

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
(MESTRADO E DOUTORADO)

NILDA APARECIDA BARBOSA

Título

A LINGUAGEM, O ESPAÇO E O CORPO EM JEAN GENET: A
CONSTITUIÇÃO DOS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO DE HOMENS INFAMES

**MARINGÁ, PR
Agosto/2021**

NILDA APARECIDA BARBOSA

Título

**A LINGUAGEM, O ESPAÇO E O CORPO EM JEAN GENET: A
CONSTITUIÇÃO DOS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO DE HOMENS INFAMES**

Tese apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de doutora em Letras, área de concentração: Estudos Linguísticos/Literários.

Orientador: Prof^ª Dr^a Roselene de Fátima Coito.

**MARINGÁ, PR
Agosto/2021**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

B238

Barbosa, Nilda Aparecida

A linguagem, o espaço e o corpo em Jean Genet : a constituição dos modos de subjetivação de homens infames / Nilda Aparecida Barbosa. -- Maringá, PR, 2021. 211 f.

Orientadora: Profa. Dra. Roselene de Fátima Coito.

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Letras Modernas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

1. Teatro. 2. Subjetivação - Constituição. 3. Heterotopia/utopia. 4. Subjetividade. 5. Corpos. I. Coito, Roselene de Fátima, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Letras Modernas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 401.41

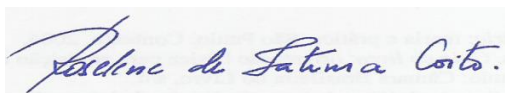
NILDA APARECIDA BARBOSA

A LINGUAGEM, O ESPAÇO E O CORPO EM JEAN GENET: A CONSTITUIÇÃO DOS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO DE HOMENS INFAMES.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração: **Estudos Linguísticos**.

Aprovada em Maringá, **31 de agosto de 2021**.

BANCA EXAMINADORA



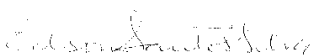
Profª Drª Roselene de Fátima Coito
Presidente da Banca – Orientadora (UEM-PLE)



Profª Drª Ismara Eliane Vidal de Souza
Tasso
Membro do Corpo Docente (UEM-PLE)



Profª Drª Margarida da Silveira Corsi
Membro do Corpo Docente (UEM-
ProfLetras)



Prof. Dr. Edson Santos Silva
Membro Convidado (UNICENTRO-Guarapuava-PR)



Profª Drª Marisa Martins Gama-Khalil
Membro Convidado (UFU – Uberlândia-MG)

AGRADECIMENTOS

Esta é uma parte importante, porque, considerando o próprio Foucault, vivemos numa rede de relações. Logo, a realização dessa pesquisa se deu pela continuidade e dispersão de saberes de sujeitos que cruzaram minha jornada e se dispuseram a ali entregar uma parcela de suas práticas sociais, ora por meio de encontros de estudos, ora por conversas sobre temas afins, ora nas práticas institucionalizadas nas quais nos inscrevemos cumprindo as regras e entregando resultados e, muitas vezes, também pelas práticas do cotidiano nas quais o objeto da pesquisa aparece em diferentes espectros, como na mídia, na conversas familiares, nas artes em geral. Desse modo, buscando na memória as pequenas e grandes contribuições na construção desse objeto que agora ganha um corpo e um nome, a primeira pessoa que me ocorre é a professora Roselene que, gentilmente, aceitou esse desafio de me guiar na execução dessa tarefa, de ser a luz do caminho onde as sombras de meu parco entendimento não viam as estradas abertas a indicar a direção. Além do apoio para os ajustes necessários ao texto que estava sendo escrito, tornou-se amiga querida de meu coração, a qual ficarei eternamente grata pela amorosidade e alegria demonstradas nesse trajeto desde que aceitou me orientar.

Gostaria também de agradecer aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras – PLE, os quais contribuíram para esse aprendizado: Edson Carlos Romualdo, Pedro Luís Navarro Barbosa, Ismara Eliane Vidal de Souza Tasso, Cristiane Carneiro Capristano, Renata Marcelle Lara, Alexandre Villibor Flory e Josimayre Novelli. Ao professor José Joaquim Pereira de Melo do Programa de Pós-graduação em Educação-UEM, pelo profícuo aprendizado em história Antiga e Medieval, e à professora Patrícia Coradim Sita, do Programa de Pós-Graduação em Filosofia-UEM, por permitir a aventura pela filosofia, ainda que minha compreensão fosse muito rudimentar. E, por fim, ao secretário do Programa de Pós-Graduação em Letras – PLE, Adelino Marques, que sempre nos orientou com presteza e carinho nos assuntos administrativos.

Agradeço, também, aos colegas de trabalho Edson José Gomes, Fábio Lucas Pierini e Wagner Vonder Belinato; às colegas de trabalho Ana Paula Guedes, pela leveza com que conduz as coisas mais sérias dessa vida; Carmen

Rodrigues de Lima, pela longa caminhada que juntas fizemos compartilhando aprendizados e a linda amizade que frutificou; Beatriz Moreira Anselmo, pela amizade, carinho e incentivo nesse trabalho; Margarida da Silveira Corsi, pela amizade, pelas lições de vida e por ter aceitado gentilmente ser banca na defesa de minha tese.

Estendo também meu carinho e agradecimento aos colegas de disciplinas que, juntos, cursamos, trocando ideias e fixando aprendizados: Lucas Metrinheire Húngaro, Talita, Maraisa, Marcia, e tantos outros cujos rostos figuram em minha memória e aos colegas do grupo de Estudo GPLEIADI: Carla, Rafael, Ana Laura, Verônica, à Aline e Ana, que a mim me parecem corajosas em seus posicionamentos e me possibilitaram ver outros tipos de pessoas à margem da sociedade. À Bruna, que, na leveza de sua alma, mostrou-se guerreira pela causa das mulheres e aos colegas novos que foram chegando, mas cujos laços de amizade ficaram suspensos pela obrigatoriedade da separação por causa da pandemia que sobre todos se abateu. A todos, gratidão pelos momentos de partilha, pelas horas de aprendizado em Foucault, e pela amizade sincera compartilhada em momentos de apreensão e expectativa diante do novo conhecimento que decidira empreender; gratidão por cruzarem meu caminho, ajudando de forma bastante diversas a ultrapassar as barreiras com mais suavidade – juntos sedimentamos uma estrada com muitas entradas e saídas e, ao longo dela, ficou a flor de nossa amizade que espero que seja longa e duradoura.

Cabe ainda acrescentar nessa amizade aqueles de fora desse círculo de estudo, mas que, cientes de nossas lutas, endereçam-nos palavras de apoio e conforto mormente nas horas mais difíceis nas quais o nosso “vou bem” não lhes convencem. Assim, deixo meu obrigada a Gislaine, Rosiandra, Rosinei, Fernando, Dina, Renato, Gregori e Ângela, Cristiani e, principalmente, Rosiele Toledo e Luiz Antonio Braz da Silva, pelo apoio em horas especiais, cuja palavra de bom ânimo alivia alma e nos permite prosseguir.

Se os amigos nos fortalecem a caminhada, os familiares suportam nossa ausência com esperança pelo fruto que será colhido, apoiando incondicionalmente, mesmo que não compreendam do que se trata exatamente. Meu carinho e agradecimento pelo apoio dos filhos Arthur e Frederico, e de meu esposo Cleyton, por compreenderem as ausências; a minha sogra Helena,

segunda mãe carinhosa; a minha cunhada Cleiza, pelas boas risadas, aliviando o estresse da caminhada; aos meus pais queridos Júlio e Floripes, que me ensinaram o que é ter uma família unida na diversidade, pois essa pesquisa é justamente compreender um pensamento artístico diverso e aceitar o lado sombra do ser humano como algo que lhe constitui em meio a tantas práticas sociais das quais faz parte; aos meus muitos irmãos e irmãs, em especial à Rosiléia, pela compreensão da alma humana; à Nair, pela fé e esperança nas horas mais difíceis; à Rozimeire, com sua alma leve e cheia de sabedoria; aos sobrinhos queridos: Sofia, Priscila, Isabela, Henrique e demais, ainda pequenos, que, nas reuniões familiares, são a alegria da casa, trazendo as doces lembranças da infância sem preocupações, mas cujas relações produzem saberes, fixam verdades e nos constituem como sujeitos em diferentes práticas sociais da sociedade, pois, de acordo com Foucault (2013), por meio do conceito de proveniência e origem podemos encontrar esses atravessamentos das práticas que marcam nossos corpos em qualquer tempo.

Por fim, meus sinceros agradecimentos aos professores que gentilmente aceitaram fazer parte da banca de qualificação: Pedro Luís Navarro Barbosa e Edson dos Santos Silva, clareando pontos que ainda estavam obscuros no meu entendimento do assunto empreendido, e às professoras que farão parte da defesa: Ismara Eliane Vidal de Souza Tasso, Margarida da Silveira Corsi e Marisa Martins Gama-Khalil, pela gentileza de fazerem parte de um momento tão especial, partilhando o conhecimento para meu aprendizado. Além disso, devo à professora Marisa um agradecimento especial, pois em um curso dado em nossa universidade, ela clareou-me o entendimento sobre o objeto estudado, dando o norte a ser seguido.

Essa tarefa não seria levada ao fim sem a colaboração direta e indireta de todos aqui mencionados, provando nossa vida de relação e coletividade e, também, sem a força e fé em Deus que sempre nos anima. Por isso, finalizo agradecendo a espiritualidade amiga (Anjo da guarda, Jesus e Maria) que também me iluminou os caminhos trilhados, espargindo energias benfazejas para acalmar as tensões e inspirando amigos para nos socorrer porque, se é justo e sabido que Deus nos sustenta do alto em sua bondade eterna, Ele deu aos homens os meios e a oportunidade de crescerem entre si, uns ajudando aos outros, edificando a si mesmo e a própria casa em que habita.

BARBOSA, Nilda Aparecida. A linguagem, o espaço e o corpo em Jean Genet: a constituição dos modos de subjetivação de homens infames. **Tese**. (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, 2021.

RESUMO

Tomando como corpus de análise as três peças de teatro: *Les bonnes* (*As criadas*), *O balcão* e *Haute surveillance* (*Alta vigilância*), do escritor francês Jean Genet, produzidas na década de 1950, este trabalho investiga os modos de subjetivação do sujeito, partindo do corpo e do espaço em que as personagens se posicionam em diversas práticas sociais. A partir do subsídio teórico-metodológico da Análise do Discurso de linha francesa, principalmente a teoria foucaultiana, assim como os estudos literários sobre dramaturgia, objetivamos compreender como se configuram os modos de subjetivação de homens colocados às margens da sociedade pela prática da violência transformadas em agressividade e desejo de matar, pelas práticas sadomasoquistas consideradas anormais pela medicina psiquiátrica e pelas regras de condutas dos homens. Inicialmente, apresentamos o corpus e a contextualização histórica em que tais peças foram produzidas, tomando a teoria literária dramática para observar as rupturas nos elementos das peças tanto pelo reaparecimento de temas tidos como marginais como pela mudança na estrutura da peça. A partir disso, colocamos como pergunta de tese a questão dos espaços para pensá-los de que forma contribuem para os modos de subjetivação de homens infames com os objetivos de observar as relações que se dão nesses espaços em três instâncias: como relação de poder, como constituição da linguagem e como constituição dos modos de subjetivação. A partir do arcabouço teórico-metodológico, desenvolvemos a análise em três eixos, buscando observar as posições que as personagens ocupam nos espaços, por meio da linguagem, para evidenciar o seu lado infame em enunciados dizíveis, visíveis e (i)legíveis que configuram estes eixos como da ilusão, da violência e do prazer. Essa pesquisa nos permitiu observar o sujeito em suas diferentes verdades, e mesmo estas que a sociedade considera anormais são parte constitutiva do sujeito, pois o conhecimento desses saberes que constituem o sujeito possibilita maior compreensão das mazelas humanas, sem uma vontade de verdade absoluta que as categorizam ou rotulam sem efetivamente saber o que realmente são.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; Heterotopia/Utopia; Corpos; Constituição/subjetivação.

