, Salomé

Saiba: todo mundo teve **mãe**
Índios, africanos e alemães
Nero, Che Guevara, Pinochet
 e também eu e você

A composição da letra da música **Saiba** (2004) se estrutura por meio da repetição de uma forma que inicia todas as estrofes da música, qual seja: “Saiba: todo mundo” (foi/teve/vai), por seis vezes. Essa estrutura é utilizada na formação das estrofes de modo a chamar a atenção para o processo de crescimento do ser humano (desde “neném”, passando pela “infância”, pela fase de criança), a dependência em relação aos pais (teve “pai”, teve “mãe”), passando pelos enfrentamentos da vida (“medo”, “mesmo que seja segredo”) e, finalmente, o anúncio da morte (“todo mundo vai morrer”), a qual atingirá “todo e qualquer ser humano”.

Como pode ser observado, aquilo que parece ser uma obviedade do processo natural da vida se constitui enquanto escrita, a partir da tensão entre nomes de pessoas que são (re)conhecidas por seus feitos de bondade ou porque têm reconhecimento pelos seus feitos científicos, e nomes de pessoas que são reconhecidas pelos feitos de maldade ou por sua crueldade, além de nomes de pessoas comuns “eu e você”, “você e eu”, “todo e qualquer ser humano”, as quais também são representadas pelos nomes de povos (anglo-saxão, muçulmano, índios, africanos, alemães).

Sendo assim, esses nomes de pessoas reconhecidas mundialmente e no Brasil são citados no decorrer da letra da música, possibilitando ao ouvinte uma reflexão bastante profunda. Agora não se trata apenas de nomes de animais ou de monstros inventados que vão se alimentar do medo da criança para que ela adormeça; em **Saiba**, os enunciados remetem a pessoas reais, que possuem certa representação construída pelas sociedades no mundo. Dessa forma, a utilização desses nomes no lugar de elementos inventados possibilita, por meio do funcionamento do nome enquanto uma via para a emergência de discursos e de (re)atualização de memória, refletir sobre as escolhas e, em decorrência, quais seriam as consequências dessas escolhas no que se refere ao enfrentamento da vida cotidiana.

Ora, todo mundo “foi neném”, “todo mundo teve infância”, “todo mundo teve medo”, “todo mundo teve pai”, “todo mundo vai morrer”, “todo mundo teve mãe”. O que faz a diferença, então, já que todos passam, passaram e passarão pelo mesmo processo? A diferença está justamente nas escolhas, no caminho traçado durante o processo de desenvolvimento do ser humano e na sua construção identitária, independentemente de se ter grana ou de não se ter. Trata-se de se levar em conta de que todos podem ter traços bons e maus; no entanto, o que fará a diferença será a construção das verdades que perpassam a constituição do sujeito, as verdades das quais advém o sujeito, em relação à moral, à ética, ao próprio cuidado de si e governo de si. Desse modo, isso se relaciona à própria constituição identitária do sujeito, a qual é atravessada por escolhas (morais e éticas) que advém do que se construiu enquanto verdade para o sujeito ao longo de sua vida.

Assim, por meio dessas escolhas, o sujeito poderia se constituir identitariamente de modo a se tornar, por exemplo, ícone dos saberes, como é o caso de *Nietzsche*, *Simone de Beauvoir*, *Freud*, *Einstein*, *Platão*, *Arquimedes*, *Galileu*. Ou ainda se tornar ícone da guerra e da crueldade, como *Hitler*, *Pinochet*, *Nero*, (talvez) *Bush*.

Também poderia se tornar um ícone da busca por tentar sanar as injustiças sociais, mesmo que por meio da violência, como é o caso de *Che Guevara*, que era um médico, jornalista e político e se tornou líder de uma revolução em Cuba. Poderia, em vez disso, disseminar a paz por meio de suas reflexões, como *Maomé*, *Gandhi*, *Buda* ou *Lao Tsé*. Ou, porque tem bastante conhecimento militar, poderia tornar-se líder em relação a um povo, como *Moisés*, a ponto de ser reconhecido como o líder do Êxodo. Ou ainda poderia ser conselheiro de um rei ou de um sultão, como *Ramsés*, a ponto de tornar-se um governante, o faraó, com linhagem.

Poderia também ser destaque no esporte, de modo a ser inspiração para muitos, como é o caso de *Pelé* ou de *Mike Tyson*, cada um a seu modo. Além disso, como *Salomé*, poderia deixar o exercício de poder de seu padrasto ser mote para que também experimentasse do gosto desse exercício a seu bel prazer, e mandaria cortar a cabeça de alguém e mostrá-la em uma bandeja, como fez com João Batista, porque ele a havia acusado de adultério. Também poderia se tornar mundialmente famoso por meio de ilegalidades, criminalidade, a ponto de ser preso em um presídio de segurança-máxima, como é o caso de *Fernandinho Beira-Mar*, e ainda assim continuar a comandar seu grupo de dentro da prisão, devido à influência que adquiriu ao longo do processo de sua constituição identitária, no Brasil.

Há que se considerar também certas equivocidades em relação a esses enunciados. *Salomé* é um nome que pode tanto se remeter à enteada do rei citada na Bíblia, conforme foi discutido no parágrafo anterior, quanto se relacionar à pessoa de Lou Andreas Salomé. Essa equivocidade é interessantíssima, porque, uma vez mais, o sentido fica “em aberto”, por meio da não especificação pela via de complementos, sendo a que a emergência do sentido é promovida pela (re)atualização da memória histórica. Sobre essa última, Lou Andreas Salomé era russa e “chocou a sociedade europeia”, no início do século XX, porque estava à frente de seu tempo. Segundo consta, Salomé era, “ao mesmo tempo, bela, sexy, inteligente, culta e livre”¹⁰⁷; com essas atribuições, naquela época cujo cenário intelectual era marcado mais fortemente por homens, conseguiu respeito intelectual e admiração de dois outros nomes citados na letra da música: Freud e Nietzsche. Por ser uma mulher livre, tinha vários relacionamentos amorosos, incluindo

¹⁰⁷ Todas as informações sobre Lou Andreas Salomé constam do artigo **Uma mulher chocante**, publicado no site Hedra em 5 de fevereiro de 2015. Fonte: <<https://www.hedra.com.br/blog/uma-mulher-chocante>> Acesso em 30 jun. 2015.

um casamento aberto que manteve por décadas, possibilitando relacionamentos concomitantes com Freud e com Nietzsche. Vale ressaltar que Salomé também se destacou exercendo Psicanálise, seguindo a linha de Freud, sendo uma das pioneiras a discutir sobre a sexualidade feminina. Dessa forma, o enunciado *Salomé* poderia deslizar o sentido de aquela que se aproveitou de uma vaidade para matar João Batista para o sentido de mulher de vanguarda, que testa os próprios limites e, em decorrência, os limites da sociedade.

Destaco, ainda, que Salomé aproxima-se de *Simone de Beauvoir* em relação ao modo de enfrentamento da vida na época, como mulheres a frente de seu tempo (mulheres de vanguarda), pois ambas mantinham casamento aberto e mantiveram relação com o feminino. Sobre Simone, saliento que era esposa de Sartre e participava do movimento existencialista, sendo ícone do feminismo; em seu relacionamento, Sartre e Simone fizeram um pacto para que conhecessem mais profundamente a existência humana, deixando o casamento aberto a outras experiências sexuais e amorosas, porque “era necessário mergulhar na essência do Homem, o que só seria possível com a vivência de inúmeras experiências”, as quais eram compartilhadas entre eles para fortalecer o laço de pesquisadores e escritores existencialistas¹⁰⁸. Ademais, *Salomé* e *Simone* foram mulheres que resistiram às formas de dominação sexual da época (e que perduram ainda hoje), permitindo a si mesmas a experimentação da liberdade sexual enquanto a sociedade, em busca da manutenção do que se considera como família, preserva e conserva os parâmetros da instituição familiar e da instituição casamento. Essa manutenção prima por aquilo que se considera como moral e bons costumes: casar-se e manter-se fiel ao esposo ou à esposa, constituindo uma família.

Ademais, há que se acrescentar mais uma possibilidade de análise em relação ao enunciado *Einstein*¹⁰⁹. Outra forma de significá-lo enquanto enunciado está para além de ser um físico que se tornou ícone do saber, como gênio, pois também foi responsável pelo desenvolvimento da fórmula que possibilita a construção das bombas atômicas, a qual atingiu Hiroshima e Nagasaki em 1945. Em um primeiro momento, Einstein motivou a construção de sua descoberta, enviando, inclusive, uma carta ao então atual presidente dos Estados Unidos Roosevelt, ressaltando a “potência de energia na reação

¹⁰⁸ Fonte: <<http://www.infoescola.com/biografias/simone-de-beauvoir/>> Acesso em 30 jun. 2015.

¹⁰⁹ As informações sobre Einstein e seu envolvimento com a construção da bomba atômica constam do site Brasil Escola. Fonte: <<http://www.brasilecola.com/fisica/einstein-bomba-atmica.htm>> Acesso em 30 jun. 2015.

nuclear em cadeia”; no entanto, após verificar a catástrofe causada por sua invenção, lamentou seu envolvimento afirmando: “Eu cometi o maior erro da minha vida, quando assinei a carta ao Presidente Roosevelt recomendando que fossem construídas bombas atômicas”. Embora haja seu arrependimento, a partir da bomba atômica, foi possível construir a Bomba H, cujo poder de destruição é dez vezes maior que o da primeira bomba atômica. Dessa forma, o enunciado *Einstein* poderia muito bem deslizar seu sentido de *cientista* para *terrorista*, *alcoz* ou *colaborador para a instauração do terror*.

Dessa forma, a relação do sujeito com as formas de manifestação de poder não são fixas. A partir da letra da música **Saiba** (2004), é possível observar que por meio desses enunciados, as relações de poder se (re)atualizam, de modo a mostrar, pelo agenciamento da escrita, que todo mundo, de alguma maneira, faz parte desse exercício de poder, seja na forma de agente ou na forma de resistente, como é o caso de *índios*, *africanos*, *alemães*, *presidente*, *general*, *rei*, *anglo-saxão* ou *muçulmano*. “Todo e qualquer ser humano” está imbuído nessa relação constitutiva entre o bom e o mau, passando por uma construção identitária que aponta para a relatividade da própria constituição do sujeito. Ter (cons)ciência de que a construção identitária do sujeito se dá nesse ínterim do bom e do mau, a meu ver, vai ao encontro do medo do enfrentamento da realidade cotidiana, pois aquilo que poderá emergir no dia a dia é da ordem do insabido, pois “todo e qualquer ser humano” é bom e é mau.

Entretanto, parece que há um discurso que aponta para a necessidade de apaziguamento ou conforto em relação a tudo o que foi cantado, porque embora, em algum aspecto, todos esses enunciados exerçam certa influência sobre a humanidade, todos eles têm limites, “todo mundo foi neném”, “todo mundo teve infância”, “todo mundo teve medo” (“mesmo que seja segredo”), “todo mundo vai morrer”, “todo mundo teve pai”, “todo mundo teve mãe”. Parece que o sujeito que pode vir a se construir por meio desse discurso assume identidade de um sujeito que sabe que todos são seres humanos, seja filósofo, seja nazista, seja traficante, seja terrorista, seja físico, seja matemático, seja profeta, etc. e todos passam pelo mesmo processo, de crescimento, enfrentamento da vida e, por fim, a morte. Além disso, o sujeito assume o lugar daquele que tem (cons)ciência de que, conforme o próprio Einstein afirmou: “O destino da

humanidade repousa essencialmente e mais do que nunca sobre as forças morais do homem”¹¹⁰

Sendo assim, o exercício de *parrhesía* funciona nessa letra de música como a equiparação de todos enquanto seres humanos, o que seria uma constatação óbvia, muito embora haja toda uma história construída a partir desses enunciados. Poder-se-ia, em primeiro momento, pensar que os nomes funcionariam novamente como uma listagem sem “fio condutor”, entretanto, esse fio existe e está justamente na questão de provocar a reflexão acerca de que a existência é efêmera e todos passam pelo mesmo processo, independentemente de sua função social, cultural ou histórica. Ademais, o modo como os enunciados foram agenciados na letra da música **Saiba** (2004) possibilita a leitura de que, ao se relativizar a imagem que será (re)atualizada pela memória histórica, relativizam-se também os modos de construção das verdades que tocam a subjetividade de quem apenas se deixa tocar pela sua letra; dessa forma, o modo de funcionamento da *parrhesía* se apresenta aberta às possibilidades de emergência do dizer-verdadeiro que constitui o sujeito.

3.3. *Essa mulher*

Outra letra de música que “abalaria” as estruturas do canônico na sociedade e funciona como um exercício da *parrhesía* por meio do agenciamento dos enunciados é **Essa mulher** (2001). Com a letra da música, (re)significa-se a memória de um tema tabu, principalmente no que concerne a uma sociedade tipicamente machista e patriarcalista: a masturbação feminina e a não necessidade do homem para que a mulher continue/esteja vivendo na sociedade. Essa letra de música parece poder ser considerada como um cotejo com a música **Ai que saudades da Amélia**, de Ataulfo Alves e Mário Lago, composta em 1942¹¹¹. Na música de Ataulfo Alves e Mário Lago, exaltava-se a mulher que não tinha vaidade, que não tinha tanta exigência e não pensava em luxo ou riqueza; essa, sob essa perspectiva, era mulher de verdade:

¹¹⁰ Fonte: <http://veja.abril.com.br/especiais_online/segunda_guerra/edicao010/pontodevista.shtml> Acesso em 30 jun. 2015.

¹¹¹ Fonte: <<http://www.drzem.com.br/2011/02/historia-da-musica-ai-que-saudades-da.html>> Acesso em 30 jun. 2015

Nunca vi fazer tanta exigência / Nem fazer o que você me faz / Você não sabe o que é consciência / Nem vê que eu sou um pobre rapaz / Você só pensa em luxo e riqueza / Tudo que você vê você quer / **Ai, meu Deus, que saudade da Amélia / Aquilo sim é que era mulher // Às vezes passava fome ao meu lado / E achava bonito não ter o que comer / E quando me via contrariado / Dizia: Meu filho, que se há de fazer // Amélia não tinha a menor vaidade / Amélia é que era mulher de verdade / Amélia não tinha a menor vaidade / Amélia é que era mulher de verdade // Às vezes passava fome ao meu lado / E achava bonito não ter o que comer / E quando me via contrariado / Dizia: Meu filho, que se há de fazer // Amélia não tinha a menor vaidade / Amélia é que era mulher de verdade / Amélia não tinha a menor vaidade / Amélia é que era mulher de verdade**¹¹² (Negritos meus).

Dessa forma, a representação de mulher na música de Alves e Lago aponta para uma mulher desprovida de desejo, conformada com sua condição (“Meu filho, que se há de fazer”), que tinha dó do homem (“E quando me via contrariado / Dizia: Meu filho, que se há de fazer”), tinha consciência dos problemas, apoiava o homem (“Às vezes passava fome ao meu lado / E achava bonito não ter o que comer”) e via aquilo que a outra mulher (aquela que é objeto de comparação no início da letra da música), não via: que o homem (aquele que enuncia) é “um pobre rapaz”. Conforme o baterista da Almeidinha, do grupo Academia do Samba:

*Amélia era que era mulher. Amélia lavava, passava, cozinhava... Amélia era solidária ao seu homem, e passava fome ao seu lado e achava bonito não ter o que comer... e o dinheiro que ela ganhava o marido bebia... Ai! que saudades da Amélia*¹¹³ (Itálico do site).

Trata-se do retrato, da representação de Amélia enquanto a mulher submissa ao homem de tal modo a não contestar quaisquer problemas que possam ocorrer na casa, em sua relação conjugal, e tampouco visa a adquirir riquezas; Amélia era uma mulher que tinha como função não trazer gastos ao homem, mas, em lugar disso, trazer vantagens, uma vez que se abriam as possibilidades de trabalho para as mulheres na sociedade brasileira na década de 1940 (cf. ESPÍNDOLA, 2011)¹¹⁴.

¹¹² Fonte: <<https://ouvirmusica.com.br/roberto-carlos/87939/>> Acesso em 30 jun. 2015.

¹¹³ Fonte: <<http://www.drzem.com.br/2011/02/historia-da-musica-ai-que-saudades-da.html>> Acesso em 30 jun. 2015.

¹¹⁴ Fonte. <<http://pt.slideshare.net/eudelucy/a-trajetria-do-poder-da-mulher-do-lar-ao-mercado-de-trabalho>> Acesso em 30 jun. 2015.

Já **Essa mulher** (2001), de Antunes, seria a representação da mulher que se aproxima da mulher que é objeto de comparação em relação à Amélia em **Ai que saudades da Amélia**, de Alves e Lago. A representação da mulher em **Essa mulher** (2001) seria o oposto da mulher de verdade de Alves e Lago; a mulher representada em **Essa mulher** não seria, dessa forma, mulher:

Essa mulher

ela quer viver sozinha
sem a sua companhia
e você ainda quer essa mulher

ela goza com o sabonete
não precisa de você
ela goza com a mão
não precisa do seu pau

ela quer viver sozinha
sem a sua companhia
e você ainda quer essa mulher

que não sente a sua falta
e quando você chega em casa
ela não sente a sua presença
ela tem um travesseiro mais macio
do que o seu braço
e um acolchoado muito mais quente
que o seu abraço

ela quer viver sozinha
sem a sua companhia
e você ainda quer essa mulher

O primeiro distanciamento da mulher representada por Antunes e a Amélia de Alves e Lago reside, principalmente, no fato de a mulher de **Essa mulher** (2001) ser emancipada e não submissa ao homem; trata-se da representação daquela mulher que parece estar bem resolvida em relação às quebras de temas tabu, como é o caso da masturbação feminina. Dessa forma, ao dar “nós de coerência” na letra da música, utiliza-se de enunciados que mexem com o símbolo do que representa na sociedade/ou do que machistamente falando representa ser macho, o pau (pênis): “ela goza com o sabonete / não precisa de você / ela goza com a mão / não precisa do seu pau”. Agora, aquilo que seria considerado o objeto de maior interesse da mulher em relação ao homem já não é mais necessário, porque a mulher se sacia sozinha, se “vira sozinha” tanto em relação ao prazer sexual quanto em relação à independência econômica e social, pois “ela quer viver sozinha / sem a sua companhia”. Essa quebra de expectativa, se se considerar a comparação com a letra da música de Alves e Lago, exerce a função de transgressão da ordem dominante dos sentidos na sociedade, principalmente quando a sociedade em questão está marcada mais fortemente por questões machistas e patriarcalistas.