BARBOSA, Nilda Aparecida. Le langage, l'espace et le corps en Jean Genet: la constitution des modes de subjectivation des hommes infâmes. **Thèse**. (Doctorat en Lettres) – Université de l'État à Maringá, 2021.

RÉSUMÉ

Cette recherche prend comme *corpus* les trois pièces de théâtre : *Les bonnes*, *Le balcon* et *Haute surveillance* du dramaturge français Jean Genet, produites dans les années de 1950, pour analyser les modes de subjectivation du sujet partant du corps et de l'espace où les personnages se maintiennent dans diverses position-sujet dans leurs pratiques sociales. En ayant la théorie et la méthode de l'Analyse du Discours dans le versant français, surtout les études de Michel Foucault et ceux de la littérature dramaturgique, on a comme objectif comprendre la configuration des modes de subjectivation des hommes mis en marge de la société à cause de leurs pratiques de violence, transformées en agressivité et leurs désirs de tuer et leurs pratiques morbides considérées comme anormales pour la médecine psychiatrique et pour les règles des conduites des hommes. D'abord, on présente le *corpora* et le contexte historique où ils se sont produits en prenant la théorie littéraire dramaturgique pour observer les ruptures dans les éléments constitutifs des pièces y compris la résurgence des thèmes marginaux tels que la violence en scène et les désirs morbides. A partir de cela, on se demande comment les espaces de ces pièces contribuent aux modes de subjectivations des hommes infâmes en observant les événements dans trois procédures : comme relation de pouvoir, comme constitutif du langage et comme constitution de modes de subjectivation. A partir du cadre théorique-méthodologique, on a poursuivi une analyse en trois axes en observant les positions occupées par les personnages dans les espaces de façon à donner de l'évidence à leur côté infâme dans des ensembles qui donnent le caractère dicible, la visibilité et la lisibilité au moyen de configurations de l'illusion, de la violence et du plaisir. Cette recherche a permis de voir le sujet dans différentes vérités propres à lui et, même celles que la société considère comme anormales, on les voit comme constitutives du sujet dont les uns ont réussi à les dominer et d'autres non, comme apparaît dans les énoncés analysés. La connaissance des savoirs qui constituent le sujet envisage la compréhension sans les préjugés des fléaux humains qui toujours les catégorisent et les classifient sans effectivement savoir quelle est la vérité interne à ce sujet lui-même et comment elle a été constituée au cours de ses relations sociales.

MOTS-CLÉS: Théâtre; Hétérotopie/utopie; Corps; Constitution/subjectivité.

BARBOSA, Nilda Aparecida. The language, space and the body in Jean Genet: the constitution of the modes of subjectivation of infamous men. **Thesis.** (Doutorate in Letters) – State University of Maringa, 2021.

ABSTRACT

Taking as *corpus* of analysis the three plays: *The maids*, *The balcony* and *Deathwatch* wrote by the french Jean Genet, produced in the 1950s, this work investigates modes of subjectivation of the subject, starting from the body and the space in which the characters position themselves in various social practices. Based on the theoretical-methodological subsidy of French-line Discourse Analysis, mainly Foucault's theory, as well as literary studies on dramaturgy, we aim to understand how the modes of subjectivation of men on the margins of society through the practice of violence transformed into aggressiveness and the desire to kill are configured, due to sadomasochistic practices considered abnormal by psychiatric medicine and by the behavior rules of men. Initially, we present the corpus and a historical contextualization in which these plays were produced, taking the dramaturgical literary theory to observe the ruptures in the play's elements, both by the reappearance of themes considered marginal and by the change in the play's structure. From this, we pose as a question of the thesis the matter of spaces, to think about the way they contribute to the modes of subjectivation of infamous men with the aim of observing the relationships that occur in these dimensions in three instances: as a power relationship, as a constitution of language and as a constitution of modes of subjectivation. From the theoretical-methodological framework, we developed the analysis in three axes, seeking to observe the positions that the characters occupy in spaces, through language, to highlight their infamous side in sayable, visible and (un)readable statements that configure these axes as illusion, violence and pleasure. This research allowed us to observe the subject in his different truths and even those that society considers abnormal are a constitutive part of the subject, as the knowledge of knowledge that allows the subject allows a greater understanding of human ills without a desire for absolute truth that categorizes or label them without actually knowing what they really are.

Keywords: Theater; Heterotopia/Utopia; Bodies; Constitution/subjectivation.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

1. INTRODUÇÃO	16
1.1 Revisão teórica - o estado da Arte	19
1.2 Breves apontamentos acerca do <i>corpora</i>	27
1.2.1 <i>Les bonnes</i> (As criadas)	28
1.2.2 <i>Le balcon</i> (O balcão)	28
1.2.3 <i>Haute surveillance</i> (Alta vigilância)	29

CAPÍTULO I

2. NA HISTORICIDADE DO FAZER TEATRAL NA FRANÇA DOS ANOS 1950	35
2.1 Contribuição dos dramaturgos e diretores como condições de emergência do novo fazer teatral	46
2.2 As emergências do dizer na linguagem do teatro	49
2.2.1 A linguagem: elementos da estrutura do texto de teatro e a forma do dizer no teatro – procedimentos de escrita...	51
2.2.2 A construção da personagem: pelo viés da linguagem literária e pelo viés filosófico	58

CAPÍTULO II

3. PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO: DA ARQUEOLOGIA FOUCAULTIANA – DA LINGUAGEM AO ENUNCIADO – DO HOMEM AO SUJEITO	71
3.1 A linguagem literária no pensamento foucaultiano	71
3.1.2 O espaço da linguagem na obra literária	85
3.1.2.1 A construção de espaços sobrepostos na/pela linguagem	87
3.1.3 A inscrição espaço-tempo interna às peças como construção da linguagem	89
3.1.4 O uso do corpo como superfície de linguagem e de acontecimento	96

3.2	Das arqueologias à genealogia: a elaboração de um método	109
3.2.1	Da arqueologia do saber: breves apontamentos.....	127
3.2.2	Conceitos norteadores: noção de sujeito, noção de acontecimento, noção de enunciado, função enunciativa e domínio associado e noção de heterotopia	129
3.2.2.1	Noção de sujeito	129
3.2.2.2	Noção de acontecimento	133
3.2.2.3	Noção de enunciado, função enunciativa e domínio associado	136
3.2.2.4	Das heterotopias na construção do sujeito	145
CAPÍTULO III		
4.	DO CORPO E DO ESPAÇO NA CONSTITUIÇÃO DOS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO DE HOMENS INFAMES	151
4.1	O espaço e o corpo – das dizibilidades e visibilidades nos enunciados sobre homens infames: <i>As criadas</i>	151
4.2	O espaço e o corpo “docilizado” pela ilusão/perversão – <i>O balcão</i>	170
4.3	Do dispositivo prisional como espaço de separação – corpos (i)legíveis – <i>Haute surveillance (Alta vigilância)</i>	183
4.3.1	O espaço e o corpo “docilizado” - pela punição/violência	187
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	201
	REFERÊNCIAS	207

APRESENTAÇÃO

Entrar em contato com os diferentes tipos de textos literários é sempre oportunidade de olhar o mundo por outro viés, pois se descortina no horizonte do leitor possibilidades outras, desde a leitura por fruição quanto aquela realizada com fins os mais diversos, como os estudos acadêmicos ou o contato pela via cultural através da literatura levada aos cinemas e aos palcos pelos artistas em geral. A literatura francesa certamente deu sua contribuição cultural em diferentes períodos históricos, a qual propiciou que outras culturas tivessem o acesso à sua produção na disseminação do conhecimento, despertando o interesse de estudiosos por maior aprofundamento. Assim, tocados por essa cultura desde nossa infância pelo explorador Jacques Cousteau e, mais tarde, na graduação, quando passamos pelo currículo da literatura universal que nos apresentava os maiores expoentes das artes, a ela retornamos mais uma vez. A França, como tantos outros países, viveu a efervescência cultural do século XX, o qual foi profícuo em rupturas de paradigmas nos diversos campos da arte em geral e, ao entrar em contato com autores desse período, fomos atraídos pela construção dramatúrgica do escritor Jean Genet, cujos temas de suas obras continuam bastante atuais ao discutir a marginalidade do ser humano pelo espectro “do monstro”, seja partindo da violência física e simbólica, seja pelas opções sexuais que extrapolam o viés da normalidade aceita em diferentes épocas, principalmente em meados do século XX. As obras escolhidas para esta pesquisa são *Les bonnes* (As criadas), *Le balcon* (O balcão) e *Haute surveillance* (Alta vigilância).

No entanto, gostaria de apresentar brevemente fragmentos de memória de meu contato com o texto de Genet, os quais me conduziram, possivelmente, a esse estudo. Ao longo da graduação na Universidade Estadual de Maringá, o professor de literatura Arnaldo Franco Junior discutiu alguns aspectos de *Nossa Senhora das flores* e *Querelle de Brest*, romances de Jean Genet, os quais já não me lembro exatamente, mas ficou algo vagamente ligado à vida do autor e sua literatura irreverente, pois falar em homossexualidade nos anos 1990 não era tão comum no meu círculo de convivência. Posteriormente, adquiri alguns livros do autor e, por anos, a leitura de *Diário de um ladrão* não se findava. A forma “nua e crua” de abordar temas como homossexualidade, pedofilia, roubos

e os apresentar com certo “louvor” me chocavam profundamente. Li *As criadas*, mais palatável, *Os negros* achei bem difícil pelo modo de escrita e da estrutura. Para além dos temas sempre polêmicos que à época eu pouco compreendia, mesmo *As criadas* me parecia fora de propósito, a escrita me deixava profundamente intrigada pelo seu aspecto de justaposição de histórias, de colocar a mesma fala na boca da empregada e da patroa, das muitas vozes que se faziam ouvir sem poder distinguir exatamente quem as produziu. Penso que esse jogo de *mise en abîme* aparece em três peças: *As criadas*, *Os negros* e *O balcão* em graus bastante distintos.

Jean Genet está sempre “brincando de representar”, e nesse jogo ele apresenta os assuntos mais polêmicos de forma extrema, e por um viés que, de imediato, o aspecto social parece ficar em segundo plano. O que quero dizer é que ele não discute problemas sociais, as motivações que levam esses sujeitos marginais de suas peças a ser o que são. Ele os apresenta desnudos com as marcas da marginalidade incrustada de tal forma em seus seres que não somos convidados a ficar buscando o outro lado, “a normalidade”, mas encarar essa realidade como existente, constituindo um modo de ser de alguém. Penso então que esse era outro ponto que me abalava: há sujeitos assim?

Creio que desses dois pontos, os modos de escrita e essa necessidade de entender esse sujeito apresentado de forma tão inequívoca, que me movimentaram em direção ao tema da subjetividade: quem é esse sujeito que se apresenta cheio de máscaras, de vestimentas, de outra pele que não a sua própria? Existe algo que pode se dizer que seja um traço seu, específico, que marque sua individualidade, enfim, que constitua sua identidade? A mim, parece-me também que esses sujeitos são o que são a partir de um lugar, ou seja, há um espaço catalisador que contribui para que esses sujeitos possam ser o que são. Esclareço: as duas criadas só podem ser “madame” no quarto da patroa ao tomar suas vestimentas, seus objetos de adorno, suas palavras; os clientes de *O balcão* só podem se apresentar como o “outro” porque há um espaço que lhes é criado para tal; os prisioneiros de *Alta vigilância* que buscam configurar-se como criminosos temíveis estão no local adequado a essa aprendizagem que se dá de forma natural.

Por fim, penso que o corpo nas três peças também está ligado ao aspecto da subjetividade das personagens, porque em *As criadas* e *O balcão*,

elas se travestem, e em *Alta vigilância*, temos o corpo tatuado ou não constituindo e contribuindo para os modos de subjetivação desses sujeitos à margem da sociedade.

Outra pergunta é como Michel Foucault surgiu em minha vida. Há muito tempo comprei um livro porque achava o título interessante: *Microfísica do poder*. O que se passou na minha mente para fazer a aquisição era o fato de imaginar que o poder pudesse aparecer no aspecto micro, eram indagações que não faziam sentido porque minha visão era dos grandes sistemas. Esse livro ficou guardado na estante por muito tempo. A análise do discurso era algo com a qual eu não tinha nenhuma relação. Fiz alguns cursos de extensão de estudos introdutórios promovidos pelos professores Edson Romualdo e Pedro Navarro e, dessa forma, Michel Foucault e Michel Pêcheux foram tomando assento em minha mente, deixando de serem sujeitos estranhos os quais nunca ouvira falar. Sabia das suas existências pela linha de estudos promovida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, pelos comentários dos corredores, quando conheci a professora Roselene de Fátima Coito e comecei a participar de seu grupo de estudo lendo a obra *Arqueologia do Saber*. O fato é que Michel Foucault exerceu um fascínio sobre meu pensamento e isso não significa que, em princípio, tenha entendido suas discussões ou sua forma de pensar. Foucault é o fio de Ariadne que me conduz para o labirinto das ideias, da discussão sobre como nos relacionamos nesse mundo, de como fomos nos constituindo ao longo da história. Como faz pouco mais de 4 anos que comecei a ler sua obra, considero-me uma neófito nesse campo, pois quando começa a findar o processo é que algumas coisas vividas nesse tempo adquirem sentido e clareza.

Para terminar, gostaria também de dizer algo mais pessoal sobre o contato com a obra de Jean Genet e Michel Foucault. Trata-se do aprendizado de enxergar o outro, de aceitação do outro como ele é. A exposição de conteúdos que desvelam o outro lado da natureza humana mudou a direção do meu olhar em relação a mim mesma e em relação ao outro, pois quem sou eu para saber o que se passa na mente humana? Como posso emitir juízo de valor a partir do que vejo? Tudo o que sei são externalizações de algumas verdades. E lendo Foucault, descobri que sou também efeito dessa rede de relações que me moldou e continua me moldando à medida que cruzo saberes e limiares e me permito subjetivar de outras formas. Foucault também me ensinou a ver ainda

que seja uma verdade relativa ou ainda ter uma vontade de verdade, como ele mesmo propõe a partir de Nietzsche.

1. INTRODUÇÃO

Conforme dissemos na apresentação, o *corpora* aqui tratado será as peças *Les bonnes* (As criadas), *Le balcon* (O balcão) e *Haute surveillance* (Alta vigilância). Das três obras em questão, *Les bonnes* (As criadas) e *O balcão* assemelham-se quanto ao fato de que as personagens se apresentam na forma de travestimento, ou seja, em determinados momentos as personagens vestem outra roupagem e revelam outra faceta de seu ser, subjetivando-se por meios incomuns. Nesse sentido, o teatro é o palco ideal para o sujeito mostrar-se em posições que revelam essa busca de algo que o destaque naquela sociedade em que está situado, visto que, de modo indireto, executam certas performances, ao imitarem o outro. De acordo com Foucault (1969), o sujeito ocupa diferentes posições-sujeito na sociedade à medida que estabelece diferentes relações sociais e, em cada momento, é obrigado a posicionar-se mostrando que a ideia de um sujeito uno não é possível. Em sua obra, *A ordem do discurso*, o filósofo revela que para cada posição que ocupa, o sujeito é obrigado a entrar nas regras do jogo, ou seja, obedecer a ordem do discurso relativo àquela prática social. As personagens nas duas peças mencionadas permitem observar esse sujeito, à medida que decidem expor os desejos mais íntimos. Nas peças *Les bonnes* (As criadas) e *Le balcon* (O balcão), o desejo transparece na forma da imitação da patroa e de figuras da sociedade, como um bispo ou um chefe de polícia, respectivamente, e com isso entrando na ordem discursiva a que esses sujeitos imitados pertencem. No primeiro texto, o sujeito apresenta alguns estados patológicos (loucura/perversão) quando observado pelos discursos que se cruzam no seu dizer, visto que o desejo de subjetivar-se na forma de outro sujeito que não a si mesmo o leva a tomar decisões extremas, colocando-o em uma posição não desejada, prejudicando a si mesmo. Na segunda obra, as personagens também se buscam no outro de si; todavia, a linguagem não é a da desrazão, mas aquela que coloca o sujeito mais no viés da perversão, pois trata-se de experiências consideradas anormais pelos padrões da sociedade vigente.

A terceira obra, *Haute surveillance* (Alta vigilância), se passa em uma prisão. Contudo, também observa-se um desvio na constituição dos sujeitos ali apresentados, à medida que buscam posicionar-se como sujeitos violentos,

mesmo não o sendo ainda. Nesse caso, não há máscaras ou linguagem duplicada; o sujeito posiciona-se abertamente em relação à posição que deseja ocupar – tornando-se assassino ou sendo violento em suas ações.

As três obras mencionadas trazem conteúdos como desejo de cometer violências contra o outro ou de experienciar a sexualidade pelo viés masoquista, da prostituição ou por experiências estranhas ao senso comum pela vontade de travestir e vivenciar uma realidade fantasiosa, mesmo que momentânea.

Dessa forma, procura-se descrever e compreender o processo sobre os modos de subjetivação utilizados neste discurso por meio da linguagem do teatro para dar vida a sujeitos marginais, visto que todas as personagens são colocadas na extremidade das fronteiras daquilo que a sociedade considera como normal: são criadas que querem matar a patroa porque não suportam mais a si mesmas; pessoas que buscam o prazer transfigurando-se em outros sujeitos; presos que não temem revelar o lado violento dentro de si mesmos, buscando, também, meios de se subjetivarem como tais.

Tomando *A ordem do discurso* como ponto de reflexão, Pedro de Souza (2014) afirma que quando o sujeito toma a palavra, o faz dentro de um princípio ordenador do discurso, tomando posição de sujeito previamente preparada e estabelecida no seio do discurso. Nesse sentido, as obras escolhidas para o *corpus* participam do ordenamento discursivo do qual fazem parte as obras literárias dentro da dramaturgia, e esse saber transparece não somente como elemento organizador em sentido amplo, mas também propicia a dobra da linguagem ao serem apresentadas como uma repetição de um discurso em diferentes níveis ao considerarmos o jogo proposto em *Les bonnes* (*As criadas*) e *O balcão*, cuja forma é a peça dentro da peça, uma dobra da linguagem duplicada em um *mise-en-abîme*. Desse modo, tanto essa forma como ordenamento discursivo aliados aos temas transgressores nos quais as personagens atuam como sujeitos representativos da sociedade, dão visibilidade aos discursos comumente colocados à margem nas práticas sociais.

Assim, *O balcão* apresenta um mundo invertido no qual sujeitos comuns buscam se colocar na posição de outros sujeitos de mais destaque da sociedade, mas isso não seria tão chocante se as pessoas públicas ali representadas não se rebaixassem em posições consideradas vis pela

sociedade. Um exemplo disso é a personagem do juiz, que rasteja e lambe os pés da ladra que ele deve julgar. Percebemos, então, que Jean Genet¹ consegue inverter a ordem do discurso ao colocar as personagens em posições sujeito que não lhes é comum, pela subversão e agressividade. Ele segue um ordenamento porque não há como se comunicar com o público senão pela linguagem que, em sua regularidade, apresenta seus modos, seus ritos e suas interdições, todavia, a linguagem literária, nas suas dobras, na sua repetição e deslocamento, permite-lhe criar um jogo que revela outra forma de discurso diferente daquela que estamos acostumados.

Então, segundo Foucault (2005), em *A ordem do discurso*, existe um princípio e uma lei de ordenamento do discurso que controla o sujeito que enuncia dentro de um ordenamento como dissemos acima, mas que, no entanto, na arte e mais especificamente na produção das peças em questão, promove uma transgressão, como veremos no decorrer da tese, pois que as peças, rompem com as interdições discursivas quando evidenciam, ao darem visibilidade e enunciabilidade, sobre os homens infames.

Refletindo sobre essa ordem do discurso a qual o sujeito não pode se abster e que, de um modo ou de outro, deve entrar nela e tomar sua posição, buscamos compreender os modos pelos quais as personagens do *corpus* se subjetivam ao assumir posicionamentos arriscados nas práticas sociais e discursivas ao assumir um discurso que se não é interditado na/pela arte, parece agressivo ao senso comum, já que desnuda aquilo que, na ordem vigente, durante longo tempo foi considerado um tabu – falar sobre sexo, desejos mórbidos, principalmente o que, do ponto de vista da medicina e da psiquiatria, é catalogado como patológico².

¹ Michel Foucault em *A ordem do Discurso* (1999, p. 28- 29) assevera: “Seria absurdo negar, é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas penso que – ao menos desde uma certa época – o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta a função do autor: aquilo que ele escreve e o que não escreve, aquilo que desenha mesmo a título de rascunho provisório, como o esboço da obra, e o que deixa vai cair em conversas cotidianas”, donde advém o que Foucault toma como a rarefação do discurso, o qual, por meio de seus procedimentos de objetivação e subjetivação, instauram o sujeito do discurso.

² Na obra *Os anormais* (2018), Michel Foucault estuda o aparecimento do sujeito anormal, como ele vai surgindo na sociedade por meio das práticas sociais institucionais que determinam seu modo de ser, classifica-os segundo regras aceitáveis em cada período histórico.