A letra da música **Essa mulher** é endereçada aos homens, e, a meu ver, funciona como o exercício do dizer-verdadeiro porque traz à memória do homem e das mulheres que se reconhecem nessa condição, já que o locutor tem como interlocutor um homem, aspectos relacionados à luta feminista e às suas conquistas na sociedade, (des)estabilizando o lugar de conforto do homem (ser masculino) nas relações de poder sexuais, econômicos e sociais. Trata-se de uma construção que estabelece um processo de subjetivação tanto ao homem quanto à mulher, de modo a convidá-los a refletir sobre suas práticas sexuais, econômicas e sociais.

Ao longo dos anos, a partir do movimento feminino, no Brasil e no mundo, a mulher conseguiu ter espaço para o voto, alcançou lugar no mercado de trabalho, lutou pela opção de escolher quando seria mãe, com o uso da pílula anticoncepcional, além de ter maior liberdade sexual com a utilização de camisinha (inclusive as camisinhas femininas, que estão disponíveis há alguns anos). Ademais, caso a opção seja a de ser mãe, a mulher passou a ter alguns de seus direitos assegurados: ao menos nos primeiros meses de vida do filho podem estar na companhia deles (do pai e do filho), acompanhando seu desenvolvimento, e, nos primeiros dias, pode ter a companhia do cônjuge para os primeiros cuidados¹¹⁵, bem como, em período de amamentação, pode amamentar seu filho durante o expediente. Sobre o movimento feminino, de acordo com Espíndola (2011, p.8), em **A trajetória do poder da mulher: do lar ao mercado de trabalho**,

As lutas pela igualdade entre os sexos só vieram a obter sucesso pelo fato de que a mulher mostrou sua capacidade de produção. Pois não haveria apenas protestos capazes de mudar a sociedade e seus paradigmas se as mulheres não provassem seu verdadeiro valor e competência. Esse novo olhar permitiu que a mulher saísse do lar e da tutela masculina (pais e/ou maridos) para conquistar sua liberdade.

A mulher assumiu, então, posição de quem tem capacidade de produção e, inclusive, é (pode ser) provedora do lar, de modo a libertar-se da “tutela masculina”, alcançando independência. Nesse sentido, essa letra de música expõe enunciados que apontam para uma inversão de discurso, em que o homem se coloca no lugar do

¹¹⁵ Caso não tenha optado por ser mãe independente, por meio da inseminação de sêmen de doador anônimo ou por meio de um acordo de participação do homem apenas no momento da concepção, por exemplo.

discurso de reconhecimento da função da mulher na sociedade, e da não dependência da mulher em relação ao homem, invertendo a necessidade para si. Isso porque, na letra da música **Essa mulher**, é o homem quem a procura “e você ainda quer essa mulher”. Assim, expõe a mudança que ocorre e ocorreu na sociedade desde o início do movimento feminista, marcando a necessidade de ambos para o andamento da sociedade e perpetuação da humanidade.

Por meio da letra da música **Essa mulher** (2001), é possível observar o agenciamento de enunciados de modo a deflagrar que o homem para a ser descentralizado da posição de único produtor na sociedade e passa a dividir a função do exercício do poder sobre os aspectos socioeconômicos e manutenção da humanidade com a mulher, se se considerar as possibilidades de emergência da memória atrelada aos aspectos históricos, conforme mencionei nessa análise.

Destaco ainda que, nessa letra de música, o modo escancarado de construção dos sentidos prevalece por meio dos enunciados que jogam com a concepção do prazer por meio da visão do homem sobre a mulher (“não precisa de você / ela goza com a mão / não precisa do seu pau [...] ela não sente a sua presenta / ela tem um travesseiro mais macio do que o seu braço / e um acolchoado muito mais quente / que o seu abraço”), uma visão, possivelmente, machista, mas que começa a se deslocar para outro lugar de sentido, apontando para a independência da mulher.

Vale destacar que “essa mulher” funciona como um nome que não define especificamente qual mulher ocuparia esse lugar. Justamente por esse aspecto de lugar vazio no enunciado, essa letra de música torna-se passível de (re)atualizar sentidos, quantas vezes forem demandadas. O pronome demonstrativo “essa” pode também indicar algo pejorativo, uma vez que se poderia compreender o uso do pronome como algo irônico ou contestatório. Por outro lado, “essa mulher” pode apontar, como desenvolvi a análise, para o sentido de “digna de observação”, haja vista que desafia uma ordem “dominante” na sociedade e, por essa razão, não seria qualquer mulher.

Uma vez mais o exercício do dizer-verdadeiro aponta para um funcionamento parrhesiástico “em aberto”, possibilitando a interpretação de uma escrita cujos enunciados apontam para o reconhecimento do papel da mulher na sociedade, bem como a possibilidade de interpretação de uma escrita em que os enunciados reverberam ainda o discurso machista, buscando alertar o interlocutor (nesse caso, homens e mulheres que se reconhecem nessa posição) sobre a dualidade da

“nova” posição da mulher na sociedade. Trata-se, aqui, de um exercício parrhesiástico que desvela as posições de resistência nas relações de poder sexual, social e econômico, tanto em relação ao homem, quanto em relação à mulher, entre o livramento (libertação) e/ou a ameaça de tomar um lugar que há tempos foi marcado por homens.

3.4. *Inclassificáveis*

A letra da música **Inclassificáveis** (1996) não foi escrita a partir de nomes próprios, como ocorreu na letra da música **Nome aos bois** (1988), e foi elaborada de forma mais canônica: no sentido de existir, em seu produto, o uso de verbos e de formas de construção de enunciado mais próximas ao que seriam os períodos frásicos, como foi o caso da letra da música **Saiba** (2004). Além disso, como em **Nome aos bois**, elenca-se uma série de nomes que se constituem enquanto enunciados. Esses aspectos podem ser observados a partir da reprodução da música a seguir (cf. ANTUNES, 2006, p.256-257. Acréscimo meu.):

Inclassificáveis

[1] Que preto, que branco que índio o quê?
Que branco, que índio, que preto o quê?
Que índio, que preto, que branco o quê?
Que preto branco índio o quê?
Branco índio preto o quê?
Índio preto branco o quê?

[2] Aqui somos mestiços mulatos
Cafuzos pardos mamelucos sararás
Crilouros guaranisseis e judárabes

[3] Orientupis orientupis
Ameriquítalos luso nipo caboclos
Orientupis orientupis
Iberibárbaros indo ciganagôs
Somos o que somos
Somos o que somos
Inclassificáveis
Inclassificáveis

[4] Não tem um, tem dois,
Não têm dois, tem três,
Não tem lei, tem leis,
Não tem vez, tem vezes,
Não tem deus, tem deuses,
Não tem cor, tem cores

[5] Não há sol a sós
Não há sol a sós
Não há sol a sós
Não há sol a sós

[6] Aqui somos mestiços mulatos
Cafuzos pardos tapuias tupinamboclos
Americarataís yorubárbaros.
Somos o que somos
Somos o que somos
Inclassificáveis
Inclassificáveis

[7] Não há sol a sós
Não há sol a sós
Não há sol a sós
Não há sol a sós

[8] Egipciganos tupinamboclos
Yorubárbaros carataís
Caribocarijós orientapuias
Mamemulatos tropicaburés
Chibarrosados mesticigenados
Oxigenados debaixo do sol

É notório o fato de a construção da letra da música **Inclassificáveis** (ANTUNES, 1996) se iniciar por um questionamento que, *a priori*, parece se relacionar com cores “que preto, que branco”, e, depois, se especifica ao mencionar uma origem étnica, a indígena “que índio o quê?”. Trata-se do uso de substantivos ligados por conjunções formando um questionamento que se desdobra em três em um só período frásico. Após, inverte-se a ordem dos substantivos em dois outros questionamentos, os quais corroboraram o sentido da constituição de Brasil por meio da mistura de origens étnicas: o preto (africano), o branco (europeu) e o índio (nativo). Contudo, há que se considerar: o sujeito discursivo questiona, coloca em xeque a premissa de constituição do brasileiro pela mera mistura das três etnias: europeus, africanos e índios. Destaco que, embora não se mencione o substantivo *Brasil* ou o adjetivo *brasileiro*, que também pode se comportar como substantivo, por meio da expressão “Aqui somos”, constante da segunda estrofe, é possível retornar à referência Brasil. Trata-se de uma presença em ausência pelo uso dos nomes que ao Brasil podem se relacionar, conforme será abordado a seguir.

Por meio do exercício da escrita na construção do escrito artístico, Antunes exerce a *parrhesía*, pois, para muitos ainda, envoltos pela tradição (im)posta pela história do “achamento” do Brasil, a constituição do povo brasileiro se dá pura e simplesmente pela alternância da mistura dessas etnias, formando os “mestiços mulatos cafuzos pardos mamelucos sararás [...] caboclos”. Seguindo essa maneira de refletir sobre as etnias, poder-se-á afirmar:

- a) os **mestiços** seriam filhos resultantes da mistura entre as três etnias: europeus, indígenas e africanos;
- b) os **mulatos** seriam filhos resultantes da mistura entre o africano e o europeu;
- c) os **cafuzos** seriam filhos da mistura entre o africano e o indígena;
- d) o **pardo** seria aquele indivíduo que, por meio da mistura entre o europeu e o africano, teve uma manifestação maior de melanina na cor da pele de modo a predominar a cor mais próxima da pele do africano;
- e) os **mamelucos** seriam os filhos da mistura entre um indígena e um caboclo ou filho da mistura entre um europeu e um caboclo;
- f) os **sararás** seriam os mulatos que nasciam com cabelos ruivo e muito crespos;
- g) e, por fim, os **caboclos** seriam a mistura de um filho de indígena com europeu que tenha nascido com pele acobreada e cabelos negros e lisos.

Sendo assim, poder-se-ia separar os tipos diferentes de povos que constituem o Brasil por meio dos traços étnicos descritos, como se fosse uma categorização inequívoca e imutável. Contudo, o sujeito que emerge via enunciado questiona essa relação tão direta e determinada entre as misturas das etnias no Brasil; e, dessa maneira, questiona o logicamente estruturado como base para a cultura brasileira na tradição divulgada por certa vertente de estudos históricos, principalmente a difundida no final da década de 1980 e início dos anos de 1990, no Ensino Fundamental 1, da qual posso mencionar porque fez parte de meu processo de aprendizado.

Destaco que a noção da constituição de Brasil a partir da junção das três etnias (do europeu, do africano e do indígena) é também uma verdade construída, que pertence ao domínio de memória, e essa verdade teve e tem sua validade no que diz respeito à época dos primórdios da constituição do país. Todavia, faz-se necessário sempre salientar a importância de se considerar as mudanças históricas, sociais e culturais, principalmente no que tange à modificação da dinâmica das relações entre os povos – tais como a migração, a imigração, a globalização, os acordos comerciais estabelecidos entre países na importação (inclusive de empresas, as quais são consideradas multinacionais) e na exportação de produtos ou de serviços que só podem ser realizados por pessoas das mais diversas nações, devido às especialidades tecnológicas e científicas de cada nação –, de modo a transformarem, inclusive, a configuração preestabelecida das etnias que originaram e originam o brasileiro dos dias de hoje.

Assim sendo, além do questionamento sobre o que se tem como estabilizado acerca dos sentidos sobre a origem étnica do Brasil, mais arriscadamente, por meio da escrita e ao exercer a função-autor, Antunes escancara outras possibilidades de misturas étnicas, as quais são demonstradas por meio de uma escolha lexical bastante peculiar na criação de (novos) nomes ligados a questões étnicas, os quais se constituem como enunciados. Essa escolha lexical funciona como especificadora e diferenciadora de sentidos sobre as coisas do mundo, ou melhor, sobre a origem dos povos que constituem o Brasil, *(d) o ser brasileiro*.

De certa forma, se se considerar a existência de uma parte representativa de pessoas cuja concepção de Brasil ainda se prende aos discursos da colonização

brasileira¹¹⁶, ao trabalhar com a palavra de modo a reconfigurar o léxico para apontar a mistura de povos para além das três bases étnicas, Antunes transgride o logicamente estabilizado do sentido sobre a formação étnica de Brasil, inclusive contrariando a alguns que insistem nessa separação tão taxativa, a qual parece apontar para um esforço por manter certo purismo colonial. Mesmo que isso não seja da ordem do sabido por parte daquele que reproduz determinados discursos que exaltam o purismo colonial, devido à tradição e à repetição desses discursos, reatualizam-se sentidos que reforçam ou refutam essa perspectiva, os quais corroboram a visão acerca das relações de força e a resistência que emergem em meio às relações de poder.

É sabido que as questões étnicas são marco para muitos conflitos. No Brasil, embora se tenha a impressão de que essa preocupação com a etnia não seja uma premissa, ainda é comum manifestações de enunciados que permitem a emergência de discursos racistas, preconceituosos ou discriminadores: seja por meio de uma expressão cujo sentido e força semântica se deslocaram a tal ponto de perderem a origem¹¹⁷ e serem utilizadas frequentemente sem que haja, necessariamente, uma reflexão acerca de seu sentido como discriminatório, preconceituoso ou racista; seja por meio de expressões cujo sentido evoca uma analogia com determinado tipo de animal¹¹⁸ por meio de associações descabidas sobre o comportamento, sobre traços do corpo ou aparência física; seja pelo fato de proferir enunciados mais diretos em relação à ofensa ou em relação a marcar o posicionamento sobre determinada etnia ou origem geográfica, cujo sentido aponta para a exaltação de uma etnia em detrimento de outra¹¹⁹, entre outras possibilidades de manifestação de racismo, preconceito ou discriminação¹²⁰.

¹¹⁶ Cujas bases se pautavam no discurso de exaltação dos europeus em relação aos africanos ou em relação aos indígenas a tal ponto de culminar na escravidão de ambos os povos

¹¹⁷ É o caso de “denegrir”, “dia de branco”, “negro de alma branca”, “mercado negro”, “a coisa tá preta”, “inveja branca”; “fazer as coisas nas coxas”; “judiar”; “judiação”; etc..

¹¹⁸ Tais como “macaco”, “orangotango”, “tizio”, etc..

¹¹⁹ “Isso que você fez é baianada”; “Neguinho vem aqui e pega o que quer”; “Oriental é tudo igual”; “Negro vagabundo”; “Isso aí é Ching Ling, vai quebrar logo”; “Índio é selvagem”; “Isso é coisa de macumbeiro, de macumba”; “Está cheirando a negrinho”; “Estou com inveja branca”; “Dando uma de português”; “Negra de beleza exótica”; “Vamos fazer um programa de índio”; “Negra de traços finos”; “Isso é do Paraguai, não presta” etc.

¹²⁰ “Racismo é praticar, induzir ou incitar a discriminação ou preconceito de raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional” (Fonte: <<http://www.brasil.gov.br/governo/2013/05/pais-lanca-publicacoes-ineditas-contra-desigualdade-de-genero-e-de-raca/racismo-e-praticar-induzir-ou-incitar-a-discriminacao-ou-preconceito-de-raca-cor-etnia-religiao-ou-procedencia-nacional/view>>. Acesso 20 ago. 2014)

Destarte, a construção de palavras por meio de novas formações lexicais pode ser um meio de escancarar a diversidade de etnias que compõem o Brasil, pela via do próprio entrelaçamento das palavras na composição de novos nomes ligados a questões étnicas. Além disso, a escolha lexical da letra da música permite (re)atualizar a memória discursiva do percurso brasileiro de colonização (pelos portugueses "luso" e pelos espanhóis "ibéricos"); de escravidão (de índios e negros, daí o resultado "mamemulatos", mistura de brancos, índios e negros); e migração (de japoneses, egípcios, indianos, italianos e chineses, por exemplo , "orientupis", "egipciganos", "ciganagôs", "ameriquítalos", "americataí"). Partindo dos nomes criados na letra da música **Inclassificáveis**, conforme Alferes (2011, p.1615-1616. Grifos da autora), é possível relacionar os povos da seguinte maneira:

a) *crilouros* (crioulos + louros) → negro e louro → pessoa que não tem raça definida e pessoa amarelo-tostada / b) *guaranisseis* (guaranis + niseis) → indígena de origem guarani e filho de pais japoneses nascido na América / c) *judárabes* (judeus + árabes) → judeu (israelita, hebreu) e árabe (habitante da península Arábica, no sudoeste da Ásia) / d) *orientupis* (orientais + tupis) → pessoa de origem oriental e indígena (tupi) / e) *ameriquítalos* (americanos + ítalos) → americanos (nascidos na América) e ítalos (italianos) / f) *iberibárbaros* (ibéricos + bárbaros) → ibéricos (Portugal e Espanha) e bárbaros (gregos e romanos e, posteriormente, aqueles que não falam nem grego nem romano) / g) *ciganagôs* (ciganos + nagôs + agô) → cigano (emigrante do norte da Índia para a antiga Pérsia, Egito) e nagô (negro escravizado que falava ioruba) → cigano e agô (aquele que tem permissão de entrada e saída, de passagem) / h) *tupinamboclos* (tupinambás + caboclos) → tupinambá (indígena) e caboclo (filho de índio e branco) / i) *americataís* (americanos + atais + carataís) → americano (nascido na América) e atais (jovem criado chinês) → americano e carataí (peixe nativo do Rio São Francisco, portanto, a possibilidade de ser um ribeirinho) → atai e carataí / j) *yorubárbaros* (iorubas + bárbaros) → ioruba (africano da Nigéria) e bárbaros (gregos e romanos e, posteriormente, aqueles que não falam nem grego nem romano) / k) *carataís* (carataís + atais) → carataís (deslizando o sentido de peixe do São Francisco para ribeirinho) e atais (jovem criado chinês) / l) *caribocarijós* (cariboca + carijós) → cariboca (caboclo) e carijó (indígena) / m) *orientapuias* (orientais + tapuias) → pessoa de origem oriental e tapuia (indígena) / n) *mamemulatos* (mamelucos + mulatos) → mameluco (filho de branco e índio ou de branco e caboclo) e mulato (filho de branco e negro) / o) *tropicaburés* (tropicais + caburés) → tropical (dos trópicos) e caburé (mestiço, caboclo, cafuzo) / p) *chibarroados* (chiba+ rosado) → chiba (saliência nas costas) e rosado / q) *mesticigenados* (mestiços + oxigenados) → mestiço (filho de pais de raças diferentes) e oxigenado (por deslize de sentido, aquele que muda a tonalidade dos fios de cabelo e pelos do corpo com água oxigenada e a ação do sol)

Observando a formação dos nomes ligados às questões étnicas listados acima, é possível constatar a relação que mencionei sobre a migração, a colonização, e a escravidão de modo a alterar a forma de concepção da constituição étnica no Brasil. Ademais, essas formulações de (novos) nomes étnicos promovem a ascensão do sentido de que, no Brasil, há certo discurso corrente que parece defender a ideia de que *tudo pode* ou *pode tudo*, porque, para muitos, seria *uma terra sem lei*.