No dicionário de psicanálise, algumas anormalidades relacionadas a práticas sexuais diversas são denominadas genericamente de perversão e, atualmente, como parafilia. Grosso modo, “o termo perversão abrange um campo muito mais amplo, na medida em que os comportamentos, as práticas e

Segundo Pedro de Souza (2014), o olhar de Foucault sobre Sade mostra o dizer no acontecimento discursivo correndo conforme o momento da fala. O discurso é entregue ao aleatório, ao acaso, indo na contramão da discursividade iluminista, racional e teológica do século XVII. Os discursos em Sade têm por papel abolir e apagar todos os limites que o desejo poderia encontrar. Como já dissemos, essa discussão sobre o ordenamento discursivo nos leva a olhar para nosso *corpora* e buscar quais os mecanismos que Genet, enquanto aquele que ocupa a função-autor, utiliza para construir um discurso transgressor. Além disso, devemos considerar que, segundo Foucault, a literatura é “des-ordem” do discurso, ou seja, está sempre buscando modos outros diante dos discursos vigentes em determinada sociedade e época, criando mecanismos por meio da repetição de si mesma e engendrando efeitos diferentes daqueles da linguagem comum. Diante do exposto, trazemos o estado da arte para, em seguida, pontuarmos o propósito desta tese.

1.1 REVISÃO TEÓRICA – O ESTADO DA ARTE

No site da Biblioteca brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), efetuamos uma busca através de várias entradas, como assunto, título de obras em português ou francês, e autor. Optamos também pela busca geral pelo assunto “teatro”, e fizemos uma varredura em mais de dois mil títulos de trabalhos para ver se constavam outros títulos que escapavam da busca mais simples realizada pelo nome do autor. Procedemos também a uma busca pelo sistema Dedalus da USP e pelo banco de Teses e Dissertações da Capes. Para melhorar a busca, no site da Capes, além do nome do autor, tivemos que acrescentar outras palavras-chave como teatro, literatura francesa, língua francesa, literatura, teatro francês.

até as fantasias que ele engloba só podem ser apreendidos em relação a uma norma social que, por sua vez, induz a uma norma jurídica”. In: ROUDINESCO, Elizabeth e PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 584.

Nesses sistemas de busca, não encontramos muitos trabalhos e, às vezes, os mesmos são assinalados. Passamos, então, a descrevê-los pela ordem de seu aparecimento, partindo da leitura dos resumos, salientando que este tipo de pesquisa não visa o aprofundamento de questões, mas observar o panorama geral em que as obras de Jean Genet aparecem como assuntos de pesquisas. Optamos por fazer um agrupamento das pesquisas pelo ano de seu aparecimento. Desse modo, temos, nos anos anteriores a 2000, apenas uma dissertação referente a um romance do autor. Trata-se da dissertação de Mestrado de Márcio Venício Barbosa, com o título “Corpo e sedução - Leitura das relações intersemióticas em *Querelle de Brest*, de Jean Genet e *Querelle, ein Pakt mit dem Teufel*, de Rainer Werner Fassbinder”, no qual se discute a obra *Querelle de Brest* de Jean Genet comparando-a ao filme de Fassbinder.

Entre os anos de 2000 e 2006, encontramos seis trabalhos, sendo duas teses e quatro dissertações. No ano de 2000, Daniel Correa Felix escreve a dissertação intitulada “A paixão segundo Jean Genet: labirintos e barroquismos”. De acordo com o pesquisador, em seu estudo, busca comprovar primeiramente que a estética de Genet tem traços barrocos pelo seu modo de escrita em forma de labirinto. O estudioso fundamenta esse conceito de barroco em autores como Walter Benjamin, Heinrich Wölfflin e Eugenio D’Ors e, ainda, contempla a poética e a estética de Genet sob o pensar filosófico de Hegel, Gaston Bachelard e Herbert Marcuse. Em segundo lugar, busca alicerçar o estudo da paixão em Foucault e em Bataille, quando abordam a transgressão e o erotismo presente em sua arte por meio de jogos de sedução. Daniel Correa Felix dá continuidade aos seus estudos e, em 2006, defende sua tese de doutorado com o título “Máquinas literárias, máquinas carcerárias: os escritos de Graciliano Ramos, Reinaldo Arenas e Jean Genet”, na qual toma como eixo central as narrativas prisionais desses escritores. Para sustentar a tese, vale-se dos filósofos Giorgio Agamben, Giles Deleuze e Felix Guattari para discutir noções como literatura menor, máquina literária-máquina de guerra, máquina carcerária, fluxos desejantes e a dobra memória-esquecimento. Para o autor, o tema que percorre essas narrativas é o desejo como força motriz produtora e provocadora de fendas que conduzem à liberdade, ainda que esses corpos estejam enjaulados em celas, provocando um movimento de fruição como gozo de escrever e a impossibilidade de não escrever.

A seguir, passamos a descrever as demais dissertações: Em 2003, temos o trabalho de Marcus Vinicius Couto Rodrigues “Gide, Genet: inserção e ruptura na narrativa homoerótica”, com a exploração do aspecto erótico presente na estética dos dois autores. Em 2005, Simone Bortuluzzo apresenta “As personagens em *Les Nègres*, de Jean Genet”, buscando mostrar os sentidos criados pelo autor ao abordar o tema dos negros; em 2006, Gilson Magalhães Carvalho escreve sua dissertação tecendo a comparação entre a obra romanesca *Querelle* e a adaptação fílmica de Rainer Werner Fassbinder cujo título é “*Querelle*, de Genet, de Fassbinder: adaptação e circulação”.

No ano de 2012, tivemos duas dissertações. Uma delas, de Daniele Azambuja de Borba Cunha, “*Une analyse de la présence du double dans Les bonnes de Jean Genet*”, trata do duplo na obra *As criadas*, e a outra, de Lucio Allemand Branco, “A santa absolvição do crime: violência, revolta e religiosidade nas dramaturgias de Jean Genet e Plínio Marcos”, estabelece relações entre o autor francês e o brasileiro Plínio Marcos, tendo como tema o crime, a violência e a religiosidade em suas dramaturgias, tomando a obra de Jean Paul Sarte sobre Genet -*Saint Genet: ator e mártir* - como ponto de partida para as discussões.

No ano de 2017, tivemos mais dois trabalhos de dissertação. Rafael Pereira Ramos em “O Êxtase de Saint Genet: uma poética do abjeto e uma estética do marginal” traz a discussão sobre a estética do autor a partir do romance autobiográfico *Diário de um ladrão*, ao abordar temas como marginalidade, erotismo, perversão. Segundo Rafael, Genet, ao adotar valores abjetos em sua escrita acaba contribuindo para a criação tanto de uma estética/ética do marginal em sua obra quanto para si mesmo enquanto autor, transformando-se em um mito ao ser relacionado sempre a valores vistos como negativos na sociedade; ele cria uma estética em sua obra e essa mesma figura passa a identificar sua imagem de autor; e a outra pesquisa, de Edilson Oliveira de Carvalho, “O funâmbulo - um trajeto percorrido entre texto literário e dança”, que busca o entrelaçamento de dois gêneros diferentes na transposição do poema de Genet para a dança.

Interessante é observar que a estética de Jean Genet também desperta o interesse de áreas como a psicologia e a psicanálise. Assim, em 2002, a obra de Jean-Paul Sartre sobre Genet é tomada como ponto de reflexão por Daniela

Ribeiro Schneyder cujo título é: “Novas perspectivas para a Psicologia Clínica - Um estudo a partir da obra "Saint Genet: Comédien et Martyr" de Jean-Paul Sartre". Em 2013, Norton Cezar DalFollo da Rosa Junior escreve a tese “Perversão e filiação: o desejo do analista em questão”, na qual toma as obras *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (1913), *Lavoura arcaica*, de autoria de Raduan Nassar (1979), *Finnegans Wake*, de James Joyce (1939), e *O balcão*, de Jean Genet (1955), para observar os diferentes registros da perversão na estrutura do sujeito, tendo como fundamento teórico Freud e Lacan; em 2019, temos a tese de Manoela Paula Sawitzki com o título: “Deslocar-se no horizonte impossível”, na qual discute as obras *Diário de um ladrão* e *Um cativo apaixonado*, buscando observar a questão da construção do sujeito que se vê enquanto estrangeiro.

No quadro internacional, consultamos o site francês “theses.fr”, relativo a pesquisas sobre o autor, e obtivemos muitos resultados que aparecem pela entrada “nome do autor”. Esses trabalhos tratam de temas diversos, partindo da obra romanesca, poética e dramatúrgica do autor; há trabalhos em vários domínios, como em Língua Francesa, aqueles que buscam pelo estilo do autor ou fatos de linguagem, como o uso de gírias; em Literatura francesa, discutindo os mais variados temas dentro de sua vasta obra que abrange poesia, romance e teatro, inclusive suas obras filmicas; em Literatura Comparada há trabalhos concernentes aos romances, poesias e textos teatrais, relacionando Jean Genet a outros escritores; em Psicologia e Psicanálise, as pesquisas mencionam escritores que tendem a criar uma poética da transgressão moral, de construção identitária, do sentimento de estrangeiro inscrito nas obras, entre os quais também está a figura de Jean Genet; em História, procuram analisar o viés político do autor pela sua participação em movimentos de defesa de direitos humanos. Enfim, esse mapeamento nos mostrou que a área de abrangência dos estudos que citam Jean Genet é bem ampla, fato que o coloca como um autor relevante para seu tempo, tornando importante o estudo de sua obra em diferentes domínios das ciências, ampliando a compreensão de aspectos tantos históricos quanto àqueles que concernem à criação literária.

A seguir, citamos alguns trabalhos para exemplificar a diversidade de áreas de pesquisa em que Genet aparece, como mencionamos acima. Em língua francesa temos o trabalho de Nabil Lamaouche (2016), com a tese “L'argot dans

l'oeuvre romanesque de Jean Genet”; como pesquisa de sua poética, citamos “Le lyrisme de Jean Genet”, de Jean Christophe Corrada (2019); no campo das artes, temos “Les frontières de l'exil: figures et territoires de l'étranger dans les littératures et dramaturgies française et francophone des XXe et XXIe siècles”, de Selim Rauer, defendido em 2019, e “Déjouer la transgression: du dandysme au terrorisme des images littéraires, plastiques et cinématographiques”, de Jean-Baptiste Chantoiseau (2011); o texto “L’Espagne dans la pensée de Georges Bataille, Jean Genet et Claude Simon: reprise et remaniements des stéréotypes”, de Aurélie Renaud (2011); “Palestine et écriture”, de Catherine Lecoutre, (2011) retoma aspectos da vivência de Jean Genet em outros países a partir de suas obras; “Jean Genet, la tentation du cinéma: une oeuvre filmique et scénaristique: genèse, poétique, comparaison”, de Marguerite Vappereau (2013) é um dos muitos trabalhos que pesquisam as obras do autor levadas ao cinema.

Notamos, nessa pesquisa dos títulos da plataforma de teses da França, que muitos temas são parecidos com os trabalhos encontrados em português sobre a presença do sagrado, do abjeto, do lirismo do autor, de sua obra teatral e também os aspectos psicanalíticos relativos à sua conduta moral. Há um grande número de trabalhos, por isso optamos por citar alguns a partir dos anos 2000, especialmente aqueles que estão dentro do domínio literário e, sobretudo, dramático.