Esses discursos remontam, de igual maneira, à colonização do Brasil, cuja história atesta a incidência de entrada de pessoas exiladas por crimes cometidos em seus países de origem, visando à exploração e à povoação do “paraíso”, da “terra inexplorada”, da terra que “não tinha dono”. Portanto, por ser o Brasil considerado, imaginariamente, como *uma terra sem lei* e na qual *se aceita praticamente todas as coisas*, nesse país também haveria a possibilidade de uniões inimagináveis entre povos. Dessa forma, a possibilidade de união entre os povos que estão (estavam) em constante conflito, como é o caso da junção de judeus e árabes “judárabes” ou de ibéricos e bárbaros “iberibárbaros”, não seria e não é uma questão problemática no Brasil.

Outra característica interessante na constituição da letra da música **Inclassificáveis** se dá pela via dos enunciados, nos quais são utilizadas vírgulas na primeira estrofe e, em seguida, na segunda estrofe, ocorre a supressão desse sinal de pontuação, produzindo um aglomerado de palavras. Assim, produz-se um efeito de que o que está(va) separado em outros lugares no Brasil se junta, se mistura, asseverando ainda mais o discurso de que no Brasil *tudo pode*. Nas duas estrofes seguintes, as vírgulas ainda não aparecem, corroborando para um efeito de sentido que (re)afirma essa mistura de povos na constituição identitária do brasileiro.

Devido às possibilidades de relação que o leitor pode fazer por meio da memória discursiva que é ativada reatualizando os fatos da história de colonização, migração e imigração no Brasil, parece que a escolha lexical na formação dos nomes relacionados a questões étnicas, por meio da escrita, corrobora o efeito de sentido da construção identitária da nação brasileira, a qual, por certo, aponta para uma (não) permissibilidade de classificação; seria, portanto, (in)classificável.

Trata-se de uma construção identitária pela diferença entre o que não é *ser brasileiro* e o que mais próximo chega do que seria o *ser brasileiro*. O *ser brasileiro* não é branco, não é preto, não é índio; o *ser brasileiro* é mestiço, mulato, cafuzo, pardo, sarará, mameluco, crilouro, guaranisseis, judárabes, orientupi, ameriquítalo, luso, nipo, caboclo,

iberibárbaro, indo, ciganagôs, tapuia, tupinamboclos, americarataí, yourubárbaro, caribocarijó, orientapuias, mamemulato, tropicaburés, chibarrosado, mesticigenados (cf. ANTUNES, 1996) e tantos quantos forem os cruzamentos possíveis entre os povos, as culturas, os costumes, enfim, as etnias. Dessa forma, a classificação passa a funcionar também como uma inclassificação, pois Antunes define indefinindo o *ser brasileiro*.

Cumprе destacar que o título da música **Inclassificáveis** aponta para a não possibilidade de classificação *do que possa ser* ou *de ser* brasileiro "somos o que somos/inclassificáveis". Em "somos o que somos", emerge uma expressão tautológica que se esvazia na impossibilidade de pontuar, de especificar o que seja "o que somos", fazendo caber ali qualquer traço e, ao mesmo tempo, nenhum traço definitório, o que produz uma fissura no sentido logicamente estabilizado que possa definir a brasilidade ou a construção identitária do (que seja) *ser brasileiro*.

Em outras palavras, ao mesmo tempo em que há essa não possibilidade de classificação, há classificação nos enunciados da letra da música. Nesse sentido, "inclassifica" classificando por um excesso de (in)classificação; uma espécie de face e contraface de tudo e nada. Essa possibilidade de leitura se dá pelo uso da expressão "aqui somos", que determina o que segue, fazendo emergir a identidade de (não) *ser brasileiro*.

Nessa letra de música, portanto, o agenciamento dos nomes construindo outros para a construção identitária do que é *ser brasileiro* denota o funcionamento da autoria. Além disso, o encadeamento dos enunciados permitiu que se reatualizassem os discursos sobre a constituição brasileira, colocando o sujeito enunciator como aquele que, embora liste a diversidade, vislumbra nos dizeres sobre brasileiro seu pertencimento a essa identidade "aqui somos".

Esses aspectos analisados só foram possíveis de se observar porque, por meio do exercício da *parrhesía*, produziu-se subjetividade, a qual mostrou relações de força e de poder entre os povos por meio da escrita. Dessa forma, não faz sentido exaltar um purismo em relação à origem do *ser brasileiro*, porque a caracterização maior da(s) identidade(s) do *ser brasileiro* reside na não classificação de uma etnia única. Todos os *brasileiros* são mesticigenados.

Além disso, essas relações de força e de poder se evidenciaram pelos discursos que se (re)atualizam via discursos por meio da transgressão advinda do trabalho com a palavra, do trabalho com os nomes em prol da ascensão do dizer-

verdadeiro que desbanca a busca pelo purismo brasileiro por meio do elemento artístico. Esse dizer-verdadeiro funciona aqui a partir de um sentido libertário, o qual quebra a lógica identitária da formação do país – conforme os domínios de memória histórica constituídas, principalmente, na vivência escolar(izada) e em literaturas típicas do período colonial brasileiro e pós-colonização brasileira (preto, branco, índio) –, mostrando as mais diversas possibilidades de formação no ínterim entre tudo e nada (classificáveis e inclassificáveis).

3.5. São Paulo, São Paulo 2, Miséria e Riquezas são diferenças

Devido à especificidade que vislumbro nas quatro produções arnaldianas, quais sejam: **Miséria** (1989), **Riquezas são diferenças** ([1992] 2000), **São Paulo** ([2000] 2006) e **São Paulo 2** ([2002] 2014), analiso essas produções em um mesmo tópico. Isso porque todas elas parecem ter um “fio” condutor semelhante. Trata-se da ascensão de enunciados que apontam para certa positividade que se encontra naquilo que se apresenta enquanto diferença, tal como na letra da música **Inclassificáveis**, em que a diferença é considerada como (mais uma) riqueza do Brasil. Em relação às riquezas do Brasil, além da denominada miscigenação, destaco que é considerado mundialmente como um país rico em biodiversidade (flora e fauna)¹²¹, devido às diferenças nas zonas climáticas, e também em sociobiodiversidade (formada por povos que sabem conservar e preservar a biodiversidade devido aos conhecimentos

¹²¹ Intensificando a ideia de riqueza, no site do governo brasileiro afirma-se:

O Brasil é um país de proporções continentais: seus 8,5 milhões km² ocupam quase a metade da América do Sul e abarcam várias zonas climáticas – como o trópico úmido no Norte, o semi-árido no Nordeste e áreas temperadas no Sul. Evidentemente, estas diferenças climáticas levam a grandes variações ecológicas, formando zonas biogeográficas distintas ou biomas: a Floresta Amazônica, maior floresta tropical úmida do mundo; o Pantanal, maior planície inundável; o Cerrado de savanas e bosques; a Caatinga de florestas semi-áridas; os campos dos Pampas; e a floresta tropical pluvial da Mata Atlântica. Além disso, o Brasil possui uma costa marinha de 3,5 milhões km², que inclui ecossistemas como recifes de corais, dunas, manguezais, lagoas, estuários e pântanos.

O Brasil abriga a maior biodiversidade do planeta. Esta abundante variedade de vida – que se traduz em mais de 20% do número total de espécies da Terra – eleva o Brasil ao posto de principal nação entre os 17 países megadiversos (ou de maior biodiversidade).

tradicionais, tais como quilombolas, caiçaras e seringueiros)¹²², que tem papel de gerar bens e serviços a partir de recursos naturais, movimentando o que se denomina economia sustentável.

Dessa forma, levando em consideração a ascensão de enunciados que apontam para uma possibilidade de positividade, uma das produções arnaldianas que estabelece certa proximidade com **Inclassificáveis** (1996) é o escrito **São Paulo** ([2000] 2006), uma vez que, nele, o sujeito que emerge via discurso escancara a questão da multiplicidade de sentidos constitutiva do nome São Paulo, cuja referência é a cidade de São Paulo, apontando a relação da diversidade paulistana com o próprio escrever:

Ao mesmo tempo, **creio só terem sido possíveis tais formulações pessoais pelo fato de eu haver nascido, crescido e vivido sempre em São Paulo**. Por essa ser uma cidade que permite, ou mesmo propicia, esse desapego para com **raízes geográficas, raciais, culturais**. Por eu ver e viver São Paulo como **um gigante liquidificador onde as informações diversas se misturam, se atritam gerando novas fagulhas, interpretações, exceções**. (ANTUNES, [2000] 2006, p.331. Negritos meus)

Interessante observar que as formulações têm como justificativa, conforme o excerto, o fato de o enunciador ter “nascido, crescido e vivido sempre em São Paulo”. Aqui, poder-se-ia questionar se as formulações enunciativas seriam distintas, caso o nascimento, o crescimento e a permanência enquanto morada não tivessem ocorrido nessa cidade, a qual é apresentada como “um gigante liquidificador onde as informações diversas se misturam, se atritam gerando novas fagulhas, interpretações, exceções”, que mantém “desapego para com raízes geográficas, raciais, culturais” (ANTUNES, [2000] 2006, p.331). Trata-se de um questionamento interessante, porém de difícil resposta, uma vez que os discursos perpassam o advento do sujeito de modo singular.

Além disso, para responder a essa pergunta, seria necessário considerar o modo como são construídas as imagens que representam a cidade de São Paulo no Brasil e no mundo. Sobre isso, sumariamente pontuando, é sabido que a cidade de São Paulo é considerada a maior metrópole brasileira e a terceira metrópole do mundo¹²³, o que,

¹²² Conforme site do Ministério do Meio Ambiente da República Federativa do Brasil. Fonte: <<http://www.mma.gov.br/biodiversidade/biodiversidade-brasileira>> Acesso 30 jun. 2015.

¹²³ Fonte: <<http://cidadebrasileira.brasilecola.com/sao-paulo/cidade-sao-paulo.htm>> Acesso 30 jun. 2015.

certamente, a torna uma cidade de muitos contrastes socioeconômicos, como qualquer outra metrópole, de modo a tanto favorecer quanto desfavorecer a determinadas porções da população. Portanto, o modo como a cidade de São Paulo poderá ser representada depende de qual aspecto será observado: se do ponto de vista daquele que aprecia a cidade e vê qualidades, embora haja tanta discrepância socioeconômica, ou ainda, se do ponto de vista daquele que não aprecia, observando apenas os aspectos negativos do reflexo de uma cidade que cresceu sem um cuidado em relação a seu planejamento.

Independentemente da resposta sobre o modo das formulações enunciativas na escrita caso não fosse enunciada por um paulistano que permanece na cidade, é preciso retornar à materialidade discursiva do escrito **São Paulo** ([2000] 2006). Nesse escrito, uma vez que se exalta o desapego (Cf. ANTUNES, [2000] 2006, p.331, excerto citado), parece que São Paulo se relaciona ao permissivo, ao que se mistura sem acarretar problemas aparentes. E continua: "São Paulo não tem um símbolo que dê conta de sua **diversidade**. Nada aqui é típico daqui. [...] De um bairro a outro pode mudar tudo – a paisagem, os rostos, os letreiros, as praças, as lojas, o jeito, os **sotaques**." (ANTUNES, [2000] 2006, p.331. Grifo meu). Desse modo, o sujeito aponta para uma possibilidade de constituição identitária da cidade de São Paulo – e, em decorrência, do paulistano – como uma grande acolhedora das diversidades raciais, culturais, geográficas. As diversidades são intensificadas pela arquitetura, que compõe a paisagem da cidade, pelo povo, que lá habita e dispõe de diferentes modos de falar, pelas praças, lugar em que geralmente se manifestam as mais diversas culturas etc..

Nesse sentido, por ser tão aberta a tantas diversidades, a cidade de São Paulo possibilitou a constituição de um sujeito que se identifica com a identidade de “um cidadão do planeta”. Ser “cidadão do planeta” significaria, sob essa perspectiva, ser desprovido de preconceitos ou concepções acerca da raça, da cultura, da origem. Dessa forma, essa identidade de “cidadão do planeta” se opõe a “nazistas” e a xenofóbicos nacionalistas, pela diferença de sentido atribuída em relação à concepção do *ser diferente*, conforme pode ser observado a partir do excerto a seguir:

Sempre me pareceram sem sentido as guerras, as fileiras nazistas, os fundamentalismos, a intolerância ante a diversidade, a xenofobia nacionalista, a "macumba para turista" de que falava Oswald de Andrade. O nacionalismo sempre me pareceu ligado ao

desejo de poder, enquanto as manifestações que positivam a convivência com as diferenças são para mim sintomas de potência individual diante do mundo.

Assim, **fui me sentindo cada vez mais um cidadão do planeta**; sem nacionalidade, sem raça, sem religião. Acabei atribuindo parte desse sentimento à formação miscigenada do Brasil. (ANTUNES, [2000] 2006, p.332. Aspas do autor. Negrito meu)

Dessa forma, a concepção do diferente enquanto uma positividade estaria relacionada a uma capacidade “individual diante do mundo”. Sendo assim, pela via do enunciado, seria possível afirmar que nascer na cidade de São Paulo possibilita ser um cidadão que encara a diversidade com naturalidade. Isso se relaciona também à letra da música **Inclassificáveis** (1996), como se o enunciado *São Paulo* fosse a síntese do que significaria o enunciado Brasil conforme representado naquela letra de música, uma vez que em São Paulo “a miscigenação brasileira parece ter se multiplicado” (ANTUNES, [2000] 2006, p.332):

Acontece que **a miscigenação brasileira parece ter se multiplicado em São Paulo**, com feições de imigrantes de muitos outros povos (judeus italianos coreanos africanos árabes alemães portugueses ciganos nordestinos indígenas latinos etc.), **num ambiente urbano que foi crescendo para todos os lados, sem limites**. (ANTUNES, [2000] 2006, p.332. Parênteses do autor. Negrito meu)

São Paulo é pedaço de Brasil e, como em uma relação metonímica, é um pouco de tudo e de nada. Traço de colonização, traço de um país aberto ao planeta. Além disso, em São Paulo, para aqueles que querem exercer a sua “potência individual diante do mundo”, seria possível observar a manifestação das relações de poder, a qual se daria na oposição entre os nacionalistas fervorosos que visavam a mostrar a “intolerância à diversidade” e os que consideram positiva a “convivência com as diferenças”. Dessa forma, o nome *São Paulo* se vincula àquilo que contrariaria um pretenso nacionalismo de outrora. Esses enunciados que constituem o discurso que representa São Paulo apontam para uma visão mais humanizada, porque seria mais racional, do que significa estar no planeta e ser cidadão, como se os enunciados *ser paulistano* ou *a cidade de São Paulo* funcionassem como metáfora de (re)significação do que significaria ser “cidadão do planeta”.

De mesmo modo, essa positividade se repete por meio do funcionamento enunciativo presentes nos enunciados do escrito **São Paulo 2** (cf. ANTUNES, [2002] 2014, p.60-61), cujo enunciado *São Paulo* começa a ser apresentado no início do escrito a partir da pluralidade, inclusive em relação às possibilidades de sentido, (re)significando o sentido de *São Paulo* por meio do uso do plural na afirmação:

são são paulos as muitas cidades de são paulo expostas numa superfície irregular quilômetros adiante em vales montes e relevos que o asfalto esconde recortando esquinas ruas viadutos praças largos túneis sustentando múltiplas culturas crenças e sotaques corpos sempre de passagem como os táxis faces de imigrantes vindos de todas as partes cada bairro um novo continente mooca jabaquara lapa [...] (ANTUNES, [2002] 2014, p.60. Negrito meu)

Sendo assim, além de “única”, dada a sua singular constituição, a cidade de São Paulo é plural “são são paulos as muitas cidades de são Paulo” (ANTUNES, [2002] 2014, p.60), compondo-se a partir de várias cidades. Semelhantemente ao escrito **São Paulo** ([2000] 2006), em **São Paulo 2** ([2002] 2014) a multiplicidade que representa o nome (*cidade de*) *São Paulo* se exalta não só por meio das pessoas que constituem a cidade, mas também pela paisagem e a diversidade que se encontra em cada um dos bairros, como se, por meio do agenciamento dos enunciados, fosse possível fazer um passeio pela cidade que tem como característica principal o fato de que “nada aqui é típico daqui”:

[...] em cada ponto um ônibus parado luz pinheiros sumaré tem sempre alguém subindo bom retiro um pouco mais lotado vai vila maria brás para o trabalho sé **chineses japoneses nordestinos árabes** aricanduva cantareira **indígenas pernambucanos portugueses** água branca sob o céu de chumbo acinzentado emoldurando prédios painéis eletrônicos de madrugada pelas avenidas infinitas vila nova conceição jardim paulista **hindus ciganos alemães** perdizes jaçanã **judeus** da liberdade ao paraíso dá pra ir andando a pé congonghas **entre postes e faróis acesos** catumbi **barracos e arranha-céus** jardim europa penha nada aqui é típico daqui ceasa **coreanos** água rasa **italianos** vila curuçá limão **americanos** vila madalena **brancos africanos pretos cearenses pobres paraguaios ricos e mendigos** cambuci pari carandiru [...]. (ANTUNES, [2002] 2014, p.60. Negrito meu.)

Acentuam-se, por meio das formulações enunciativas, os contrastes de povos diferentes “chineses japoneses nordestinos árabes [...] indígenas pernambucanos

portugueses [...] hindus ciganos alemães [...] judeus [...] coreanos [...] italianos [...] americanos [...] brancos africanos pretos cearenses [...] paraguaios” (ANTUNES, [2002] 2014, p.60), bem como os contrastes da paisagem natural e da paisagem arquitetônica, “céu chumbo acinzentado emoldurando prédios painéis eletrônicos de madrugada pelas avenidas infinitas [...] entre postes e faróis acesos [...] barracos e arranha-céus” (idem) além das diferentes porções que representam a divisão econômica da cidade “pobres paraguaios ricos e mendigos” (idem).

Curioso observar o encadeamento do enunciado “paraguaios” seguido do enunciado “pobres” pode apontar para o sentido de que, além de “paraguaios” se configurarem como “um tipo de povo específico”, também podem se configurar como “aqueles que vendem coisas que não passam pela fiscalização, agindo fora da lei”, dada a construção discursiva da representação de Paraguai ou de produtos paraguaios no Brasil.

Outro apontamento possível sobre o enunciado *São Paulo* é que pode ser representado pela agitação típica da cidade, a qual se manifesta de modo diferente em cada bairro “em cada ponto um ônibus parado luz pinheiros sumaré tem sempre alguém subindo bom retiro um pouco mais lotado” (ANTUNES, [2002] 2014, p. 60), além de poder ser representado por outras possibilidades de deslocamento “da liberdade ao paraíso dá pra ir andando a pé” (ANTUNES, [2002] 2014, p.60), ou ainda, a “lotação carrega até o metrô que leva no ponto seguinte liquidificando multidões culturas cultos credos hábitos comidas cheiros cores línguas formas de viver aqui onde os lugares saem do lugar” (ANTUNES [2002] 2014, p.61).

Nota-se, pelos excertos acima, que se intensifica o sentido de que o enunciado *São Paulo* aponta para a mistura, como em **São Paulo** ([2000] 2006) em que a cidade era apresentada como “um gigante liquidificador” e, agora, em **São Paulo 2** ([2002] 2014), é a cidade que liquidifica “multidões culturas cultos credos hábitos comidas cheiros cores línguas formas de viver” (ANTUNES, [2002] 2014, p.61) por ser uma cidade “onde os lugares saem do lugar” (idem) de modo a se configurar como “contrastos sem contorno ou margem paisagem sempre provisória gente diferente indo e vindo” (idem). Saliento que todos esses enunciados que compõem a escrita corroboram a (re)significação do enunciado *São Paulo*, ressaltando-se o contraste como uma das principais características e, talvez, como característica definitiva.

Destaco que, no escrito **São Paulo 2** ([2002] 2014), o autor transgride a língua e a linguagem ao não seguir a ordem estabelecida pelos períodos frásicos, quando não pontua e não marca a diferença entre nome próprio, com letra maiúscula, e os demais termos integrantes do escrito. Essa não pontuação funciona, na formulação enunciativa, como proporcionadora ou reforçadora do sentido de mistura da e na cidade de São Paulo enquanto os enunciados tratam de mostrar os contrastes entre tecnologia e falta de tecnologia, bem como entre recursos máximos e falta de recursos, por exemplo: “painéis eletrônicos”, “faróis acesos”, “barracos e arranha-céus”. Por isso, conforme pode ser observado no início de **São Paulo 2** ([2002] 2006), “são são paulos as muitas cidades de são paulo” em uma só.

Contudo, há que se considerar que, embora pareça ser uma cidade acolhedora, pois todos vivem nela, isso não isenta o fato de coexistirem indivíduos a favor ou contra a miscigenação, a imigração, à migração etc.. Poeticamente, a associação do nome São Paulo a um “gigante liquidificador” funciona como colaboradora do sentido sobre a diversidade cultural coexistente. Entretanto, há que se considerar a diferença de posicionamento, pois na própria cidade acolhedora muitos discursos discriminadores e preconceituosos surgem, dentre eles: “Você fez baianada”; “Ah! Você é mineiro? Então você é um baiano que se cansou na viagem e não prosseguiu até chegar a São Paulo”, etc, os quais reverberam de modo a funcionarem, inclusive, como discursos que marcam o significado de “ser paulistano” em diversas produções culturais, como é o caso das novelas.

Nesse sentido, a transgressão por meio do artístico provocou um modo de funcionamento do exercício *parrhesiástico* diferente do estabelecido enquanto compromisso com o dizer-verdadeiro. Todavia, é preciso salientar que a verdade do artístico não precisa necessariamente estar relacionada à verdade do mundo. Dessa forma, nesse escrito, não significa que o exercício de *parrhesía* não tenha se estabelecido; ao contrário, estabeleceu-se de outro modo, (re)configurado conforme a necessidade do artístico, cuja preocupação maior em relação aos enunciados agenciados pelo autor pareceu apontar para a exaltação da positividade da diversidade cultural que se encontra em São Paulo para formar a representação da cidade como a própria metáfora da miscigenação no Brasil.

Acrescento que, por meio das diferenças, aquilo que, de certa perspectiva, poderia ser considerado como igual torna-se específico. Esse é um dos aspectos fulcrais

acerca do estatuto do nome: diferenciar e especificar de modo a estabelecer uma definição por meio do nome. O nome parece funcionar enquanto um equalizador dos sentidos; entretanto, quando se diferencia especificando por meio do trabalho com a palavra, do trabalho com os elementos linguísticos, o nome passa a funcionar como discrepante em relação ao que se estabeleceu historicamente, social e culturalmente enquanto sentido. Esse funcionamento quebra a expectativa do leitor, trazendo a possibilidade de emergência do “novo”.

Semelhantemente ao que aconteceu em relação à letra da música **Inclassificáveis** (1996) e aos escritos **São Paulo** ([2000] 2006) e **São Paulo 2** ([2002] 2014), na letra da música **Miséria** (1989) aparecem os nomes “cores”, “raças”, “castas”, “crenças”, os quais parecem funcionar como enunciados que corroboram o sentido de que a diversidade é um aspecto positivo, conforme pode ser observado a seguir (cf. ANTUNES, [1989] 2006, p.238):

Miséria

Miséria é miséria em qualquer canto
 Riquezas são diferentes
 Índio mulato preto branco
 Miséria é miséria em qualquer canto
 Riquezas são diferentes
 Miséria é miséria em qualquer canto
 Filhos amigos amantes parentes
 Riquezas são diferentes
 Ninguém sabe falar esperanto
 Miséria é miséria em qualquer canto
 Todos sabem usar os dentes

Riquezas são diferentes
 Miséria é miséria em qualquer canto
 Riquezas são diferentes
 A morte não causa mais espanto
 Miséria é miséria em qualquer canto
 Riquezas são diferentes
 Miséria é miséria em qualquer canto
 Fracos doentes aflitos carentes
 Riquezas são diferentes
 O sol não causa mais espanto
 Miséria é miséria em qualquer canto
 Cores raças castas crenças
 Riquezas são diferenças

Contudo, há que se considerar um elemento novo. A partir da expressão tautológica “Miséria é miséria” e o complemento “em qualquer canto”, o agenciamento dos enunciados na letra da música **Miséria** (1989) evidencia um contraste entre o nome “Miséria” e o nome “Riquezas” (“Riquezas são diferentes”). “Miséria” funciona tanto como substantivo quanto como “adjetivo”, é um nome e uma qualificação desse nome, provocando o sentido pleonástico e, ao mesmo tempo, reforçando o sentido de que se trata de uma afirmação sempre verdadeira, algo que se estabilizou enquanto sentido. Seria como se a palavra, *per se*, significasse, quando se consideram as questões históricas, sociais e culturais mundiais. Sendo assim, por meio da escrita, o sentido que

emerge a partir do cotejo entre os nomes que se configuram enquanto enunciados aponta para uma equidade em relação à miséria. Essa parece ser imutável, “miséria é miséria em qualquer canto”. Já a concepção do nome “riquezas” se altera conforme a relação que se estabelece com os outros sentidos. Dessa forma, os nomes atrelados à “Miséria” são: “fracos”, “doentes”, “aflitos”, “carentes”, “sol” e “morte”; já os nomes relacionados às “Riquezas” são: “cores”, “raças”, “castas”, “crenças”.

Os sentidos concorrem de modo a deflagrar a oposição que marca uniformidade de sentido em contraste com a heterogeneidade da própria constituição dos indivíduos. Destarte, “em qualquer canto”, independentemente de ser “índio”, “mulato”, “preto” ou “branco”, a fraqueza, a doença, a aflição, a carência, a seca e a morte como possíveis significados para o nome “miséria” atingirão a qualquer pessoa de igual maneira. De mesmo modo, a miséria atingirá “filhos”, “amigos”, “amantes”, “parentes”: ninguém escapa a esse elemento transformador dos espaços e das relações entre as pessoas que é a “miséria”. Isso possibilita a emergência de discursos que apontam para a insignificância do ser humano, em relação às coisas do mundo e às coisas que podem transformar a vida humana e a dos que vivem no planeta.

No enunciado “todos sabem usar os dentes”, “todos” parece funcionar como pronome que se refere aos seres vivos. Os seres vivos usam os dentes para se alimentar, por isso a miséria se intensifica em qualquer canto: poucos são os recursos e muitos são os que necessitam desses recursos para sobreviver. Além disso, a falta do que comer, acarretando doença, fraqueza, carência e, inclusive, a morte, não causa mais espanto, do mesmo modo que o sol incidindo fortemente, provocando a seca, e, conseqüentemente mais miséria, não causa mais espanto. Trata-se da emergência do discurso que escancara a banalização dos problemas socioeconômicos. Uma vez que não é possível mudar o que seria “miséria” porque “miséria é miséria em qualquer canto”, também não faz sentido se preocupar com esses problemas, pois eles existem e sempre existirão em qualquer canto. Por meio da constatação de um “fato incontestável”, denuncia-se a conformidade e a comodidade de se repetir enunciados como se portassem a verdade.

Dessa forma, por meio do agenciamento de enunciados, o autor exerce *parrhesía* porque instiga a reflexão sobre o que se estabilizou enquanto nome “riqueza”. “Riquezas são diferentes”, uma vez que não se trataria de ter poder aquisitivo e posses, por exemplo, mas sim compreender que existem outras pessoas no mundo que precisam de cuidados, para além dos “filhos”, “amigos”, “amantes”, “parentes”. As “Riquezas são

diferenças” porque possibilitam vislumbrar a positividade da diversidade entre “cores raças castas crenças” e, além disso, só se pode estabelecer o sentido do que seja “riqueza” em contraste com o que seja “miséria”. Sendo assim, discursos em que se igualam as situações sociais, históricas e culturais não levam em conta as riquezas que estão nas diferenças, nas coisas diferentes.

A partir da letra da música **Miséria**, portanto, Antunes exerceu *parrhesía* porque, por meio dos enunciados que constituíram discursos, possibilitou a emergência de um sujeito que escancarou problemas que perseguem todo e qualquer ser humano, independentemente da cor, da raça, da casta, da crença. Tratou de mostrar o quanto a repetição de um enunciado como se fosse um fato imutável acarreta a banalização daquilo que deveria ser uma preocupação de todos.

Essa letra de música também evidencia as relações de poder e a resistência, de modo a abordar a busca pela sobrevivência em meio à luta socioeconômica para manter o uso dos dentes no dia a dia, tardando a chegada da morte. Além disso, evidencia que para existir riqueza também deve existir miséria. Isso é o que ocorre quando não há distribuição justa ou igualitária dos recursos financeiros, sanitários e alimentares, por exemplo.

Portanto, por meio dos enunciados que se materializaram enquanto produto final da escrita, foi possível suscitar, via memória, outros enunciados possíveis de corroborar os sentidos sobre a letra da música. Sendo assim, aquilo que poderia parecer ser uma brincadeira banal com apenas dois enunciados – “Miséria é miséria em qualquer canto” e “Riquezas são diferentes/diferenças” – toca em uma ferida de proporções mundiais, a qual não teria solução, nem mesmo se as pessoas falassem “esperanto” (a comunicação efetivamente direcionada para um só sentido ou significação é da ordem de uma ilusão).

Parece ser um dizer (des)velado, mas, por despertar reflexão, escancara os sentidos que a história e a memória podem corroborar ou suscitar. Ao agenciar esses enunciados, exercita o discurso-verdadeiro porque pode provocar uma conscientização maior em relação ao que ocorre em proporção mundial, e, quiçá, promover um movimento social em prol da igualdade em relação ao acesso aos alimentos com a finalidade de acabar ou sanar a fome nos mais diversos lugares. Todavia, a sociedade se encontra acostumada com tudo o que ocorre e nada mais “causa espanto”.

É a partir da relação estabelecida sobre “Riquezas são diferenças” na música **Miséria** que, ao dar os nós de coerência aos enunciados, Antunes parece estabelecer sentidos por meio do escrito **Riquezas são diferenças** (ANTUNES, [1992] 2000), atribuindo ao nome do artista Michael Jackson o valor de metáfora do que seria um ser do planeta Terra, algo que retornará, posteriormente, na produção **São Paulo** ([2000] 2006) ao comparar o enunciado *ser paulistano* ou o enunciado *ser da cidade de São Paulo* com *ser cidadão do planeta*.

Somente para situar as condições de produção do próximo escrito a ser analisado, é válido ressaltar que **Riquezas são diferenças** foi produzido por Arnaldo Antunes para a *Folha de São Paulo* de 07 de janeiro de 1992 e, posteriormente, (re)publicado no livro **40 escritos**. Trata-se de um texto que pode ser considerado como "texto-resposta" a uma "matéria assinada por Sérgio Sá Leitão, na seção denominada "Fique por dentro" (?), no *Folhateen* de 9/12/91" (ANTUNES, 2000, p.70. Grifos, aspas e parênteses do autor), do mesmo jornal que publicou **Riquezas são diferenças**. Na matéria de Leitão, segundo Arnaldo Antunes (2000, p.71), há "uma agressividade despropositada" a respeito do que designa e descreve o nome próprio Michael Jackson. Com este escrito é possível relacionar questões referentes ao discurso, à memória e ao corpo, os quais se relacionam também à história e à língua.

Destaco, de início, que a escolha lexical do título por meio de um trabalho com a palavra de modo a apontar um termo como sendo outro, pela via de uma metáfora, já permite certa leitura que se direciona para o fator *positivo*, no sentido de *ser bom*, haver diferença: "Riquezas são diferenças". Ademais, o fato de este "texto-resposta" ter sido publicado no mesmo jornal que a matéria de Leitão parece se relacionar à vulgata consensual de que o jornal seria um espaço para (in)formar o público sobre diversos assuntos e suscitar a criticidade do e no leitor. Desse modo, uma vez que Antunes (2000) se reporta a uma matéria destinada ao público *Teen*, vale pensar: Qual seria a pertinência de uma matéria com uma crítica destrutiva sobre Michael Jackson, em um espaço destinado aos adolescentes e aos jovens, na seção *Fique por dentro?* (cf. ANTUNES, 2000, p.70: "[...] "Fique por dentro" (?) [...]").

Assim sendo, a construção da escrita sobre a identidade de Michael Jackson possibilita uma leitura gradativa sobre a questão da cor de sua pele: quanto mais branca a pele de Michael Jackson, mais perigoso ele se torna. Em que sentido seria esta periculosidade? Haja vista que Leitão aborda a cor da pele desse cantor como uma perda

de identidade – "O fundamental em Michael Jackson já não é mais a música – como o era na época de *Thriller*, seu álbum-emblema [...] Com sua identidade diluída, falta também a Michael Jackson a legitimidade indispensável a qualquer astro da cultura pop" (LEITÃO, 1991, *apud* ANTUNES, 2000, p.70). Antunes aponta para um sentido diverso ao de Leitão, como pode ser observado no excerto a seguir: "Michael Jackson teve a pele negra. Ficou mulato em *Thriller*, clareou mais em *Bad* e agora parece completamente branco em *Dangerous*." (ANTUNES, 2000, p.70. Grifos do autor.).

Uma leitura possível acerca dessa gradatividade proposta nessa materialidade discursiva do excerto anterior seria a de que:

- 1) Michael Jackson, como negro, não aponta(va) para algo diferente: Michael é(ra) negro e ponto;
- 2) ao se tornar mulato, no período de 1982, com o álbum *Thriller*, o "suspense"¹²⁴, começa a ser instaurado acerca deste cantor (o que está(ria) acontecendo com ele?);
- 3) ao clarear mais, com o álbum *Bad*, em 1987, torna-se "agressivo", "excelente" e "maravilhoso" (se se tomar "bad" como gíria norte-americana: "when you're strong and good, then you're bad");
- 4) e, por fim com o álbum *Dangerous*, em 1991, momento contemporâneo de produção do texto *Riquezas são diferenças*, Michael Jackson torna-se "perigoso".

Portanto, por essa via de leitura, parece ser permissivo mencionar que há um discurso que aponta para o fato de quanto mais branco maior o suspense e mais agressivo, excelente, maravilhoso e perigoso Michael Jackson se torna. Qual seria a direção de sentido desta gradação discursiva?

Aqui parece ser pertinente pensar, primeiramente, no sentido relacionado à história universal em relação ao negro: por ser um negro, não deveria ter direitos, se se pensar no contexto da *Ku Klux Klan* (uma organização racista norte-americana, predominante em Mississippi, que visava à supremacia branca em detrimento da negra, além da supremacia protestante em detrimento de outras religiões)¹²⁵, o qual parece

¹²⁴ Se for remetido ao significado de "thriller" em inglês.