Entre esses trabalhos, citamos: “Aspects de la dramaturgie de Jean Genet”, de In-SookKo (2002); “L'individu, le sujet et la trahison chez Jean Genet et Heiner Müller”, de Susanne Bushart (2002); “Jean Genet: le travail du texte théâtral”, de Emmanuelle Lambert (2003); “Dramaturgie de l'espace carcéral: de Genet à Bond”, de Valeria Goma (2005); “Jean Genet ou les revers du genre: esthétique du genre et mise en scène de l'identité dans le théâtre de Jean Genet”, de Agnès Vannouvong (2007); “Théâtre de Federico Garcia Lorca, Jean Genet, Pier Paolo Pasolini: la cérémonie impossible: marges et frontières de la représentation”, de Arnaud Marie (2008); “La question de la révolte dans le théâtre de Jean Genet et de Bernard-Marie Koltès”, de Garret White (2008); “Jean Genet et la poétique du bagne: de la cellule pénitentiaire au bagne intime”, de Suguru Minemura (2011); “Tenir l'évanouissement: entre maîtrise intégrale et abandon anéantissant: Jean Genet et Antonin Artaud”, de Véronique Lane (2011); Histoire de la séduction du sujet dans l'œuvre de Witold Gombrowicz et

Jean Genet”, de Piotr Rosol (2013); “Le pirandellisme dans le théâtre de Jean Genet. Poétique et esthétique”, de Marjorie Bertin (2014); “Le théâtre français “de l’absurde” en RFA (1949-1989): créations et réceptions des œuvres d’Adamov, Beckett, Genet et Ionesco outre-Rhin”, de Marie-Christine Gay (2016); “Catastrophe et répétition: une intelligence du théâtre”, de Alphonse Clarou (2016); “L’écriture de l’enfermement: de la narration de l’incarcération aux perspectives et illusions d’évasion et de métamorphose”, de Salomon de Izarra (2017); “La refiguration de l’humain sur scène: Roger Blin ou l’art de l’entre-deux: étude des mises en scène par Roger Blin des pièces de Samuel Beckett et de Jean Genet (1953-1968)”, de Mathilde Dumontet (2018).

Fizemos, também, buscas em sites de universidades americanas, porque Jean Genet viajou para os Estados Unidos no período em que esteve envolvido em questões políticas e, além disso, a biografia sobre o escritor feita por Edmund White (2003) exerceu bastante influência em países de língua inglesa. Assim, tomamos como exemplos teses escritas em inglês, não considerando o país de origem, mas apenas a língua. Uma busca generalizada pela entrada nome do autor - “Thesis about Jean Genet” -, na plataforma Google, ofereceu-nos um panorama de trabalhos realizados dentro de temas da prisão, da homossexualidade, das questões de gênero, de política e discussões sobre a escrita teatral.

Somente para exemplificar a presença de pesquisas sobre Jean Genet nessa busca generalizada no cenário internacional partindo da língua inglesa, apresentamos os trabalhos (teses e dissertações) que partem de suas obras ou em conjunto com outros escritores. Seguem os seguintes títulos: “Carceral realities: representing prison in twentieth century french fiction”, de Andrew John Sobanet (2001); “Agencies of Abjection: Jean Genet and Subaltern Socialities”, de Kadji Amin (2009); “Architecture and cruelty in the writings of Antonin Artaud, Jean Genet and Samuel Beckett”, de Matthew Melia (2011); “In memoriam: monuments, memorials, and the revolutionary dead in the work of Jean Genet”, de Madeleine Reddon (2014); “The Commitment to Scandal in French Post-War Fiction (1945-1950) through the Works of Marcel Aymé, Jean Genet and Roger Nimier”, de Anne-Celia Feutrie (2015) e “Geometry in Jean Genet: Shaping the subject”, de J.L. Brueton, (2016). Pelos títulos podemos inferir alguns temas tratados como já mencionamos, o gosto do autor por temas abjetos, os temas

sobre seu envolvimento na política durante alguns anos e a presença deste em algumas obras, a estrutura composicional de suas obras, ou seja, como ele desloca seus personagens pelo espaço no exemplo do trabalho de JL. Brueton.

Realizamos também uma pesquisa pelo banco de dados “Open Access Theses and Dissertations” (OADT.ORG.THESIS) que nos permitiu visualizar muitos trabalhos, em torno de 120. Estas pesquisas apresentam as obras de Jean Genet como fonte principal de estudos ou comparando-as com as obras de outros escritores que apresentam as mesmas implicações temáticas. Salientamos também que alguns títulos são os mesmos encontrados e já apontados anteriormente tanto na busca de plataformas do Brasil quanto da França. Entre os trabalhos da plataforma “OADT.ORG.THESIS” encontramos um que nos despertou a atenção por discutir duas obras de nosso *corpus*, mas sob outro ponto de vista teórico. Trata-se de “Analyse du texte dramatique et gender studies: vers une étude des mutations de l'identité sexuelle et sociale du personnage dans Les bonnes et Le balcon de Jean Genet”, de Gabriel Rémy-Handfield (2016). Há, logicamente, outros trabalhos nos diferentes temas que a obra de Genet se oferece como pesquisa, mas vamos nos limitar aqui àqueles que dizem respeito ao teatro, especificamente, e tenham, de algum modo, relações mesmo que distantes como os temas de nosso estudo. Assim citamos: “Le théâtre de Jean Genet: du texte à la représentation” de Maria Psaroudi (2016), em grego; “El juego de las representaciones y el lenguaje como máscara, arma y subversión en Los negros de Jean Genet”, de Rosario Leon Pinto (2012); Fábio Baracuhy Medeiros (2016) toma Genet e outros autores para pesquisar em sua tese denominada, “Infância e presença na experiência do artista”, como essa fase da vida se apresenta nas obras, tendo como base teórica Giles Deleuze, Hans Ulrich Gumbrecht, entre outros; um trabalho de (2018) em inglês, no qual Jean Genet é citado como escritor cuja estética apresenta a transgressão como modelo de escrita, da americana Jena Christianson; A tese de Ryan Swankie (2018), “Aesthetic activism: the poetics of stage direction in the theater of Apollinaire, Artaud, and Genet”, que procura direcionar o olhar para a relação da obra escrita levada ao palco a partir de alguns conceitos de Jacques Rancière, como “fala muda” e “regime estético”. O que nos chama a atenção, a partir da leitura do resumo desta pesquisa, são as discussões sobre relações de poder, condições de produção criadas a partir do posicionamento da direção de

palco que cria um espaço de interação entre as instâncias – dramaturgo, leitor/espectador e diretor - mostrando como o poder funciona dentro do drama.

Ao ler os títulos destas pesquisas e os resumos daqueles que nos interessavam mais de perto por se tratar de estudos ligados ao teatro ou alguns temas que deveremos abordar em nossa pesquisa, pudemos constatar que poucos estudos estão dentro da perspectiva discursiva, em especial dentro dos pressupostos foucaultianos.

Nos estudos brasileiros que citam o dramaturgo francês, temos o trabalho de Daniela Azambuja, 2012, sobre a obra “As criadas”, no qual analisa a obra buscando a constituição de personagens como duplos; os trabalhos de mestrado e doutorado de Daniel Correia Felix são os únicos que parecem conduzir as discussões para uma perspectiva discursiva. No trabalho de mestrado, intitulado “A paixão segundo Jean Genet: labirintos e barroquismos”, cita Michel Foucault e Georges Bataille para problematizar a transgressão como característica do autor. Já em sua tese de doutorado, “Máquinas literárias, máquinas carcerárias: os escritos de Graciliano Ramos, Reinaldo Arenas e Jean Genet”, faz um estudo comparativo no qual toma como eixo central as narrativas prisionais desses escritores, tendo como aspectos teóricos os filósofos Giorgio Agamben, Giles Deleuze e Felix Guattari. Em nenhuma de suas pesquisas constam obras de nosso *corpus*. Discussões sobre *O balcão* de Jean Genet figuram na tese de doutorado de Norton Cezar Dal Follo da Rosa Junior intitulada de “Perversão e filiação: o desejo do analista em questão” (2013), mas do ponto de vista psicanalítico, quando toma essa obra entre outras para estudar os diferentes registros da perversão na estrutura do sujeito, tendo como fundamento teórico Freud e Lacan. Notamos que em nenhum momento a obra *Haute Surveillance* (*Alta Vigilância*) foi citada como tema de pesquisa ou em comparação com outras obras. Todavia, acreditamos que a referência a seu conteúdo aparece em estudos com o tema do cárcere, visto que, sob este prisma, há muitas pesquisas que abordam a prisão tanto nas obras romanescas quanto teatrais.

No cenário internacional, há estudos sobre as obras de Jean Genet em todos os continentes, e estes aparecem sob diferentes perspectivas dentro dos eixos da literatura, da língua, da tradução, da história, da psicanálise e do cinema. Retomamos aqui algumas pesquisas que dizem respeito ao teatro, a partir da plataforma francesa de teses. Entre elas, temos: “Jean Genet: le travail

du texte théâtral”, de Emmanuelle Lambert (2003); “Dramaturgie de l’espace carcéral: de Genet à Bond”, de Valeria Goma (2005); “Jean Genet ou les revers du genre: esthétique du genre et mise en scène de l’identité dans le théâtre de Jean Genet”, de Agnès Vannouvong (2007); “La question de la révolte dans le théâtre de Jean Genet et de Bernard-Marie Koltès” de Garret White (2008); “Jean Genet et la poétique du bain: de la cellule pénitentiaire au bain intime”, de Suguru Minemura (2011); “Tenir l’évanouissement : entre maîtrise intégrale et abandon anéantissant: Jean Genet et Antonin Artaud”, de Véronique Lane (2011); “Le théâtre français “de l’absurde” en RFA (1949-1989): créations et réceptions des œuvres d’Adamov, Beckett, Genet et Ionesco outre-Rhin”, de Marie-Christine Gay (2016); da plataforma “OADT.ORG.THESIS”, selecionamos uma pesquisa: “Analyse du texte dramatique et gender studies: vers une étude des mutations de l’identité sexuelle et sociale du personnage dans *Les bonnes* et *Le balcon* de Jean Genet”, de Gabriel Rémy-Handfield (2016), por trazer duas obras que estudamos como mote de discussão.

Nas pesquisas internacionais selecionadas notamos um maior centramento em questões relativas ao teatro para discutir temas variados como revolta, identidade, sexualidade e a estética do autor, aspectos que contribuirão para mudanças das formas teatrais levadas ao palco na década de 1950 em diante.

1.2 Breves apontamentos do *corpora*

Para mais bem compreender a estrutura e conteúdo das três obras escolhidas, apresentamos uma breve descrição de cada uma delas. Salientamos que a maioria das obras de Jean Genet foi traduzida para o português, porém não encontramos exemplares disponíveis de algumas delas. Esse é o caso de *Haute surveillance* (*Alta vigilância*). Em pesquisa, encontramos apenas uma referência de tradução realizada em Portugal por Luiza Neto Jorge para a editora Presença em 2010. *Le balcon* tem uma tradução realizada pela editora Abril Cultural em 1976, a qual faremos uso para o estudo, juntamente com a edição francesa de 2005. Quanto a *Les bonnes* (*As criadas*), encontramos apenas a

tradução realizada por Pontes de Paula Lima e disponível em pdf na internet. Desse modo, para unificar a linguagem ao longo do estudo, adotaremos a nomenclatura em francês para duas peças: *Les bonnes* e *Haute surveillance* com a respectiva tradução em português entre parênteses. Para a peça *Le balcon*, utilizaremos o título em português: *O balcão*.