¹²⁵ Esta organização foi fundada em 1865, pós-guerra-civil norte-americana, com o intuito de proibir o direito de negros recém-libertos a adquirir privilégios como cidadãos. "Além da prática racista, os klanistas faziam visitas-surpresa aos negros, obrigando-os a votar nos democratas, acompanhadas de algumas chibatadas." (cf. <<http://www.brasilecola.com/historiag/ku-klux-klan.htm>> Acesso em 18 nov. 2014)

perdurar nos enunciados de Leitão, conforme é possível observar pelo trecho comentado por Antunes (2000) a seguir:

[...] Tendo-se em conta a potência que ele representa, não apenas em seu som, mas também como fenômeno de massa no planeta, tal inversão só pode ser interpretada como **fruto de ódio**. Parece a indignação de **um membro da Ku Klux Klan defendendo a pureza racial ameaçada por esse branco que não nasceu branco**. (ANTUNES, 2000, p.71. Negrito meu)

Entretanto, a construção discursiva nessa produção escrita aponta para um sentido-outro, de indignação frente à postura dos escritores críticos "do meio artístico musical", para usar os termos arnaldianos, e dos jornalistas em relação a Michael Jackson. Assim, essas críticas apontam para um lugar diverso ao que se pensa quando se lê uma crítica artística. Ora, parece que o leitor, ao procurar um artigo sobre música, visa a encontrar informações acerca de música. Contudo, Leitão, ao escrever sobre o disco *Dangerous*, de Michael Jackson, foca as críticas (negativas) acerca da cor da pele em detrimento da arte:

Não quero falar aqui da sua música, que continua exercendo o caminho natural de sua genialidade; nem do espaço poderoso que ela ocupa no mundo todo. **Quero falar da clareza de Michael Jackson**. Mesmo que para isso eu tenha de aceitar a condição da imprensa em geral, que tomou essa questão como um escudo para não comentar com o devido respeito seu último disco. [...]

[...] **O mal-estar que isso vem causando é assustador, nessa beirada do ano 2000. Que ele "negou a sua raça", "se corrompeu", "virou um monstro", entre ofensas piores**. [...] (ANTUNES, 2000, p.70. Grifos meus.).

Como pode ser observado, esses enunciados apontam para um discurso de indignação por parte do sujeito enunciador; o que parece permitir indagar: 1) Como ainda prevalece uma postura arcaica em relação ao negro e aos seus direitos "nessa beirada do ano 2000"? e 2) O que seria negar uma raça?. Ademais, a escolha lexical do nome comum "clareza" possibilita uma dupla interpretação: seja a clareza da cor da pele ou a clareza do trabalho de Jackson, é disso que esse sujeito se propõe a falar.

Sobre as indagações, outro trecho pode ser trazido com a finalidade de corroborar a tese acerca do discurso de indignação em torno da postura da sociedade (brasileira) sobre esta questão:

Branços sempre puderam parecer mulatos, bronzear-se ao sol ou em lâmpadas específicas para esse fim, fazer permanente para endurecer os cabelos. **Tudo isso visto com naturalidade e simpatia**. Tatuagem, que é técnica predominantemente por brancos, pode. Até mesmo aquela caricatura do Al Johnson era vista com graça. **Agora, o negro Michael Jackson entregar seu corpo à transcendência da barreira racial desperta revolta, reações de protesto e aversão.**

[...] **É que Michael Jackson é um Macunaíma ao avesso**. Se o anti-herói de Mário de Andrade faz de si a parábola da gênese das diferenças raciais no espaço ficcional, **Michael Jackson representa, em carne e osso, a abolição dessas fronteiras**. Mas parece que, mais de cem anos depois, o Brasil ainda não está preparado para aceitar a Abolição. (ANTUNES, 2000, p.71. Grifos meus.)

Ao trazer como agenciamento enunciativo “Branços sempre puderam parecer mulatos”, o sentido parece apontar também ao que mais tarde comporia o final da letra da música **Inclassificáveis** (1996) “Chibarroados mesticigenados / Oxigenados debaixo do sol”, estabelecendo um fechamento para o sentido da (in)classificação do que seria brasileiro. Dessa forma, brasileiro é, por natureza, modificado, já pela sua localização geográfica, com as costas queimadas (“Chibarroados”) e mesticigenados, modificando-se, inclusive, com a água oxigenada (“oxigenados”) debaixo do sol. Portanto, questionar as modificações por parte de Michael Jackson parece um discurso contraditório por parte de um povo “mesticigenado”.

No trecho recortado acima também é possível observar que o atravessamento do nome próprio “Macunaíma” produz como efeito certa tensão contraditória em relação a certa identidade de Michael Jackson. Trata-se de uma tensão que está pautada na (trans)mutação da cor da pele negra para a cor da pele branca. Em *Macunaíma*, é perceptível a tematização de um “herói sem nenhum caráter”¹²⁶ dada a miscigenação étnica do branco, do negro e do índio que constituiu a história de formação do povo brasileiro. Portanto, a partir de *Macunaíma*, é possível notar a problematização sobre a formação e, sobretudo, sobre a rarefação de uma identidade brasileira

¹²⁶ Remetendo-me ao subtítulo da obra de Mário de Andrade, a saber: *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter*.

relacionada a diferenças. O que também ocorre na letra da música **Inclassificáveis** e nos escritos **São Paulo** e **São Paulo 2**.

Sendo assim, a emergência de memória (com)portada pelo nome próprio "Macunaíma" permite refletir sobre a (re)construção de uma imagem estereotipada de um ser "mutante" (cf. ANTUNES, [1992] 2000). Michael Jackson seria, de acordo com o que emerge como discurso do sujeito enunciador, a representação da abolição das fronteiras entre as diferenças étnicas: negro *versus* branco, branco *versus* negro. Desse modo, a identidade de Michael Jackson não se perde quando há um clareamento do tom de sua pele; ao contrário, sua identidade se (re)atualiza, pois, no mo(vi)mento de (re)atualização, algo do considerado original sempre permanece com a emergência do novo. Portanto, os sentidos (re)produzidos em relação a Michael Jackson deixam (entre)ver que, a despeito de esse cantor ser norte-americano, sua projeção identitária é mundialmente (re)construída.

Destarte, dado o que foi discutido, é possível afirmar que a produção arnaldiana possibilitou a emergência do exercício de *parrhesía*, contudo, o dizer-verdadeiro se apresentou ora de modo (des)velado, ora de modo escancarado; além disso, por ser fruto de produção artística, as letras das músicas e os escritos pareceram, em certos casos, funcionar de modo contrário ao exercício *parrhesiástico*; contudo, por se tratar do artístico, esse exercício se (re)configura com a finalidade de atender a alguma demanda do artístico.

Além disso, aquilo que constitui o discurso do sujeito faz parte do que tem como memória discursiva do que seria (é) brasileiro, paulista, cidadão do planeta, miséria e riqueza. Ser cidadão do planeta é, nesse fio condutor discursivo, ver Riquezas em diferenças. Inclassificar povos e raças... Não tomar parte por todo... Não julgar livro pela capa... É se familiarizar com o diferente que se apresenta como familiar... Seja em produções lexicais novas que inclassificam classificando o que é (não) ser brasileiro ou em se desidentificar identificando com aquilo que se apresenta como diferença. É, também e, sobretudo, se posicionar em relação a uma pretensa relação de poder (a qual parece evidenciar discursos que apontam uma existência de uma raça melhor, uma posição social melhor), mostrando discursivamente que há resistência, tanto por parte daquele que exerce o poder quanto por parte daquele que não estaria exercendo o poder ou se opõe a esse exercício de poder.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “*Parrhesía* e produção de subjetividade em Arnaldo Antunes: escrita, autoria e poder”, tracei três perguntas centrais que funcionaram como mote para a realização dessa escrita. Aqui, como tentativa de fechamento, resumirei meu entendimento a respeito delas em forma de conclusão provisória.

Sobre o papel do *uso de* e da *menção a* nomes nas produções arnaldianas, em termos discursivos, no que tange à noção de escrita e de autoria, compreendo que o modo de agenciamento desses nomes no funcionamento enunciativo corroboraram a possibilidade de vislumbrar a escrita. Trata-se de uma escrita que se manifesta de modo singular, possibilitando, por meio do processo de subjetivação, a ascensão da autoria.

Acerca das produções pautadas em nomes terem a ver com as relações de poder e uma possível construção de identidade(s) *da* e *na* sociedade atual, afirmo que se engendrou, na produção arnaldiana, a emergência das relações de poder, principalmente no que concerne àqueles discursos considerados como (im)postos, como é o caso dos discursos sobre a mulher, ser brasileiro, ser paulistano, ser negro, ser músico, etc.. Dessa forma, indiretamente construíram-se aspectos do que poderia ser considerado como identidade na sociedade atual, contudo marcando sempre a especificidade das diferenças que devem ser consideradas em qualquer relação cujo propósito seja o de equiparar por meio de traços semelhantes. Se há semelhantes, há dessemelhantes.

No que tange às diferenças, a noção de *parrhesía* funcionou como peça fundamental, uma vez que, por meio dela, é possível escancarar o quão relativa é a questão da verdade. Dessa forma, a noção de *parrhesía*, nos dias atuais, é (re)significada, deslocando-se do sentido de compromisso com a moral e a ética do sujeito, uma vez que o sujeito aqui concebido é um lugar vazio, um lugar a ser ocupado. Assim se (re)configura a *parrhesía* em relação à produção de subjetividade em Arnaldo Antunes.

Dessa forma respondo provisoriamente minhas questões mote. Contudo, há que se falar sobre o estatuto do nome na produção arnaldiana. Sobre isso, é válido mencionar que o nome funciona como aquilo que estabiliza e desestabiliza os sentidos, apontando tanto para a especificação quanto para a não especificação dos sentidos. Com isso, quebra-se o automatismo advindo da rotina que poderia ser exemplificada a partir do excerto a seguir:

Estamos acostumados a nos reconhecer no espelho pela mesma cara de sempre, com feições que mudam a cada dia ou a cada instante, em resposta ao que sentimos. (ANTUNES, 2014, p.55)

Sendo assim, utilizando-me de uma analogia que pode ser estabelecida a partir do excerto, afirmo que utilizar a língua e a linguagem seguindo as normas preestabelecidas em gramáticas favorece a rotina, o costume, que possibilita reconhecer enunciados em uma espécie de automatismo, tal como o exercício de se olhar no espelho e se acostumar com suas próprias feições (cf. ANTUNES, 2014, p.55).

Em contrapartida, escutar, ler, meditar sobre e analisar a escrita de Arnaldo Antunes promove a ruptura desse automatismo, de modo a instigar a desconfiança sobre aquilo que se apresenta como o mesmo. Essa ruptura possibilita observar o mundo sob outro viés, um viés de abertura para as possibilidades de sentido, sobretudo para a possibilidade de os sentidos serem (re)significados, (re)formulados, (re)configurados, (re)criados por meio das formulações enunciativas engendradas a partir dos “nós de coerência”, dados por aquele que exerce a função-autor, no processo de composição do escrito por meio da escrita.

Para que esse engendramento possa ser considerado como um exercício da função-autor, é preciso mais que se relacionar a uma escrita escolar(izada) ou ao simples (f)ato de escrever. Faz-se necessário que o produto, o escrito, se relacione ao (cuidado com o) agenciamento das formulações enunciativas, de modo a possibilitar o estabelecimento da emergência do novo naquilo ou a partir daquilo que se apresenta como corriqueiro, ordinário, habitual, convencional, usitado.

Nesse sentido, o que se aprende na escola e nas práticas de existência deve passar a fazer parte da constituição do sujeito, de modo a proporcionar a ascensão da subjetividade. Sendo assim, o dizer-verdadeiro (*parrhesía*) é transmitido (proferido, exercido, praticado) pelo professor e por aqueles que participam da formação do sujeito. O sujeito, por sua vez, pratica o exercício (o silêncio, a escuta, a meditação, a leitura e o ato de escrever) que permite a emergência da constituição de seu próprio dizer-verdadeiro. Contudo, permanecer na prática do exercício não implica exercer *parrhesía*. É preciso que o dizer-verdadeiro constitua um exercício praticado constantemente na existência moral e ética do sujeito. No que tange ao exercício da *parrhesía* relacionado às produções arnaldianas, permanece o compromisso com o dizer-verdadeiro, mas o dizer-verdadeiro passa a se (re)significar.

Dessa forma, dada a especificidade da literatura e da arte, esse compromisso é (re)atualizado, (re)significado por meio da demanda da transgressão da língua e da linguagem. Sendo assim, o sujeito manifesto nos escritos das produções arnaldianas não se configura como o indivíduo que os escreveu (Arnaldo Nora Augusto Antunes Filho), mas sim como o “ser de linguagem” cujo exercício de *parrhesía* emerge pela transgressão, (des)velando e escancarando sentidos por meio dos enunciados que se configuram como discursividade.

Assim sendo, a *parrhesía* que se instaura pela transgressão não seria, de forma alguma, enganadora. Trata-se da *parrhesía* que escancara as possibilidades de construção acerca da verdade sobre as coisas humanas. Uma *parrhesía* que se manifesta a partir da possibilidade de manutenção dos sentidos em aberto, mesmo que os enunciados possam se manifestar pela via do (des)velamento (cerceado pelas regras gramaticais, de conduta do bom cidadão, etc.), escancarando as possibilidades de verdade sobre as verdades construídas sócio-histórica e culturalmente.

Saliento que busquei, com esse trabalho, mostrar a relação entre escrita, autoria e poder na produção de Arnaldo Antunes. Mais especificamente, encontrei, na noção de *parrhesía*, a possibilidade de discussão acerca dos processos de subjetivação e funcionamento de autoria, uma vez que a essa noção pode ser atrelado o princípio necessário para a constituição do “novo” a partir das relações estabelecidas com o que já existe por meio dos “nós de coerência”.

Além disso, procurei situar a necessidade de refletir sobre a produção arnaldiana enquanto uma literatura contemporânea, que possibilite um desafio prazeroso para análise. E mais: uma produção que pode ter relação com aspectos dos estudos foucaultianos já em sua constituição, uma vez que Arnaldo Antunes assevera ter entrado em contato com o livro **As palavras e as coisas** (e quem poderá dizer se não leu outros que, de mesmo modo, o motivaram a produzir?), de modo a motivá-lo a produzir o livro **As coisas**.

Ouso dizer que, assim como Foucault empreendeu seus estudos nas coisas da humanidade, Arnaldo Antunes, em sua produção, empreendeu seus trabalhos – que têm a própria linguagem como matéria prima, como porto-seguro, princípio, meio e fim de sua produção – nas coisas como objeto para definição. Uma definição artística que objetiva fazer a diferença, desestabilizar o logicamente estabilizado, mexer com o que se

tem como verdade – tão próximo ao ceticismo foucaultiano, como aponta Veyne ([2008] 2011).

Esse modo de refletir sobre a linguagem, a língua e as coisas do mundo proporciona o exercício da *parrhesía*, o qual é perpassado ainda pelo dizer-verdadeiro (re)significado pela demanda do artístico, possibilitando deflagrar aspectos das relações de poder e das formas de resistência por meio de enunciados que (des)velam e escancaram sentidos acerca das verdades (da história, da sociedade, da cultura, da arte). Esse é o funcionamento das produções arnaldianas no que se refere à *parrhesía* e à produção de subjetividade atreladas às noções de escrita, autoria e poder.

Outro aspecto que dei ênfase foi o da recorrência de uso e de menção a *nome* na produção arnaldiana, fato que pode se relacionar à vontade de definição, de falar sobre as coisas do mundo sob diversos prismas que possibilitem explicar ao máximo aquela determinada coisa nomeada (cf. ANTUNES, 2012). E, daí, a ligação com as relações de poder e as formas de resistência, dado que não aparecem quaisquer nomes nas músicas e nos escritos que estipulei para análise, mas, sim, especificadores e designadores de sentido que permitem ativar a memória histórica, social, cultural no âmbito do Brasil e do mundo, e, em maior abrangência, da própria humanidade.

Sobre a escrita nas produções arnaldianas, devido ao aspecto da *parrhesía* funcionando em meio à transgressão, acrescento ainda um trecho da tese de Alves (2013, p.170): “Temos medo da misteriosa riqueza e da possível violência inscrita na profusão desordenada da palavra. A sociedade, de certa forma, *civiliza a palavra*, confere-lhe um lugar, um sentido”. Retomando o trecho recortado de Alves (2013) e as discussões feitas nessa tese, para finalizar, reflito: **Palavra** – meio pelo qual se formaliza um saber; registro de algo que tem seu prestígio para a história de uma determinada sociedade (a qual confia na importância dos registros escritos); essa tão misteriosa riqueza, que pode ser considerada civilizada, mas não adestrada, produz fascínio e envolvimento, e não cabe em tantas definições que lhes são atribuídas. Perigosa, intimidadora, sedutora, amedrontadora, ameaçadora, envolvente, facilitadora, simples, conflituosa, complexa, difusa... Palavra. Essa que força a expressar, registrar. Sobre isso e o que a envolve foi abordado neste trabalho.

V. REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é ser contemporâneo?**. Notícia publicada em 4 de junho de 2009, na página do Instituto Humanitas da Unisinos, sobre a publicação do jornal Clarín, de 21-03-09. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-arquivadas/22829-o-que-e-ser-contemporaneo-a-visao-de-giorgio-agamben>. Acesso em 02 abr. 2014.

ALBERTINO, Orlando Lopes. **Navegar (é) impreciso**: reconhecendo a arte do século XX a partir de Nome, de Arnaldo Antunes. 100f. 1999. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 1999.

ALCÂNTARA, Simone Silveira de. **Arnaldo Antunes, Trovador Multimídia**. 243 f. 2010. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

ALFERES, Sirlene Cíntia. 199f. 2010. **A escrita de Arnaldo Antunes em seu(s) (40) escritos**. (Dissertação de Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

_____. A produção lexical arnaldiana: uma via de vislumbrar a constituição de estilo. In: **Revista Estudos Linguísticos**. São Paulo 40 (3): p. 1610-1622, set-dez 2011. Disponível em: http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/40/el.2011_v3_t36.red6.pdf. Acesso 04 mar. 2013.

ALVES, Marco Antônio Sousa. 476 f. **O autor em cena**: Uma investigação sobre a autoria e seu funcionamento na modernidade. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: http://www.academia.edu/5876167/O_autor_em_cena_uma_investiga%C3%A7%C3%A3o_sobre_a_autoria_e_seu_funcionamento_na_modernidade (acesso: janeiro, 2015)

ANTUNES, Arnaldo. **As coisas**. São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. **Nome**. São Paulo: BMG, 1993.

_____. **40 escritos**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. Riquezas são diferenças. In: _____. **40 escritos**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. **Como é que chama o nome disso**: antologia. São Paulo: Publifolha, 2006.

_____. São Paulo. In: _____. **Como é que chama o nome disso**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. **Outros 40**. São Paulo: Iluminuras, 2014.

_____. São Paulo 2. In: _____. **Outros 40**. São Paulo: Iluminuras, 2014.

ASSUNÇÃO, Karina Luiza de Freitas. **A caverna de José Saramago: lugar de enfrentamentos entre o sujeito e o poder**. Curitiba: Editora Appris, 2011. 118p.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____. [1984] **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. 373p.

_____. [1977] **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007. 95 p.

BERT, Jean-François. **Pensar com Michel Foucault**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2013. 215p.

BÍBLIA SAGRADA. V. T. e N. T. versão revisada da tradução de João Ferreira de Almeida. 8ª impressão. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, Juerp, 1992.

BRÉAL, Michel. [1904] **Ensaio de Semântica**: ciência das significações. São Paulo: EDUC, Pontes Editores, 1992. 223p.

BURKE, Peter. [1991] Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: _____ (org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

CASTRO, Edgardo. [2004] **Vocabulário de Foucault** - um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. 477p.

CATACCHIO, Gianmarco. 130 f. **As palavras, as coisas e o corpo**: visão da materialidade na obra de Arnaldo Antunes. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparatistas) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

CAVALCANTI, Augusto de Guimaraens. 162f. **Arte e vida**: Lobão, Arnaldo Antunes e Cazuza. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Política) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

COSTA, Maria de Fátima Sena. 107 f. **O nome disso**: Arnaldo Antunes. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

COURTINE, Jean-Jacques. [1981] O tecido da memória: algumas perspectivas de trabalho histórico nas ciências da linguagem. Tradução de Roberto Leiser Baronas & Nilton Milanez. In: Revista **Polifonia**. Mato Grosso: EdUFMT, v.2, n.12, p.1-13, 2006.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís F. Lindley. [1985] **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. 3ª edição. 10ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DE CERTEAU, Michel. [1975] **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. 349 p.

ESPÍNDOLA, Gabriela. **A trajetória do poder da mulher: do lar ao mercado de trabalho**. Publicado em 17 de agosto de 2011. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/eudelucy/a-trajetria-do-poder-da-mulher-do-lar-ao-mercado-de-trabalho>> Acesso 30 jun. 2015.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. 2ª edição. São Carlos: Claraluz, 2008.

_____. Autoria, exterioridade e construção identitária em Pierre Rivière. IDURSKY, Freda; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina; MITTMANN, Solange (orgs.). **O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras**. São Carlos: Claraluz, 2009a. p. 381-392.

FERNANDES, Cleudemar Alves; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; JÚNIOR, José Antônio Alves (orgs.). **Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas**. São Carlos: Claraluz, 2009b.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Discurso e produção de subjetividade em Michel Foucault**. Uberlândia, ano 2, artigo n. 1, Ledif, 2011. Disponível em: <http://www.foucault.ileel.ufu.br/ledif/publicacoes/discurso-e-producao-de-subjetividade-em-michel-foucault>. Acesso 30 mar. 2013.

_____. **Discurso e sujeito em Michel Foucault**. São Paulo: Intermeios, 2012.

_____. Escrita de si, história e memória. In: MARQUES, Welisson; CONTI, Maria Aparecida; FERNANDES, Cleudemar Alves (orgs.). **Michel Foucault e o discurso: aportes teóricos e metodológicos**. Uberlândia: EDUFU, 2013. (Linguística IN FOCUS 9), p.101-120.

FERNANDES JÚNIOR, Antônio. 157 f. **Os entre-lugares do sujeito e da escritura em Arnaldo Antunes**. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

FLORES, Valdir do Nascimento et.al. O lugar de Benveniste no campo da enunciação. In: _____. **Enunciação e gramática**. São Paulo: Editora Contexto, 2008, p.42-48.

FONSECA, Márcio Alves da. A preocupação com o sujeito e o poder. In: FONSECA, Márcio Alves da. **Michel Foucault e a constituição do sujeito**. São Paulo: EDUC, 2003. p.21-38.

FOUCAULT, Michel. **Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones**. Introdução e Tradução de Miguel Morey. Madrid: Alianza Editorial, 1981. 165p.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica** (para além do estruturalismo e da hermenêutica). Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

_____. [1984] **História da sexualidade 2** – o uso dos prazeres. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque, revisão técnica de José Augusto Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

_____. [1969] **A arqueologia do saber**. 7ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. [1975-1976] **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. [1969] O que é um autor? In: _____. **Ditos e escritos III** – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a. p. 264-298.

_____. [1982] **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

_____. [1966] **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail – 9ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. [1970] **A ordem do discurso**. 16ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

_____. [1968] Isto não é um cachimbo. In: _____. **Ditos e escritos III** – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a. p. 247-263.

_____. [1963] A Linguagem ao Infinito. In: _____. **Ditos e escritos III** – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009b. p. 47-59.

_____. [1966] O pensamento do Exterior. In: _____. **Ditos e escritos III** – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009c. p. 219-242.

_____. [1977] **Microfísica do poder**. 25ª edição. São Paulo: Graal, 2012. 431p.

_____. [1979] Omnes et singulatum: por uma crítica da razão política. In: **Novos Estudos CEBRAP**. Nº 26, março, 1990. p-77-99. Disponível em: <http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/60/20080624_omnes.pdf>. Acesso em 30 jun. 2015

_____. [1983]. O discurso e a verdade: seis conferências dadas por Michel Foucault, em Berkeley, entre outubro e novembro de 1983, sobre a parrhesia. In: **Revista Prometeus**. Ano 6, número 13. Edição especial. Sergipe: Universidade Federal de Sergipe, 2013. Disponível em: <<http://seer.ufs.br/index.php/prometeus/issue/view/157/showToc>>. Acesso em 19 jan. de 2014.

GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. O enunciado e o arquivo: Foucault (entre)vistas. In: SARGENTINI, Vanice; NAVARRO-BARBOSA, Pedro. (orgs) **M. Foucault e os domínios da linguagem** – Discurso, poder, subjetividade. São Carlos: Claraluz, 2004. p.23-44.

_____. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso – diálogos & duelos**. São Carlos: Claraluz, 2006. 220p.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa** – versão monousuário 2009.3. CD ROM produzido e distribuído por Ed. Objetiva Ltda, 2009.

LE GOFF, Jacques. [1977] **História e Memória**. 5ª edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. 544p.

LEITE, João de Deus; ALFERES, Sirlene Cíntia. (Im)possibilidades de efeitos da memória na (re)produção de discursividades. In: MILANEZ, Nilton; BARROS-CAIRO, Cecília; PEREIRA, Túlio Henrique (orgs.). **Entre o discurso e a memória**. São Carlos: Claraluz, 2010. p.9-24. Disponível em: <http://www2.uesb.br/labedisco/wp-content/uploads/2013/04/Entre-a-m%C3%A9m%C3%B3ria-e-o-Discurso.pdf>. Acesso 27 jul. 2014.

LEROI-GOURHAN, A. **Le geste et la parole**. Paris: Michel, 1964-1965, 2 vols. (trad. port. Lisboa: Edições 70, 1981-1983).

LOPES, Marcia Plana Souza. **Palavra, voz e imagem: a poética de Arnaldo Antunes**. 221f. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. [1977] 25ª edição. São Paulo: Graal, 2012. p. 7-34.

MILNER, Jean-Claude. [1983] **Os nomes indistintos**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006.

MODRO, Nielson Ribeiro. **A obra poética de Arnaldo Antunes**. 166f. 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Curso de Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1996.

NAVARRO-BARBOSA, Pedro Luis. O acontecimento discursivo e a construção da identidade. In: SARGENTINI, Vanice; NAVARRO-BARBOSA, Pedro. (orgs) **M. Foucault e os domínios da linguagem** – Discurso, poder, subjetividade. São Carlos: Claraluz, 2004, p. 97-130.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. **Reviravolta lingüístico-pragmática na filosofia contemporânea**. 2ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

ORLANDI, Eni P.. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 5ª edição. Campinas: Pontes Editores, 2007.

_____. **Análise de Discurso**. Princípios & Procedimentos. 8ª edição. Campinas: Pontes Editores, 2009.

PÊCHEUX, Michel. [1983] **O Discurso**: estrutura ou acontecimento. 4ª edição. Campinas: Pontes Editores, 2006.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al (org.). **Papel da memória**. 2ª edição. Campinas: Pontes Editores, 2007. p.49-57.

POL-DROIT, Roger. [2004] **Michel Foucault, entrevistas**. São Paulo: Graal, 2006. 112p.

PRADO FILHO, Kleber. Uma história crítica da subjetividade no pensamento de Michel Foucault. In: SOUZA, Pedro de; FALCÃO, Luís Felipe. **Michel Foucault**: perspectivas. Rio de Janeiro: Achiamé, 2005. p. 41-50.

REVEL, Judith. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005. 96p. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/carcaramg/revel-judith-foucault-conceitos-essenciais>> Acesso 30 jun. 2015.

RUESCAS, Jesus [org.]. **História Geral**. São Paulo: Sivadi Editorial, s/a.

ROUANET, Sérgio Paulo et al. **O Homem e o Discurso**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

SANTOS, Ana Amélia Rodrigues dos. **Os mecanismos de construção da poesia de Arnaldo Antunes**. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura em Língua Portuguesa), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2009.

SANTOS, Elizabete Altíssimo dos. **O contexto econômico dos anos 1980 a partir das letras da banda Titãs**. 49 f. Trabalho final (Graduação em História), Área de Humanas do Centro Universitário Franciscano, Licenciatura em História. Centro Universitário Franciscano, Santa Maria, 2012. Disponível em: <<http://www.unifra.br/cursos/historia/tfg/Elizabete%20Alt%20C3%ADssimo%20dos%20Santos.pdf>> Acesso 20 abr. 2015.

SANTOS, Janaína de Jesus; FERREIRA, Jaciane Martins. **Representar e Falar**. Uberlândia: Ledif, 2009. Disponível em: <<http://www.foucault.ileel.ufu.br/ledif/publicacoes/representar-e-falar>>. Acesso 15 abr. 2013.

SAUSSURE, Ferdinand de. [1916] **Curso de Linguística Geral**. 27ª edição. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEIXAS, Rogério Luís da Rocha. **A questão do Governo**: qual a relação entre éthos crítico e éthos parrhesiástico no último Foucault?. 186 f. Tese (Doutorado em Filosofia), Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Janeiro, 2012. Disponível em:

<<http://www.michelfoucault.com.br/files/Rog%C3%A9rio%20Seixas%20Tese%20-%2014fev14.pdf>>. Acesso 15 mar. 2015.

SWIFT, Jonathan. **Viagens de Gulliver**. Disponível em:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2202. Acesso em 13 mar. 2014.

VEYNE, Paul. [2008] **Foucault: seu pensamento, sua pessoa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p.7-72.

ZANUTTO, Flávia. 370f. **Discurso, resistência e identidade: o rock brasileiro dos anos 1980**. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa), Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2010. Disponível em:

<http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103564/zanutto_f_dr_arafcl.pdf?sequence=1>. Acesso 28 mar. 2015.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. In: ACHARD, Pierre et al (org.). **Papel da memória**. Campinas: Pontes Editores, 2007. p.11-17.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. São Carlos: EdUFSCar, 2012. 90p.

COURTINE, Jean-Jacques. Le tissu de la mémoire: quelques perspectives de travail historique dans les sciences du langage. In: **Langages**, année 1994, volume 28, numéro 114. p.5-12.

FERNANDES JÚNIOR, Antônio. Identidade e subjetividade na produção poética de Arnaldo Antunes. In: **II Seminário de Estudos em Análise do Discurso - O Campo da análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites**, 2005, Porto Alegre, p. 01-14. Disponível em:

<<http://www.discurso.ufrgs.br/sead/doc/sentido/Antonio.pdf>>. Acesso em 20 jan. 2013.

_____. História e construção identitária na poética de Antunes. In: Nitrini, Sandra et. all. (Org.). **Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC** (e-book). 01ed. São Paulo: ABALIC, 2007a, v. 1, p. 01-06.

FOUCAULT, Michel. Verdade e poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 25ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p.1-14.

_____. **O governo de si e dos outros**: curso no Collège de France (1982-1983). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

INDURSKY, Freda; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina (orgs.). **Michel Pêcheux e a análise do discurso**: uma relação de nunca acabar. São Carlos: Claraluz, 2005.

MARIANI, Bethania (org.). **A escrita e os escritos**: reflexões em Análise do Discurso e Psicanálise. São Carlos: Claraluz, 2006. 224p.

MARQUES, Welisson; CONTI, Maria Aparecida; FERNANDES, Cleudemar Alves (orgs.). **Michel Foucault e o discurso**: aportes teóricos e metodológicos. Uberlândia: EDUFU, 2013. (Linguística IN FOCUS 9).

PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni P.. (et al). **Gestos de leitura**: da história no discurso. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994 (Coleção Repertórios). p. 55-66.

_____. **Semântica e discurso**: Uma crítica à afirmação do óbvio. 4ª edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. A língua como objeto da Lingüística. In: FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à lingüística**. Vol 1. São Paulo, SP: Contexto, 2006, p.75-93.

SARGENTINI, Vanice; NAVARRO-BARBOSA, Pedro. (orgs) **M. Foucault e os domínios da linguagem** – Discurso, poder, subjetividade. São Carlos: Claraluz 2004.

REFERÊNCIA DE FILME

ZUZU Angel. [Filme]. Brasil/2006. Direção: Sérgio Resende. Duração: 108 min.

REFERÊNCIAS DE MÚSICAS

ANTUNES, Arnaldo; BELLOTTO, Tony. Família. In: Titãs. **Cabeça Dinossauro**, São Paulo: WEA, 1987.

ANTUNES, Arnaldo; MIKLOS, Paulo. A face do destruidor. In: Titãs. **Cabeça Dinossauro**, São Paulo: WEA, 1987.

ANTUNES, Arnaldo; REIS, Nando. Nome aos bois. In: Titãs. **Go back**, São Paulo: WEA, 1988.

ANTUNES, Arnaldo; Miklos, Paulo; BRITTO, Sérgio. Miséria. In: Titãs. **Õ Blesq Blom**, São Paulo: WEA, 1989.

ANTUNES, Arnaldo; FROMER, Marcelo; BRITTO, Sérgio. Comida. In: Titãs. **Jesus não tem dentes no país dos banguelas**, São Paulo: WEA, 1990.

ANTUNES, Arnaldo; BELLOTTO, Tony; FROMER, Marcelo. Televisão. In: Titãs. **Televisão**. São Paulo: WEA, 1990.

ANTUNES, Arnaldo. Nome não. In: Arnaldo Antunes. **Nome**. São Paulo: BMG, 1993.

_____. Pessoa. In: Arnaldo Antunes. **Nome**. São Paulo: BMG, 1993.

_____. Minha meu. In: Arnaldo Antunes. **Ninguém**. São Paulo: BMG, 1995.

ANTUNES, Arnaldo; SCANDURRA, Edgard. O nome disso. In: Arnaldo Antunes. **Ninguém**, São Paulo: BMG, 1995.

ANTUNES, Arnaldo. Inclassificáveis. In: Arnaldo Antunes. **O silêncio**. São Paulo: BMG, 1996.

_____. O buraco do espelho. In: Arnaldo Antunes. **O silêncio**. São Paulo: BMG, 1996.

ANTUNES, Arnaldo; SCANDURRA, Edgard; PRICE, Peter. Que te quero. In: Arnaldo Antunes. **O silêncio**. São Paulo: BMG, 1996.

ANTUNES, Arnaldo. O que swingnifica isso?. In: Arnaldo Antunes. **O silêncio**. São Paulo: BMG, 1996.

ANTUNES, Arnaldo; BEN JOR, Jorge. As árvores. In: Arnaldo Antunes. **Um som**. São Paulo: BMG, 1998.

ANTUNES, Arnaldo; MONTE, Marisa; GOMES, Pepeu. Um branco, um xis, um zero. In: Cássia Eller. **Com você... meu mundo ficaria completo**. Universal, 1999.

ANTUNES, Arnaldo. Essa mulher. In: Arnaldo Antunes. **Paradeiro**. São Paulo: WEA, 2001.

ANTUNES, Arnaldo; MONTE, Marisa; BROWN, Carlinhos. Consumado. In: Arnaldo Antunes. **Saiba**. São Paulo: Rosa Celeste/ São Paulo: BMG, 2004.

ANTUNES, Arnaldo. Saiba. In: Arnaldo Antunes. **Saiba**. São Paulo: Rosa Celeste/ São Paulo: BMG, 2004.

ANTUNES, Arnaldo; NEVES, Chico; ALTAIR; ANDO; AUGUSTO, Cosme; CLIFF, Jairo; DIAS, Joel. Nenhum motivo explica a guerra. In: AfroReggae. **Nenhum motive explica a guerra**. Geléia Real/CUFA, 2005.

ANTUNES, Arnaldo; ORTINHO; JENECCI, Marcelo. Envelhecer. In: Arnaldo Antunes. **Iê iê iê**. São Paulo: BMG, 2009.

ANTUNES, Arnaldo; LIMINHA; CAÑAS, Ana. Na multidão. In: Ana Canãs. **Hein?**. São Paulo: Sony music, 2009.