1.2.1 *Les bonnes (As criadas)*

Primeiramente, *Les bonnes (As criadas)*, publicada em 1947 em um único ato. As duas criadas são as irmãs Claire, a caçula, e Solange, a mais velha. Ambas trabalham na casa de uma rica senhora, denominada sempre por Madame na peça. Revoltadas com a própria existência, todas as noites elas vestem as roupas da patroa e se revezam no papel de patroa e de empregada. O enredo das encenações é a vida cotidiana delas enquanto empregadas e o desejo de ocupar o lugar da patroa, por isso, o fim de cada ensaio é o assassinato da patroa. Todavia, a tentativa de envenenar realmente a patroa dá errado, e elas, com medo de serem descobertas, acabam tomando a decisão de tirar a própria vida. Solange tem essa intenção, mas Claire, que buscava sobrepor-se à irmã no jogo, num discurso autoritário, exige que a irmã lhe sirva o chá envenenado. Solange obedece e a cena termina com ela imaginando sua prisão pelo ato cometido.

Jean Genet consegue usar de grande criatividade nesse enredo simples, ao sobrepor as vozes das personagens, ou seja, em muitos enunciados das personagens, não se tem uma definição clara de quem é o responsável pelo enunciado, uma vez que este foi produzido pela patroa, e é retomado pelas empregadas no jogo e também fora dele.

1.2.2 *O balcão*

A segunda peça, "*O balcão*", foi escrita em 1956 e se estrutura em forma de nove quadros. O grande balcão é um bordel de luxo no qual sua dona, Madame Irma, procura realizar as fantasias simples ou excêntricas de seus frequentadores. Estes se dirigem ao bordel com o intuito de realizarem ali suas

fantasias, sendo, por algumas horas, um bispo, um general, um mendigo, etc. Entre as personagens, algumas se destacam, como o bispo, o juiz, o general, mas há também o carrasco, o velho, Roger, um dos revoltosos, o enviado do rei, o primeiro fotógrafo, o mendigo, Irma, Carmen, a rainha.

Cada quadro da peça forma uma unidade que pode ser ligada ao todo por um fio condutor, a revolução, que é relatada pelos clientes que se dirigem ao ambiente, e, também, porque o barulho das armas é sentido no interior da casa. Desse modo, do quadro VI ao IX, aqueles homens que ali vivem uma fantasia são convidados a ocupar a realidade que está sem seus representantes legais, aparentemente destituídos ou mortos pelos revoltosos que querem mudar o regime político. O leitor fica na dúvida se a revolta era verdadeira ou se seria mais uma encenação dos clientes do bordel com o intuito de elevar a figura do chefe de polícia a um *status* de importância para ser imitado na casa.

1.2.3 *Haute surveillance* (Alta vigilância)

A terceira obra denominada *Haute surveillance* (*Alta vigilância*) foi escrita em 1946 e publicada pela primeira vez na revista *La nef* em 1947 e, depois, no mesmo ano, pela editora l'Arbalète, de acordo com o biógrafo de Jean Genet, Edmund White (2003). Esta peça traz a relação de três prisioneiros colocados em uma mesma cela e a disputa que travam pela hierarquia local. O chefe (Yeux-Verts) domina a cela e coloca os demais sob seu jugo, estabelecendo um triângulo cuja ponta principal é o chefe. Lefranc é ladrão comum, mas inteligente, e inveja o poder de Yeux-Verts e, Maurice, ladrão jovem e belo que admira o chefe, colocando-se em disputa com o outro companheiro para tornar-se o protegido do chefe. Temos ainda a presença do guarda da prisão, em pequena aparição, que assegura o cumprimento da lei e da ordem com todo rigor.

Diferentemente das demais peças nas quais transparece a preocupação do autor com a linguagem mais sutil, nesta, o linguajar é aclimatado de acordo com o meio prisional em que gestos e palavras são violentos. Não há uma preocupação do autor, nesta peça, em mostrar teorias que expliquem o porquê de serem violentos ou como chegaram à marginalidade, pelo contrário, seu texto exalta a violência como um ato glorioso destinado apenas para alguns.

Após estes apontamentos, podemos dizer que o nosso trabalho traz um olhar outro, filosófico-discursivo para os modos de subjetivação de “homens infames” com as seguintes proposições: problematização, objetivos e justificativa, para, em seguida, mostrarmos como será o andamento do percurso da tese em cada capítulo.

Tendo em vista que as três peças propostas como *corpus* desta pesquisa se dão em espaços diferenciados (quarto da patroa, prostíbulo e cela de prisão) os quais deixam entrever os modos de subjetivação destes “chamados” homens infames, questionamos como, a partir da linguagem literária produzida pela dramaturgia genetiana, a transgressão da linguagem e pela linguagem evidencia discursos que se dão naquilo que é considerado tabu nos discursos vigentes da/na sociedade. Para tanto, traçamos como objetivo geral tomar o espaço em três instâncias: como relação de poder, como constituição da linguagem literária e como modos de subjetivação. Desdobrando este objetivo geral em objetivos específicos, propomos:

- a) Entender como se constituem as relações de poder no quarto da patroa, no prostíbulo e na cela de prisão;
- b) Partir da linguagem literária sob o viés filosófico para propor uma reflexão sobre a dobra da linguagem na instância da própria linguagem e do discurso enquanto transgressão;
- c) Tomar a relação linguagem/espaço/corpo como lugares de constituição de homens infames.
- d) Propor o corpo como linguagem e espaço na constituição dos modos de subjetivação dos sujeitos.

Partindo, então, deste questionamento e destes objetivos, justificamos esta tese pela contribuição que pode dar tanto para a teoria do texto teatral quanto para a própria perspectiva da linguagem literária no viés filosófico quando propõe traçar a dobra entre linguagem e discurso, os quais colocam em evidência a objetivação de homens infames pela linguagem literária e os modos de subjetivação dos sujeitos que se dão à margem da sociedade pelos discursos produzidos por esta mesma sociedade, como poderemos ver em cada capítulo.

No primeiro capítulo, por nós designado, **“Na historicidade do fazer teatral na França dos anos 1950”**, procuramos apresentar as características do fazer teatral no período do qual Jean Genet faz parte, observando como rupturas importantes na escrita teatral foram sendo consolidadas por diferentes dramaturgos. Trata-se de uma época em que os elementos da composição da peça são abordados de diferentes formas pelos autores a exemplo do uso da repetição da linguagem e do esvaziamento do enredo.

Além disso, percebe-se uma maior atuação dos diretores responsáveis pelas representações das peças contribuindo para a modificação dos elementos de composição da escrita, já que para Foucault, a centralidade da literatura está entre uma postura e um procedimento de escrita que se dão de uma forma particular e engendram uma experiência de des-ordem³. O fato mais marcante desse período é a convivência de diferentes grupos de artistas alojados no movimento de época denominado vanguardas, levando a público suas experimentações no campo dramático. Jean Genet pode ser incluído nesse movimento pela ousadia de levar a público temas bastante polêmicos, invertendo a lógica do olhar para o que se considera comumente como marginal ao mostrar os atos de subversão como algo natural e prazeroso. Todavia, o tratamento de tais temas polêmicos ocorre por meio de uma linguagem poética e criativa no modo de composição das peças. O leitor é lançado no submundo do crime, da prostituição, do sadomasoquismo e da violência de forma bruta, por outro lado, é levado a reconhecer muitos desses aspectos denegados da natureza humana, sendo sempre vistos como negativos e, devendo, portanto, ser extirpados dos sujeitos que os apresentam.

Para apresentar temas tão chocantes, o autor utiliza a metalinguagem do teatro no efeito de *mise en abîme*, a própria representação dentro da representação em que realidade e jogo se confundem. A renovação dos aspectos da dramaturgia francesa contou, como afirmam Roubine (2003) e Ryngaert (1998) com experimentação de autores cujas ideias em termos de composição eram bastante opostas, ou seja, a exemplo de Samuel Becket, Eugène Ionesco e o próprio Jean Genet. Finalizamos esse capítulo com a discussão dos elementos próprios ao teatro como a linguagem e as personagens

³ MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

nas quais também observam-se as rupturas no período em que situam as peças do *corpora*.

Iniciamos o capítulo II denominado “**Percorso teórico-metodológico: da arqueologia foucaultiana: da linguagem ao enunciado – do homem ao sujeito**”, dando continuidade ao estudo da linguagem literária, mas agora sob o viés mais discursivo, com as reflexões do filósofo a propósito da literatura, tendo em vista que ele foi um grande leitor de literatura, tomando-a para suas reflexões e desenvolvimento de seu pensamento filosófico. Estas reflexões a respeito da linguagem literária estão presentes em várias obras, mas tomaremos apenas *A grande estrangeira – sobre literatura*, que reúne os escritos dos anos 1964 e *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*, descrito na subseção “A linguagem literária no pensamento foucaultiano”, pois que em *As palavras e as Coisas – uma arqueologia das ciências humanas*, Foucault propõe pensar como se evidencia o homem nas epistêmes do século XVI, XVII e XVIII, abordando tanto a tela “As meninas”, de Velasquez como “Dom Quixote”, de Cervantes, para tal intento. Como nosso intuito é tecer considerações acerca das relações do sujeito e do espaço, acrescentamos o item “O espaço da linguagem”, pois o filósofo vê a literatura como linguagem ao infinito ao discutir sobre seus modos de duplicação e a percepção da linguagem como espaço preenchido no branco do papel. Além desses aspectos mais discursivos da linguagem literária, julgamos necessário estabelecer um contraponto com as questões relativas ao espaço, tendo a teoria literária como embasamento. Assim, apresentamos na seção “A inscrição espaço-tempo interna às peças como construção da linguagem”, com o intuito de diferenciar os espaços nos quais ocorrem a encenação dramática, visto que há um espaço-tempo físico concreto e um espaço virtual construído pela linguagem. Em nossa análise, esse espaço-tempo interno à linguagem torna-se mais importante, pois estamos examinando o texto escrito e não uma apresentação levada ao palco, a qual mobiliza outros recursos de materialização. E, por fim, apresentamos a seção “O uso do corpo como linguagem e superfície de acontecimento”, com o objetivo de também estabelecer a relação do corpo como um espaço por meio do qual as personagens se posicionam enquanto sujeito, considerando nas três peças do *corpora* o aspecto do travestimento, do corpo em si e do corpo tatuado.

Acrescentamos, ainda, nesse capítulo teórico-metodológico outros aspectos da fundamentação teórica que norteará a pesquisa, cuja base é o pensamento de Foucault. Na seção “Das arqueologias à genealogia – a elaboração de um método”, buscamos compreender quais os conceitos a serem mobilizados para a análise do *corpora*. Vimos que na elaboração de seu pensamento filosófico, observados num percurso linear de apresentação das obras, Foucault mostra como se dá a construção do conhecimento científico a partir do estudo das epistêmes de determinado período histórico. Se nesse período o objeto de estudo parece estar em maior evidência, a exemplo do objeto loucura em sua obra *O nascimento da clínica* (1963), evidenciando o conhecimento mobilizado na construção desse saber, os saberes relativos ao sujeito louco também vão sendo construídos à medida que se observa que o sujeito é a mola propulsora da construção de conhecimento, e, ao mesmo tempo, é objeto dele. Desse modo, a partir da seção denominada “Da arqueologia do saber – breves apontamentos”, organizamos as demais subseções mobilizando os conceitos relevantes para a pesquisa: “Noção de sujeito”, “Noção de acontecimento”, “Noção de enunciado, função enunciativa e domínio associado” e “noção de heterotopia” nas práticas sociais em que se colocam a partir dos espaços do quarto da patroa, do prostíbulo e da prisão presentes nos *corpora* acima mencionados.