ANTUNES, Arnaldo; MONTE, Marisa; BROWN, Carlinhos. Verdade, uma ilusão. In: Marisa Monte. **O que você quer saber de verdade**. EMI/Phonomotor, 2011.

ANTUNES, Arnaldo; CAVALCANTI, Péricles; DONATO, João. Amazonas 2. In: Joyce Moreno e João Donato. **Aquarius**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2012.

REFERÊNCIA ONLINE

Curta-metragem **O mistério**:

http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=kYN8DVHrVCA. Acesso em 30 dez. 2012.

Entrevista com Arnaldo Antunes em 29/12/12 (ANTUNES, 2012), disponível no canal do Youtube de Jorge Mautner – **Expedição Sul 14: Minha Pátria é minha língua II**:

<https://www.youtube.com/watch?v=M-XCG-L01iQ>
Acesso em 26 abr. 2014

Site Oficial de Arnaldo Antunes:
www.arnaldoantunes.com.br

ANEXOS

1. Músicas

ANTUNES, Arnaldo; BEN JOR, Jorge. As árvores. In: ANTUNES, Arnaldo. **Um som**. São Paulo: BMG, 1998.

As árvores

As árvores são fáceis de achar
Ficam plantadas no chão
Mamam do sol pelas folhas
E pela terra
Também bebem água
Cantam no vento
E recebem a chuva de galhos abertos
Há as que dão frutas
E as que dão frutos
As de copa larga
E as que habitam esquilos
As que chovem depois da chuva
As cabeludas
As mais jovens mudas
As árvores ficam paradas
Uma a uma enfileiradas
Na alameda
Crescem pra cima como as pessoas
Mas nunca se deitam
O céu aceitam
Crescem como as pessoas
Mas não são soltas nos passos
São maiores, mas
Ocupam menos espaço
Árvore da vida
Árvore querida
Perdão pelo coração
Que eu desenhei em você
Com o nome do meu amor

ANTUNES, Arnaldo; CAVALCANTI, Péricles; DONATO, João. Amazonas 2. In: MORENO, Joyce; DONATO, João. **Aquarius**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2012.

Amazonas 2

Amazonas
Sol no meio do meio do meio dia
Brilho raio sobreluz fotografia
Mar incêndio tempestade inundação

Amazonas
Tantas cores tem o mesmo nome verde
Tanta gente tem a mesma fome sede
Universo de total transpiração

Procurar
Eu procurei
Eldorado eu encontrei

Amazonas
São guerreiros de uma tribo feminina
De uma civilização submarina
Dai-me dai-me dai-me mais imensidão

ANTUNES, Arnaldo; MIKLOS, Paulo. A face do destruidor. In: Titãs. **Cabeça Dinossauro**. São Paulo: WEA, 1987.

A face do destruidor

O nome do destruidor é
Destruidor
É o nome do destruidor.

O nome do construtor é
O nome
Do construtor.

A face do construtor.
O que ele constrói.
A obra do construtor.

O destruidor não pode mais destruir
Porque o construtor não constrói.

O construtor não constrói porque
Não pode mais construir.

A face do destruidor.

ANTUNES, Arnaldo; FROMER, Marcelo; BRITO, Sérgio. Comida. In: Titãs. **Jesus não tem dentes no país dos banguelas**. São Paulo: WEA, 1990.

Comida

Bebida é água.
Comida é pasto.
Você tem sede de que?
Você tem fome de que?
A gente não quer só comida,
A gente quer comida, diversão e arte.
A gente não quer só comida,
A gente quer saída para qualquer parte.
A gente não quer só comida,
A gente quer bebida, diversão, balé.
A gente não quer só comida,
A gente quer a vida como a vida quer.

Bebida é água.
Comida é pasto.
Você tem sede de que?
Você tem fome de que?
A gente não quer só comer,
A gente quer comer e quer fazer amor.
A gente não quer só comer,
A gente quer prazer pra aliviar a dor.
A gente não quer só dinheiro,
A gente quer dinheiro e felicidade.
A gente não quer só dinheiro,
A gente quer inteiro e não pela metade.

ANTUNES, Arnaldo; MONTE, Marisa; BROWN, Carlinhos. Consumado. In: ANTUNES, Arnaldo. **Saiba**. São Paulo: BMG, 2004.

Consumado

Tô louco pra fazer
Um rock pra você
Tô punk de gritar
Seu nome sem parar

Primeiro eu fiz um blues
Não era tão feliz
E de um samba-canção
Até baião eu fiz

Tentei o tchá tchá tchá
Tentei um yê yê yê
Tô louco pra fazer
Um funk pra você

E tá consumado
Tá consumado
Tá consumado
Tá consumado

Fiz uma chanson d'amour
Fiz um love song for you
Fiz una canzone per te
Para impressionar você

Pra todo mundo usar
Pra todo mundo ouvir
Pra quem quiser chorar
Pra quem quiser sorrir

Na rádio e sem jabá
Na pista e sem cair
Um samba pra você
Um rock and roll to me

E tá consumido
Tá consumido
Tá consumido
Tá consumido

Fiz uma chanson d'amour
Fiz um love song for you
Fiz una canzone per te
Para impressionar você

ANTUNES, Arnaldo; ORTINHO; JENECCI, Marcelo. Envelhecer. In: ANTUNES, Arnaldo. **Iê Iê Iê**. São Paulo: BMG, 2009.

Envelhecer

a coisa mais moderna que existe nessa vida é
envelhecer
a barba vai descendo e os cabelos vão caindo
pra cabeça aparecer
os filhos vão crescendo e o tempo vai dizendo
que agora é pra valer
os outros vão morrendo e a gente aprendendo
a esquecer

não quero morrer pois quero ver como será
que deve ser envelhecer
eu quero é viver pra ver qual é e dizer venha
pra o que vai acontecer

eu quero que o tapete voe
no meio da sala de estar
eu quero que a panela de pressão pressione
e que a pia comece a pingar

eu quero que a sirene soe
e me faça levantar do sofá
eu quero por Rita Pavone
no ringtone do meu celular

eu quero estar no meio do ciclone
pra poder aproveitar
e quando eu esquecer meu próprio nome
que me chamem de velho gagá

pois ser eternamente adolescente nada é mais
demodé
com os ralos fios de cabelo sobre a testa que
não pára de crescer
não sei porque essa gente vira a cara pro
presente e esquece de aprender
que felizmente ou infelizmente sempre o
tempo vai correr

não quero morrer pois quero ver como será
que deve ser envelhecer
eu quero é viver pra ver qual é e dizer venha
pra o que vai acontecer

eu quero que o tapete voe...

ANTUNES, Arnaldo; BELLOTTO, Tony. Família. In: Titãs. **Cabeça Dinossauro**. São Paulo: WEA, 1987.

Família

Família, família,
Papai, mamãe, titia,
Família, família,
Almoça junto todo dia,
Nunca perde essa mania.
Mas quando a filha quer fugir de casa
Precisa descolar um ganha-pão
Filha de família se não casa
Papai, mamãe, não dão nenhum tostão.
Família é
Família á
Família.

Família, família,
Vovô, vovó, sobrinha.
Família, família,
Janta junto todo dia,
Nunca perde essa mania.
Mas quando o nenê fica doente
Procura uma farmácia de plantão
O choro do nenê é estridente
Assim não dá pra ver televisão
Família é
Família á
Família.

Família, família,
Cachorro, gato, galinha.
Família, família,
Vive junto todo dia,
Nunca perde essa mania.
A mãe morre de medo de barata
O pai vive com medo de ladrão
Jogaram inseticida pela casa
Botaram um cadeado no portão
Família é
Família á
Família.

ANTUNES, Arnaldo. Inclassificáveis. In: _____. **Como é que chama o nome disso**. São Paulo: Publifolha, 2006, p.256-257.

Inclassificáveis

Que preto, que branco que índio o quê?
Que branco, que índio, que preto o quê?
Que índio, que preto, que branco o quê?
Que preto branco índio o quê?
Branco índio preto o quê?
Índio preto branco o quê?
Aqui somos mestiços mulatos
Cafuzos pardos melucos sararás
Crilouros guaranisseis e judárabes
Orientupis orientupis
Ameriquítalos luso nipo caboclos
Orientupis orientupis
Iberibárbaros indo ciganagôs
Somos o que somos
Somos o que somos
Inclassificáveis
Inclassificáveis
Não tem um, tem dois,
Não têm dois, tem três,
Não tem lei, tem leis,
Não tem vez, tem vezes,
Não tem deus, tem deuses,
Não tem cor, tem cores
Não há sol a sós
Não há sol a sós
Não há sol a sós
Não há sol a sós
Aqui somos mestiços mulatos
Cafuzos pardos tapuias tupinamboclos
Americarataís yorubárbaros.
Somos o que somos
Somos o que somos
Inclassificáveis
Inclassificáveis
Não há sol a sós
Não há sol a sós
Não há sol a sós
Não há sol a sós
Egipciganos tupinamboclos
Yorubárbaros carataís
Caribocarijós orientapuias
Mamemulatos tropicaburés
Chibarroados mesticigenados
Oxigenados debaixo do sol

ANTUNES, Arnaldo; BRITTO, Sérgio; MIKLOS, Paulo. Miséria. In: ANTUNES, Arnaldo. **Como é que chama o nome disso**. São Paulo: Publifolha, 2006, p.238.

Miséria

Miséria é miséria em qualquer canto
 Riquezas são diferentes
 Índio mulato preto branco
 Miséria é miséria em qualquer canto
 Riquezas são diferentes
 Miséria é miséria em qualquer canto
 Filhos amigos amantes parentes
 Riquezas são diferentes
 Ninguém sabe falar esperanto
 Miséria é miséria em qualquer canto
 Todos sabem usar os dentes
 Riquezas são diferentes
 Miséria é miséria em qualquer canto
 Riquezas são diferentes
 A morte não causa mais espanto
 Miséria é miséria em qualquer canto
 Riquezas são diferentes
 Miséria é miséria em qualquer canto
 Fracos doentes aflitos carentes
 Riquezas são diferentes
 O sol não causa mais espanto
 Miséria é miséria em qualquer canto
 Cores raças castas crenças
 Riquezas são diferenças

*Parceria com Sérgio Britto e Paulo Miklos,
 gravada por Titãs no CD Ô Blésq Blom (1989)*

ANTUNES, Arnaldo; NEVES, Chico; ALTAIR; ANDO; AUGUSTO, Cosme; CLIFF, Jairo; DIAS, Joel. Nenhum motivo explica a guerra. In: AfroReggae. **Nenhum motivo explica a guerra**. São Paulo: WEA, 2005.

Nenhum motivo explica a guerra

Nenhum motivo explica a guerra
 Nem a grana
 Nem a ganância
 Nem a vingança, nem avanço industrial
 Nem esperança, nem o ideal
 Nem em nome do bem, contra o mal
 Nenhum motivo explica a guerra
 Nem a sede de poder
 Nem o medo de perder
 Nem a ira
 Nem a mentira
 Nem a conquista territorial
 Ninguém tem que fazer o que não quer
 Nenhum motivo explica a guerra
 Ninguém precisa ser o que não é
 Nada justifica não
 Nenhum motivo explica a guerra
 Nem cobiça, nem controle populacional
 Nem vergonha, nem orgulho nacional
 Nem a crença, nem a defesa
 Nem a raça, nem a fé
 Ninguém tem que seguir o que não crê
 Nenhum motivo explica a guerra
 Ninguém tem que fazer o que não quer...
 Grana, ganância
 Sede de poder
 Ira, mentira
 Medo de perder
 Defesa, vingança
 Raça, fé
 Esperança

ANTUNES, Arnaldo; MORAES, Davi. Na massa.
In: ANTUNES, Arnaldo. **Paradeiro**. São Paulo:
BMG, 2001.

Na massa

vai de mon amour
blusa de abajur
óculos escuro apaziguando o sol
no domingo a caminho da praça

óculos ray-ban
raio de tupã
no pulso pulseira,
no corpo collant
mostra a pele pelo rasgo da calça

pode ser de farda ou fralda
arrastando o véu da cauda
jóia de bijuteria
lantejoula e purpurina
manto de garrafa pet
tatuagem de chiclete
de coroa ou de cocar
pode se misturar

na massa
some na massa

sai de chafariz
bico de verniz
saia de safári sorriso de miss
camiseta de che Guevara

plástico metal
árvore de natal
de biquíni xale bata ou avental
e uma pinta pintada na cara

pode vir de esporte ou gala
de uniforme com medalha
braço cheio de pacote
nada debaixo do short
derramando seu decote
gargantilha no cangote
segue a moda de ninguém
usa o que lhe convém

vai de my cherri
vai de mon amour
vai de bem-me-quer
vai do que vier

na massa
some na massa

anda de abada
dança o bragada
turbante importado
lá de Bagdá
fantasia de anjo sem asa

sola de pneu
todo mundo é eu
roupa de princesa
em pele de plebeu
no passeio de volta pra casa

passa de cabelo moicano
ou com lenço de cigano
mexico chapéu cabana
capacete de bacana
de sarongue ou de batina
tanga de miçanga fina
moda tem a sua só
passo de carimbo

na massa
some na massa

usa a pele da roupa
da pele da roupa da pele
usa a pele da roupa da
roupa da pele da roupa

na massa
some na massa

ANTUNES, Arnaldo; REIS, Nando. Nome aos bois. In: Titãs. **Go back**, São Paulo: WEA, 1988.

Nome aos bois

Garrastazu
 Stalin
 Erasmo Dias
 Franco
 Lindomar Castilho
 Nixon
 Delfim
 Ronaldo Boscoli
 Baby Doc
 Papa Doc
 Mengele
 Doca Street
 Rockefeller
 Afanásio
 Dulcídio Wanderley Bosquila
 Pinochet
 Gil Gomes
 Reverendo Moon
 Jim Jones
 General Custer
 Flávio Cavalcante
 Adolf Hitler
 Borba Gato
 Newton Cruz
 Sérgio Dourado
 Idi Amin
 Plínio Correia de Oliveira
 Plínio Salgado
 Mussolini
 Truman
 Khomeini
 Reagan
 Chapman
 Fleury

ANTUNES, Arnaldo. O buraco do espelho. In: _____. **O Silêncio**. São Paulo: BMG, 1995.

O buraco do espelho

o buraco do espelho está fechado
 agora eu tenho que ficar aqui
 com um olho aberto, outro acordado
 no lado de lá onde eu cá

pro lado de cá não tem acesso
 mesmo que me chamem pelo nome
 mesmo que admitam meu regresso
 toda vez que eu vou a porta some

a janela some na parede
 a palavra de água se dissolve
 na palavra sede, a boca cede
 antes de falar, e não se ouve

já tentei dormir a noite inteira
 quatro, cinco, seis da madrugada
 vou ficar ali nessa cadeira
 uma orelha alerta, outra ligada

o buraco do espelho está fechado
 agora eu tenho que ficar agora
 fui pelo abandono abandonado
 aqui dentro do lado de fora

ANTUNES, Arnaldo. O que swingnifica isso. In: _____. **O Silêncio**. São Paulo: BMG, 1996.

O que swingnifica isso

perguntou pro professor
 perguntou pro carteiro
 perguntou para o doutor
 perguntou pro mundo inteiro
 perguntou para a vizinha
 perguntou para o porteiro
 e quando ficou sozinha
 perguntou para o espelho
 o que signfinca isso?
 o que swingnifica isso?
 o que signifixa isso?
 o que swingnifica isso?
 o presidente preside
 o operário opera
 o médico medica
 o advogado advoga
 o cobrador cobra
 o procurador procura
 o motorista motora
 o costureiro costura
 o que signfinca isso?
 o que swingnifica isso?
 o que signifixa isso?
 o que swingnifica isso?
 comentou com a sua mãe
 que comentou com a mãe
 da outra que contou para
 o seu pai que não sabia
 e perguntou pra sua tia
 o que signfinca isso?
 o que swingnifica isso?
 o que signifixa isso?
 o que swingnifica isso?
 o guarda guarda
 o jardineiro jardina
 o eletricista eletriza
 o faxineiro faxina
 o engenheiro engenha
 o músico musica
 o cozinheiro cozinha
 o economista economiza
 e o que signfinca isso?
 o que swingnifica isso?
 o que signifixa isso?
 o que swingnifica isso?

ANTUNES, Arnaldo. Pessoa. In: _____. **Nome**. São Paulo: BMG, 1993.

Pessoa

Coisa que acaba. Troço que tem fim. Sujeito. Que não dura, que se extingue. Míngua. Negócio finito, que finda. Festa que termina. Coisa que passa, se apaga, fina. Pessoa. Troço que definha. Que será cinzas. Que o chão devora. Fogo que o vento assopra. Bolha que estoura. Sujeito. Líquido que evapora. Lixo que se joga fora. Coisa que não sobra, soçobra, vai embora. Que nada fixa. A foto amarela o filme queima embolora a memória falha o papel se rasga se perde não se repete. Pessoa. Pedaco de perda. Coisa que cessa, fenece, apodrece. Fome que se sacia. Negócio que some, que se consome. Sujeito. Água que o sol seca, que a terra bebe. Algo que morre, falece, desaparece. Cara, bicho, objeto. Nome que se esquece.

ANTUNES, Arnaldo; SCANDURRA, Edgard;
PRICE, PETER. Que te quero. In: ANTUNES,
Arnaldo. **O Silêncio**. São Paulo: BMG, 1996.

Que te quero

olho que te quero boca
pele que te quero aço
água que te quero sopa
perna que te quero braço

cama que te quero pedra
vidro que te quero caco
nuvem que te quero terra
água que te quero cactus

carne que te quero corpo
boca que te quero poço
peito que te quero rosto
pênis que te quero osso

boca que te quero poço que
te quero peito que te quero
rosto que te quero pênis
que te quero osso que te
quero osso que te quero osso

peito que te quero fonte que
te quero costa que te quero frente
que te quero língua que te quero
ponte que te quero dedo
que te quero dente

peito que te quero fonte
costa que te quero frente
língua que te quero ponte
dedo que te quero dente

língua que te quero teta
leite que te quero nata
loira que te quero preta
preta que te quero prata

prata que te quero ouro
couro que te quero vaca
água que te quero fogo
olho que te quero asa

couro que te quero vaca que
te quero água que te quero
fogo que te quero olho
que te quero asa que te
quero asa que te quero asa

casca que te quero polpa que
te quero unha que te quero
casco que te quero pano que
te quero roupa que te quero
crânio que te quero saco

casca que te quero polpa
unha que te quero casco
pano que te quero roupa
crânio que te quero saco

coxa que te quero colo
bolha que te quero calo
gota que te quero gole
poça que te quero lago

clara que te quero gema
sola que te quero palma
nome que te quero carne
carne que te quero alma

ANTUNES, Arnaldo. Saiba. In: _____. **Como é que chama o nome disso**. São Paulo: Publifolha, 2006, p.270-271.