A partir das considerações sobre o aporte teórico propiciado pelos estudos de Foucault e pelos estudos literários, propomos a análise no terceiro capítulo denominado “**Do corpo e de espaço na constituição dos modos de subjetivação de homens infames**”, centrada em três eixos que partem da relação do espaço e do corpo como modos de subjetivação das personagens tomadas como sujeitos. No primeiro eixo, denominado “**O espaço e o corpo “docilizado” – das dizibilidades e visibilidades nos enunciados sobre homens infames: As criadas**”, apresentamos as personagens e a relação que estabelecem com o quarto da patroa ao fazerem desse espaço um microcosmo a partir do qual seus corpos se projetam como figuras sociais diversas, a partir dos papéis que representam, encontrando o prazer, a vingança e a morte pela impossibilidade de concretude daquilo que diziam e viam a partir dos enunciados.

No segundo eixo denominamos de “**O espaço e o corpo “docilizado” - pela ilusão/perversão – O balcão**”, tomamos a peça *O balcão* como material no qual a ilusão de experienciar a vivência de outro corpo se dá pela mudança de vestimentas, as quais dão visibilidades ao sujeito perverso, visto que este se aproveita desse aparato para mostrar o outro lado de seu ser, aproveita-se das vestimentas e subjetiva-se em posições sociais diversas. E, por fim, o terceiro eixo, nomeamo-lo de “**Do dispositivo prisional e a prisão como espaço de separação – corpos (i)legíveis: *Haute surveillance* (Alta vigilância)**”, desdobrando em “**O espaço e o corpo “docilizado” pela punição/violência**”, apresentamos as discussões de Foucault a respeito do dispositivo da prisão, além de suas perquirições a partir do texto de *Os homens infames* (1977) quando observa o surgimento dessa figura na sociedade. Em seguida, apresentamos a análise dos enunciados da peça, cujo espaço é a prisão. A partir dos elementos teóricos, observamos como as personagens buscam subjetivarem-se nesse espaço hostil, utilizando enunciados de agressividade, mas também o corpo como linguagem e como superfície de violência e, nesse sentido, a noção de heterotopia é relevante para mostrar como o sujeito se posiciona em sociedade e, como esta cria espaços de separação para aqueles que se desviam das normas de convívio social.

Tendo colocado essas considerações iniciais nas quais o *corpora* torna visíveis, dizíveis e (i)legíveis os homens infames, consideramos que o sujeito é constituído por diferentes verdades construídas pelas suas práticas instituídas como verdadeiras e pelas práticas discursivas da sociedade que instituem os sujeitos a partir de uma verdade que se coloca como única e absoluta. Diante disso, passemos ao primeiro capítulo da tese.

CAPÍTULO I

2. NA HISTORICIDADE DO FAZER TEATRAL NA FRANÇA DOS ANOS 1950

O objetivo dessa seção é situar o teatro de Jean Genet no contexto histórico de seu tempo, pois sua dramaturgia dura em torno de vinte anos, quando, entre 1942 e 1961 escreve suas obras mais importantes, entre romances, poesias e peças teatrais. Observamos que sua proposta teatral ocupa um período de transição no qual as mudanças na dramaturgia estão começando a ser aclimatadas com o gosto do público. Como veremos, elas já vinham sendo gestadas por muitos autores e trabalhadores do palco, mas sem grande alcance, se assim podemos dizer. É posterior à década de 1960 que as coisas se afirmam e propostas novas já não causam tanto estranhamento. Desse modo, nosso percurso fundamental se inscreve em momentos anteriores à década de 1950, quando se inicia esse processo de aclimação das ideias novas em dramaturgia.

Gostaríamos também de salientar que nossa pesquisa se debruça sobre o texto teatral escrito e não sobre representações levadas ao palco. O trabalho com o espetáculo do palco exige outra abordagem, uma vez que incidem sobre a representação outras materialidades como iluminação, o trabalho com os atores concernente a sua postura corporal, sua voz, seus gestos, a disposição espacial das materialidades que contribuem para o sentido da peça, a distribuição espacial de cada ator no palco, enfim, no processo da representação, entram muitas variáveis impossíveis de abordar, tendo como ponto de partida o texto escrito. Trata-se de outro tipo de pesquisa. Não queremos dizer, com isso, que o texto de teatro escrito com o intuito de ser levado ao palco não tenha características próprias que o diferenciam enquanto gênero do romance ou da poesia. Seus traços são inequívocos pela disposição que lhe é dada pelo dramaturgo ao inscrever a personagem no código da representação, ou seja, pelas indicações cênicas que direcionam aquele que detém a palavra, pelas sugestões de quais gestos, emoções e sentimentos devem proferir tais palavras; pela ocupação de um espaço que atribui sentido ao

seu dizer ou a sua simples presença naquele dado momento transformando seu corpo em linguagem, traços que para Foucault (2016) revelam as possibilidades da linguagem literária em seu desdobramento do signo. Estes são alguns elementos que se notam na leitura de um texto escrito para ser levado ao palco, considerando, obviamente, como tipo de escrita de alguns escritores. Depois dos anos 1970, sabemos que outras formas do fazer teatral foram incorporadas à prática da representação, com o aproveitamento de outros códigos, de outras linguagens como as novas tecnologias e de outras materialidades. Além disso, há aqueles diretores e grupos cênicos que buscam criar o texto da representação partindo da prática direta do palco em forma colaborativa. Logo, coexistem, atualmente, formas variadas do fazer teatral, considerando tanto aqueles que partem de um texto escrito para criar uma performance no palco quanto aqueles que partem de pesquisas da realidade social e criam seus textos de forma colaborativa na prática do palco.

Retornamos, depois de pequena digressão sobre o texto escrito para o palco, ao período histórico concernente à nossa pesquisa, com o intuito de situar a proposta do autor e o objeto de estudo em questão. Assim, autores como Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet, entre outros, estão no centro de mudanças importantes na dramaturgia francesa, na metade do século XX. Historicamente, sabemos que tais mudanças não são repentinas. Elas vão surgindo através de uma série de questionamentos a respeito das regras teatrais, como a unidade de ação, de tempo e de espaço, culminando no abandono das mesmas ou em sua reformulação, pois o teatro francês conviveu muito tempo apegado a algumas regras do período clássico. Lembramos que o primeiro movimento literário a rejeitar a rigidez das regras clássicas foram os românticos, principalmente através de Victor Hugo, em seu prefácio à obra *Cromwell* (1827), a incentivar a criação de novo modelo de arte dramática. John Gassner (1997) nomeia esse período que surge na metade do século XVIII de “dramaturgia moderna” e, segundo ele, é o responsável por capitanear as novas mudanças, aquelas que, posteriormente, aproveitando a ascensão da classe média, trarão para o palco os temas práticos e interesses cotidianos, deixando de lado os sonhos românticos.

Para observarmos um pouco desse questionamento quanto à forma da dramaturgia apresentada nos palcos franceses, vamos retornar *en passant* pelo

fim do século de XIX e início do século XX, citando os escritores em evidência e mencionando algum aspecto de seus trabalhos que marcaram a ruptura com a forma clássica, há muito tempo questionada, mesmo antes do período romântico. Além disso, em fins do século XIX, nos movimentos ditos realista, naturalista e simbolista, já havia a presença de muitas modificações que se opunham às formas do teatro clássico e romântico. A seguir, citamos algumas dessas modificações presentes nos diferentes movimentos literários, concernentes ao teatro.

Primeiramente, observamos as tentativas de Émile Zola (1840-1902) com o teatro naturalista e as renovações propostas por André Antoine, fazendo representações ao ar livre, em salas que não eram concebidas para tais realizações, deslocando, assim, o teatro de suas convenções espaciais, aumentando o campo das experimentações do palco. A estética de André Antoine (1858-1943) se apoia no naturalismo, buscando colocar o público em contato com frações da realidade nua e crua. André Antoine idealizador do chamado “Teatro-livre” cuja proposta figura como uma das primeiras tentativas de renovar a arte dramática a partir do trabalho com o palco. “Experiência não sem precedentes, mas revolucionária pelo seu rigor e amplitude”, afirma Robert Pignarre, (1945, p.101). Todavia, esta proposta, ainda que renovadora, pois obrigou diretores, atores e público a outra postura, não atingiu o grande público.

Há ainda que se percorrer longo caminho até chegar às mudanças dos anos 1950, mas não há como negar a lenta preparação advinda das influências estrangeiras de Richard Wagner (1813-1883), de Henrik Ibsen (1828-1906) com seu realismo crítico, do teatro russo com Nikolai Golgol (1809-1852), Ivan Turguêniev (1818-1883), Anton Tchekhov (1860-1904) que abrem caminhos à reflexão para novos autores, como Maurice Maeterlinck, Paul Claudel e tantos outros que vão libertando o teatro francês de suas amarras ao dialogar com outras formas de criação levadas ao palco e, principalmente, lançar um novo olhar para a realidade social e suas mazelas. A relação entre a estrutura da poesia e da partitura musical orientam essas pesquisas levadas ao palco: “a poesia não explica, ela não mostra; ela sugere a essência das coisas por uma rede complexa de alusões; como a música, ela procede por temas condutores análogos ao leitmotiv wagneriano”, afirma Pignarre (1945, p.113), ao analisar essas formas que vão construindo o novo teatro francês. É assim que vemos

chegar os Simbolistas Alfred Jarry (1873-1907) em 1896 com sua peça *Ubu-Roi*, e Lugné-Poé (1869-1940), abrindo o palco ao espírito da poesia moderna, buscando a desconstrução do real de modo cômico e sua reconstrução pelo absurdo.

A França aberta ao mundo conhece as experiências estrangeiras do teatro russo de Constantin Stanislavski (1863-1938), que propõe um método de treino do ator para melhorar a atuação no palco sem se prender a momentos de inspiração; do inglês Edward Gordon Craig (1872-1966), pela sua renovação no palco ao propor o uso de telas neutras, aspecto que o torna conhecido pela inovação, mudança no tipo de iluminação do palco, partindo de cima do teto e treino com os atores na articulação das relações no espaço entre movimento, som, linha e cor. Estes são alguns exemplos de sua prática tendo como foco a atuação do diretor enquanto peça chave da produção teatral; do diretor suíço Adolphe Appia (1862-1928), cujas teorias, especialmente no campo interpretativo da luz, ajudaram a concretizar as encenações simbolistas do século XX. Sendo contrário à estética realista, busca se utilizar dos elementos expressivos e simbólicos do teatro, da música e da luz. Esses exemplos de influências estrangeiras serão levados ao palco francês e também contribuirão para a modificação do texto escrito pelos novos dramaturgos desse período. Um dos expoentes do teatro nesse período é Jacques Copeau (1879-1949) um diretor, autor, dramaturgo, ator e crítico de teatro com bastante atuação na sociedade parisiense. Critica o realismo carregado das peças apresentadas, propondo um estilo mais simples, livre de ornamentação, que obscurece os textos; em suas viagens ao exterior, conhece Craig e Appia que contribuem com seus ideais sobre a prática teatral, fato que leva Jacques Copeau a propor também a criação de uma escola para atores na França.