Saiba

Saiba: todo mundo foi neném
Einstein, Freud e Platão também
Hitler, Bush e Sadam Hussein
Quem tem grana e quem não tem

Saiba: todo mundo teve infância
Maomé já foi criança
Arquimedes, Buda, Galileu
E também você e eu

Saiba: todo mundo teve medo
Mesmo que seja segredo
Nietzsche e Simone de Beauvoir
Fernandinho Beira-Mar

Saiba: todo mundo vai morrer
Presidente, general ou rei
Anglo-saxão ou muçulmano
Todo e qualquer ser humano

Saiba: todo mundo teve pai
Quem já foi e quem ainda vai
Lao Tsé Moisés Ramsés Pelé
Ghandi, Mike Tyson, Salomé
Saiba: todo mundo teve mãe
Índios, africanos e alemães
Nero, Che Guevara, Pinochet
E também eu e você

ANTUNES, Arnaldo; BELLOTTO, Tony;
FROMER, Marcelo. **Televisão**. In: Titãs.
Televisão. São Paulo: WEA, 1990.

Televisão

A televisão me deixou burro, muito burro
demais
Agora todas coisas que eu penso me parecem
iguais
O sorvete me deixou gripado pelo resto da
vida
E agora toda noite quando deito é boa noite,
querida.

Ô cride, fala pra mãe
Que eu nunca li num livro que um espirro
fosse um vírus sem cura
Vê se me entende pelo menos uma vez,
criatura!
Ô cride, fala pra mãe!

A mãe diz pra eu fazer alguma coisa mas eu
não faço nada
A luz do sol me incomoda, então deixo a
cortina fechada
É que a televisão me deixou burro, muito
burro demais
E agora eu vivo dentro dessa jaula junto dos
animais.

ô cride, fala pra mãe
Que tudo que a antena captar meu coração
captura
Vê se me entende pelo menos uma vez,
criatura!
ô cride, fala pra mãe!

ANTUNES, Arnaldo; MONTE, Marisa; GOMES, Pepeu. Um branco, um xis, um zero. In: ELLER, Cássia. **Com você... meu mundo ficaria completo.** São Paulo: Universal, 1999.

Um branco, um xis, um zero

você partiu e me deixou
sem lamentar o que passou
sem me apegar ao que apagou
acabou

não me lembro bem da sua cara qual a cor dos
olhos já nem sei

só o cheiro do seu cheiro
não quer me deixar mais em paz
nos ares dos lugares
onde passo e onde nunca estás

você partiu e não voltou
eu já esqueci o que me falou
se prometeu ou se jurou
seu amor

já não me recordo mais seu nome quais os
outros nomes que te dei

só o cheiro do seu cheiro
não consegue ser tão fugaz
nas pessoas pelas colos
sexos bocas onde nunca estás

você partiu e foi melhor
e eu já me esqueci de cor
do som do ar do tom da voz
e de nós

já passei um pano um branco um zero um xis
um traço um tempo já passei

só o cheiro do seu cheiro
não consigo deixar para trás
impregnado o dia inteiro
nessa roupa que não tiro mais

ANTUNES, Arnaldo; MONTE, Marisa; BROWN, Carlinhos. Verdade, uma ilusão. In: MONTE, Marisa. **O que você quer saber de verdade.** São Paulo: EMI, 2011.

Verdade, uma ilusão

Eu posso te fazer feliz
Feliz me sentir também
Eu posso te fazer tão bem
Eu sei que isso eu faço bem
Roubar-te um beijo num salão
Girar sem perder o chão
Não vou deixar você cair
Cintura
Leve a minha mão
Verdade
Uma ilusão
Vinda do coração
Verdade
Seu nome é mentira

Eu posso te fazer ouvir
Milhões de sinos ao redor
Eu posso te fazer canções
O amor soa em minha voz
Eu posso te fazer sorrir
Meus olhos brilham para ti
E os pés já sabem aonde ir
Ninguém precisa decidir
Verdade
Uma ilusão
Digo de coração
Verdade
Seu nome é mentira

2. Escritos

ANTUNES, Arnaldo. Riquezas são diferenças. In: _____. **40 escritos**. São Paulo: Iluminuras, 2000. Escrito 21. p.70-73.

Riquezas são diferenças

Folha de São Paulo, 07/01/92

Muita estupidez e preconceito se têm lido nas páginas dos jornais, seja na opinião dos próprios jornalistas, seja na declaração de pessoas do meio artístico musical, tendo por objeto a cor da pele de Michael Jackson.

Não quero falar aqui da sua música, que continua exercendo o caminho natural de sua genialidade; nem do espaço poderoso que ela ocupa no mundo todo. Quero falar da clareza de Michael Jackson. Mesmo que para isso eu tenha de aceitar a condição da imprensa em geral, que tomou essa questão como um escudo para não comentar com o devido respeito seu último disco.

Michael Jackson teve a pele negra. Ficou mulato em *Thriller*, clareou mais em *Bad* e agora parece completamente branco em *Dangerous*. O mal-estar que isso vem causando é assustador, nessa beirada do ano 2000. Que ele "negou a sua raça", "se corrompeu", "virou um monstro", entre ofensas piores. O pior ataque dessa onda se leu numa matéria assinada por Sérgio Sá Leitão, na seção denominada "Fique por dentro" (?), no *Folhateen* de 9/12/91, que, além de desprezar sem nenhum fundamento *Dangerous* ("O fundamental em Michael Jackson já não é mais a música – como o era na época de *Thriller*, seu álbum-emblema") e lamentar a mudança de cor enquanto perda de identidade ("Com sua identidade diluída, falta também a Michael Jackson a legitimidade indispensável a qualquer astro da cultura pop"), começa (na manchete) e termina (na conclusão da matéria) com uma frase de efeito de uma agressividade despropositada: "Michael Jackson é o eunuco do pop". Tendo-se em conta a potência que ele representa, não apenas em seu som, mas também como fenômeno de massa no planeta, tal inversão só pode ser interpretada como fruto de ódio. Parece a indignação de um membro da Ku Klux Klan defendendo a pureza racial ameaçada por esse branco que não nasceu branco.

Branco sempre puderam parecer mulatos, bronzear-se ao sol ou em lâmpadas específicas para esse fim, fazer permanente para endurecer os cabelos. Tudo isso visto com naturalidade e simpatia. Tatuagem, que é técnica predominantemente por brancos, pode. Até mesmo aquela caricatura do Al Johnson era vista com graça. Agora, o negro Michael Jackson entregar seu corpo à transcendência da barreira racial desperta revolta, reações de protesto e aversão.

O espaço da ficção é permissivo. Todo mundo acha bacana Raul Seixas haver cantado "Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante", ou haver existido uma banda chamada

"Mutantes". Há um consenso na aceitação da promiscuidade racial de Macunaíma, com traço característico de nossa identidade antropológica. Agora, quando adentramos o campo da vida real as máscaras moralistas, racistas, preservacionistas da estagnação se mostram, contra a liberdade individual de se fazer o que quiser da própria pele.

É que Michael Jackson é um Macunaíma ao avesso. Se o anti-herói de Mário de Andrade faz de si a parábola da gênese das diferenças raciais no espaço ficcional, Michael Jackson representa, em carne e osso, a abolição dessas fronteiras. Mas parece que, mais de cem anos depois, o Brasil ainda não está preparado para aceitar a Abolição.

Os negros que estão condenando a mutação de Michael Jackson, insinuando ser ela fruto de inveja de uma suposta condição dos brancos, acabam na verdade chegando a um veredito semelhante ao do racismo branco que diz: "Como esse negro se atreve a usar a minha cor em sua pele?"

Michael Jackson continua cantando com o mesmo swing de quando tinha a pele preta, e dançando cada vez mais lindamente aquela dança que influenciou milhares de negros no mundo inteiro. Ele ostenta a pele clara como quem diz "eu posso". E canta: "I'm not going to spend my life being a color". E faz de seu corpo a prova de que a questão racial vai muito além da cor da pele.

O corpo é para usar. O corpo é para ser usado. Michael Jackson está colocando seu corpo a serviço de um tempo em que a pessoa valha antes das raças, e o planeta antes das nações. Não se trata de extinguir as diferenças, mas de fundar radicalmente a possibilidade de trânsito entre elas. A miscigenação que se fez aqui (nesse país onde todos somos um pouco mulatos ou mamelucos), diacronicamente, durante séculos, faz-se sincronicamente nele.

Michael Jackson é preto e é branco. Não fala em nome de uma raça ou casta, mas encarna em si a diferença. Não é mais americano porque é do mundo todo ("Protection/ for gangs, clubs,/ and nations/causing grief in/ human relations/ It's a turf war/On a global scale/ I'd rather hear both sides/ of the tale", canta em *Black or White*). O incômodo está justamente nesse exercício de liberdade. Ele não precisaria explicar nada. As respostas estão todas na sua cara. Ou naquelas caras tão diferentes se transformando umas nas outras, no clip de *Black or White*.

"...Eu me torno as estrelas e a lua. Eu me torno o amante e o amado. Eu me torno o vencedor e o vencido. Eu me torno o senhor e o escravo. Eu me torno o cantor e a canção. Eu me torno o conhecedor e o conhecido... Eu continuo dançando... e dançando... e dançando, até que haja apenas... a dança" (Michael Jackson, em *The Dance*).

ANTUNES, Arnaldo. São Paulo. In: _____. **Como é que chama o nome disso**. São Paulo: Publifolha, 2006. p.331-333.

São Paulo

Foi por me sentir genuinamente desidentificado com qualquer sentimento nacionalista ou patriótico, ou com qualquer espécie de regionalismo, que escrevi e cantei coisas como: "Não sou brasileiro, não sou estrangeiro / Não sou de nenhum lugar, sou de lugar nenhum, sou de lugar nenhum / Não sou de São Paulo, não sou japonês / Não sou carioca, não sou português / Não sou de Brasília, não sou do Brasil / Nenhuma pátria me pariu", ou "Riquezas são diferenças", ou "Aqui somos mestiços mulatos cafuzos pardos mamelucos sararás crilouros guaranisseis e judárabes / Orientupis orientupis / Ameriquítalos luso nipo caboclos / Orientupis orientupis / Iberibárbaros indo ciganagôs / Somos o que somos, somos o que somos / Inclassificáveis, inclassificáveis".

Ao mesmo tempo, creio só terem sido possíveis tais formulações pessoais pelo fato de eu haver nascido, crescido e vivido sempre em São Paulo. Por essa ser uma cidade que permite, ou mesmo propicia, esse desapego para com raízes geográficas, raciais, culturais. Por eu ver e viver São Paulo como um gigante liquidificador onde as informações diversas se misturam, se atritam gerando novas fagulhas, interpretações, exceções.

Por sua multiplicidade de referências étnicas, linguísticas, culturais, religiosas, arquitetônicas, culinárias...

São Paulo não tem um símbolo que dê conta de sua diversidade. Nada aqui é típico daqui. Não temos um corcovado, um berimbau, uma arara, um cartão postal. São Paulo são muitas cidades em uma – do Brás a Pinheiros, do Morumbi à Freguesia do Ó, de Osasco ao Jardim Europa, da Consolação ao Pacaembu, da Móoca a Higienópolis, do Paraíso ao Ipiranga, do Capão Redondo à Liberdade. De um bairro a outro pode mudar tudo – a paisagem, os rostos, os letreiros, as praças, as lojas, o jeito, os sotaques.

Sempre me pareceram sem sentido as guerras, as fileiras nazistas, os fundamentalismos, a intolerância ante a diversidade, a xenofobia nacionalista, a "macumba para turista" de que falava Oswald de Andrade. O nacionalismo sempre me pareceu ligado ao desejo de poder, enquanto as manifestações que positivam a convivência com as diferenças são para mim sintomas de potência individual diante do mundo.

Assim, fui me sentindo cada vez mais um cidadão do planeta; sem nacionalidade, sem raça, sem religião. Acabei atribuindo parte desse sentimento à formação miscigenada do Brasil.

Acontece que a miscigenação brasileira parece ter se multiplicado em São Paulo, com feições de imigrantes de muitos outros povos (judeus italianos coreanos africanos árabes

alemães portugueses ciganos nordestinos indígenas latinos etc.), num ambiente urbano que foi crescendo para todos os lados, sem limites.

Até a instabilidade climática daqui parece haver contribuído para essa formação aberta ao acaso, à imprevisibilidade das misturas.

Ao mesmo tempo temos preservados inúmeros nomes indígenas designando lugares, como Ibirapuera, Anhangabaú, Butantã etc. Primitivismo em contexto cosmopolita, como quis e soube vislumbrar Oswald.

Não é à toa que partiram daqui várias manifestações culturais que souberam conceituar e positivar essa condição de hibridez antro-pológica, social e cultural. A Antropofagia, a Poesia Concreta, a Tropi-cália ("um neo-antropofagismo" – segundo depoimento de Caetano na época – gestado em São Paulo, apesar dos inúmeros protagonistas baianos).

São Paulo fragmentária, com sua paisagem recortada entre praças e prédios; com o ruído dos carros entrando pelas janelas dos apartamentos como se fosse o ruído longínquo do mar; com seus crepúsculos intensificados pela poluição; seus problemas de trânsito, miséria e violência convivendo com suas múltiplas ofertas de lazer e cultura; com seu crescimento indiscriminado, sem nenhum planejamento urbano; com suas belas alamedas arborizadas e avenidas de feiura infinita.

São São Paulo meu amor, como quis TomZé.

São Paulo meu horror, como no Pavilhão 9.

São Paulo de muitas faces, para que façamos a nossa, a partir de sua matéria múltipla e mutante.

Talvez isso constitua alguma forma de identidade.

texto para o livro de fotos Alma Paulista, Editora @books, São Paulo, 2000

ANTUNES, Arnaldo. São Paulo 2. In: _____. **Outros 40**. Iluminuras: São Paulo, 2014. Escrito 13. p.60-61.

São Paulo 2

*texto para o livro **Absolut Latin America**, V&S Vin & Spirit AB, The Absolut Company, 2002*

são são paulos as muitas cidades de são paulo expostas numa superfície irregular quilômetros adiante em vales montes e relevos que o asfalto esconde recortando esquinas ruas viadutos praças largos túneis sustentando múltiplas culturas crenças e sotaques corpos sempre de passagem como os táxis faces de imigrantes vindos de todas as partes cada bairro um novo continente mooca jabaquara lapa em cada ponto um ônibus parado luz pinheiros sumaré tem sempre alguém subindo bom retiro um pouco mais lotado vai vila maria brás para o trabalho sé chineses japoneses nordestinos árabes aricanduva cantareira indígenas pernambucanos portugueses água branca sob o céu de chumbo acinzentado emoldurando prédios painéis eletrônicos de madrugada pelas avenidas infinitas vila nova conceição jardim paulista hindus ciganos alemães perdizes jaçanã judeus da liberdade ao paraíso dá pra ir andando a pé congonghas entre postes e faróis acesos catumbi barracos e arranha-céus jardim europa penha nada aqui é típico daqui ceasa coreanos água rasa italianos vila curuçá limão americanos vila madalena brancos africanos pretos cearenses pobres paraguaios ricos e mendigos cambuci pari carandiru serviços 24 horas barra funda aqui não se domina o espaço multifacetado instável se transforma a cada instante lojas abrem fecham piscam luminosos flashes fragmentos corpos de outdoors seduzem motoristas placas numa vastidão de arquiteturas híbridas entrelaçadas de épocas diversas entranhadas pistas tem lugar que nem chofer de táxi sabe aonde fica e vai cidade de cidades misturando múltiplas identidades se estendendo cresce sem controle segue aglutinando novos municípios velhos ao redor de centros de outros centros fora em outros centros dentro onde a vida explode em corpos camelôs crianças vão pra escola outras vendem balas nos faróis cinemas motoboys polícia executivos música de celulares manequins vitrines nas janelas passam entre as alamedas de árvores imensas que atravessam cabos de eletricidade para o outro lado da calçada indo para muitos lados onde a vida corre em cabos fios e carros como em veias corre o sangue da cidade nunca para os ônibus buzinas táxis pontes helicópteros pedestres lixo caminhões lixeiros shopping centers lojas casas postes bancas de revistas vilas e favelas muros grades monumentos pichações bazares bares paisagens discotecas parques restaurantes crimes desfiles de moda lotação carrega até o metrô que leva no ponto seguinte liquidificando multidões culturas cultos credos hábitos comidas cheiros cores línguas formas de

viver aqui onde os lugares saem do lugar república consolação tucuruvi contrastes sem contorno ou margem paisagem sempre provisória gente diferente indo e vindo campo limpo onde se demole se constrói para sempre instável as quatro estações num mesmo dia a dia freguesia caos cursinho Mirandópolis bixiga mas do alto das janelas dos apartamentos o roncar dos carros se condensa amorfo num murmúrio assim constante que parece o som do mar distante em ondas que se quebram cantos de sereias ambulâncias passam camburões cachorros ladram vila ré santana canindé moema o poluído pôr do sol dali da marginal pinheiros é um dos mais bonitos deste mundo santo amaro morumbi de um bairro a outro pode mudar tudo mas depois que chove o cheiro é o mesmo cheiro fresco de asfalto molhado flores de ipê roxo atapetando a beira da calçada vento frente à praça luzes de letreiros toda noite a noite inteira e depois abre o sol nascente jaraguá pra todos e ninguém belém vila prudente absolutamente.