Grosso modo, esse panorama do século XIX e início do século XX mostra uma postura diferente do fazer teatral, principalmente, as propostas conduzidas pelos diretores de teatro que veem a necessidade de treinar o ator para não deixá-lo à mercê de momentos de inspiração para ter um bom desempenho no palco, sem contar o fato de que muitos deles eram escritores, e o processo de acompanhar de perto o trabalho do palco, leva-os, logicamente, a mudanças no texto escrito. Como é natural na história, pouco a pouco peças novas surgem em contraposição aos modelos anteriores, buscando abordar a realidade sob outras

perspectivas como o farão as correntes realista, naturalista e simbolista, cada uma com um modo diferente de interpretar a realidade e levá-la ao palco.

Em meio a intensa movimentação cultural, está o efeito das guerras que destruíram os pilares nos quais as sociedades se sustentavam, naquele momento sócio-histórico e caos do pós-guerra é perceptível na forma e temas de algumas obras. Todavia, o fim das batalhas traz um sentimento novo, às vezes, violento e impaciente, em função da instabilidade econômica, assim como o desejo de prazeres e de confortos, deixando para trás as velhas virtudes, pois a guerra e a destruição impõem ao homem um outro olhar para si mesmo e para a coletividade que deve ser reconstruir em novos modelos.

Um aspecto decorrente da guerra e do progresso tecnológico construído muitas vezes em função desta, é que as informações e as propagandas contribuirão para a universalização das coisas mais rapidamente, degradando a cultura burguesa. Esse efeito pode ser observado na necessidade de renovação dos pilares que sustentam a arte dramática, como a forma da conversação, que não será a mesma, tendo adquirido um aspecto mais fluído nas práticas sociais pela influência das comunicações mais rápidas que se instalaram no pós-guerra, que também serviram de modificação no teatro.

Segundo Lagnarre (1945), escritores como Jean-Jacques Bernard, Bernard Zimmer, Fernand Crommelinck, Jules Romaines começam a modificar a atmosfera instaurada pelas peças de boulevard. Além disso, as outras formas de diversão, como o cinema, o circo, o *music-hall*, o ringue, os jogos em estádios, ao satisfazerem a grande massa em seu apetite por sensações fortes, contribuem para modificar o gosto do grande público. A peça *Mamelles de Tirésias* de Apollinaire, a produção de Jean Cocteau (*Parade, Le boeuf sur le toit*), ainda em plena Primeira Guerra, é um sinal de renovação do pensamento francês. E assim, lentamente, temos um período de renovação em todos os campos da arte, com produtores de teatro e escritores como Louis Jouvet, Gaston Baty, André Gide, Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre e Albert Camus, ampliando as experiências realizadas nas artes. Por essa época, surgem, em toda a Europa, os grandes movimentos artísticos expressionista, impressionista, cubista, dadaísta e surrealista, que contribuíram para a criação de atmosfera propícia às mudanças.

No teatro, ao observar essa sequência histórica, pode-se entender como, por exemplo, a noção de gênero vai sendo modificada à medida que cada autor utiliza a cena segundo sua concepção, sem preocupação com os cânones pré-existentes os quais se utilizam e/ou se apropriam de outras técnicas e políticas teatrais como um procedimento singular de sua assinatura na/e das peças. As modificações sociais advindas da Primeira e Segunda Guerras, as questões econômicas e políticas, o progresso das ciências, as descobertas tecnológicas impõem novas formas de percepção ao homem. Como afirma Foucault (1999), novas epistemes irrompem nos diversos campos do saber, e modificando as formas que as representam, ou seja, outras regras, outras leis para compreender as práticas sociais, ressignificar outras ou propor “novos” modelos. Segundo Foucault (2005), o novo não está no que é dito, mas na volta de seu acontecimento, pois mazelas humanas, guerras e crises acontecem na história da humanidade e foram, inclusive dos gregos, donde advém a literatura ocidental.

A partir de agora, deter-nos-emos em um período histórico específico, aquele em que situa os objetos estudados. O teatro francês da década de 1950 é identificado ao nascimento das vanguardas pelo radicalismo das propostas que apresenta nos palcos. Jean-Pierre Ryngaert (1998, p. XI), assim se expressa:

Como imaginar, efetivamente, quarenta anos mais tarde, o agrupamento de autores tão diferentes como Adamov, Beckett e Ionesco sob a mesma bandeira sem se surpreender com isso? O absurdo, o teatro metafísico e um certo teatro de provocação, por assim dizer, ladeara-se na mesma oposição, expressa de modos diferentes, ao “velho teatro”.

Para entender essa convivência entre “opostos” que Ryngaert apresenta, basta ver peças como *A cantora careca* e *A lição* (1950), de Eugène Ionesco, *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett ou *Os negros* (1958), de Jean Genet. São propostas bastante diferentes em sua forma de expressar a realidade da época e, no entanto, convivem lado a lado. De acordo com Hubert (1998, p.182),

O teatro contemporâneo justapõe sem cessar tons contrastantes, ao lançar um novo olhar sobre as obras do passado e, ainda, depois do desaparecimento dos gêneros dramáticos, parece que a época atual

vive o desaparecimento da noção mesma de gênero teatral nas obras mais recentes.

Tal concepção pode ser observada nos textos de teatro como uma diminuição entre as fronteiras do que se considera texto de teatro e texto romanesco, ou seja, o delimitador da forma teatral é o palco, graças ao qual o texto, não importando seu gênero, é colocado num espaço. Nesse sentido, lembramos as discussões sobre linguagem e literatura delineada por Foucault (2016) em *A grande estrangeira – sobre literatura*. Do seu ponto de vista, a literatura toma a linguagem e constitui um espaço que lhe é próprio, ao fazer os signos tomarem outros sentidos dentro desse espaço. Em seu estudo sobre as heterotopias, o filósofo fala dos espaços criados pelas sociedades, nos quais o teatro aparece justaposto aos outros espaços como os camarins, o palco, a bilheteria, etc., em que cada qual cumpre uma função diferente, obedece regras próprias e, ainda, relaciona com os demais espaços sem perder, contudo, sua especificidade.

A referência mais comum para entender o teatro contemporâneo, como vimos, é o movimento de vanguardas que surgiu nos anos 1950, o qual agrupou autores com concepções bastante diferentes. Basta lembrar que o teatro de Bertolt Brecht e Eugène Ionesco eram bastante opostos; o primeiro, com viés político e o segundo, metafísico. Todos, de modo geral, opõem-se aos moldes da dramaturgia clássica que sobreviveu no século XIX na França e também esteve presente no século XX, ocupando menor espaço, mas ainda viva para alguns.

Segundo Ryngaert (1998), os dramaturgos desse período apresentaram ao espectador peças cujo sentido era bastante obscuro, ou para as quais o leitor ainda não estava preparado: “textos ruins, textos fracassados ou leitores insuficientes diante de forma que ainda não são de domínio público?”, questiona o estudioso.

Durante muito tempo, a compreensão do que era encenado no palco passava pela concepção do enredo, ou seja, a forma canônica ensinada por Aristóteles ainda sobrevivía, mas os dramaturgos dos anos 1950, como vimos com Samuel Beckett e Eugène Ionesco, não contam histórias. Eles extraem um significado da densidade da escrita, que, para Ryngaert (1998, p.8) é:

Um modelo cheio de vazios, de uma escrita que não se esforça para fornecer narrativa mas que, se bem sucedida, impõe suas 'ausências' como imãs para atrair sentido, para excitar o imaginário para construir a cena seguinte.

Esse modelo proposto, dos dramaturgos dos anos 1950, não escapa ao questionamento por parte de críticos, pois muitos ainda seguem o modelo clássico de peça “bem-feita”, na qual tudo se encadeia dentro de uma lógica linear.

Ao analisar as peças desse período e, também de períodos posteriores que já incorporaram as mudanças em sua estrutura dramatúrgica, Ryngaert (1998, p.28) afirma:

Na maior parte do tempo deveremos renunciar às macroestruturas que ajudam a compreender um texto, às vezes rápido demais, em sua totalidade e construir a partir do ‘quase nada’ que nos é dado. Portanto, ler é também olhar pelo microscópio.

Segundo Ryngaert (1998), a representação teatral contemporânea “representa”⁴ menos do que no passado, e alguns diretores se chocam com obstinação contra o muro do não-representável ou do menos representável quando procuram fazer recuar os limites do que é habitualmente dado a ver. Como “mostrar” (fazer sentir, partilhar) a ausência, ou a morte, por exemplo, e todas as emoções que não participam do espetáculo convencionado? Desse modo, compreendemos com Ryngaert (1998) que as peças desses novos dramaturgos propõem outros gestos para trabalhar questões como a morte, por exemplo. Nas formas anteriores, a voz tinha a responsabilidade de dar vida a esse sentimento de dor ou de medo da morte e, no teatro contemporâneo, a voz não está sozinha, junta-se a ela outros recursos de expressão dramática.

Para Ryngaert (1998), existe ainda uma confusão entre “teatro” e “espetáculo”, embora essas duas noções não coincidam. A teatralidade no senso comum traduz, com muita frequência em um exagero nas tintas, um adensamento das emoções, uma simplificação do que é dado a ver. Mas a teatralidade (no sentido que se desenrola em um espaço dado e sob o olhar do Outro) também existe com discrição, pudor, moderação. Isso significa que o teatro não mostra o sentido do que dá a ver somente com espetáculos

⁴ Grifos do autor. Representar em sentido de levar ao palco as encenações.

grandiosos em que tais sentidos precisam ser exacerbados para serem compreendidos pelo público. Aqui lembramos como Genet dá a ver sentidos que, normalmente, são colocados como imorais ou como abjetos. Tomando a peça, *Haute surveillance* (*Alta vigilância*), como exemplo, lembramos que o criminoso demonstra “prazer” e “dor” pelo mal que fez. E Ryngaert (1998) nos faz ver que isso não vem na forma de espetáculo carregado nas tintas. É incontestável que a cena contemporânea aposta no fato de que “tudo é representável”, isto é, nenhum texto está, *a priori*, excluído do campo do teatro por falta de teatralidade.

Marie-Claude Hubert (1998) ao traçar um panorama desse período, destaca as contribuições de modelos estrangeiros que ajudaram na renovação do teatro francês. Desse modo, ela cita como formas organizadoras os modelos estrangeiros indiano, chinês e japonês, o Surrealismo francês e o teatro do absurdo e o Expressionismo.

Entre os modelos estrangeiros destaca-se o teatro indiano que apresenta a ação de forma fragmentada pela disposição que dá aos elementos que estruturam a peça; o teatro chinês oferece um espetáculo tido como completo ao utilizar a música, o canto, as acrobacias, os balés de combate e a esgrima, todos esses elementos associados à ação dramática. Já o Nô, teatro tipicamente japonês, criado por Zeami no século XIV, coloca somente dois personagens em cena representando o inconsciente de uma das personagens na forma de alucinação, de sonhos, de fantasmas e de visões. Segundo Hubert (1998), esse modelo servirá como inspiração para as obras de Eugène Ionesco e Arthur Adamov, *Un piéton de l'air* (1963) e *Si l'été revenait*, (1970), ambos fascinados pela moda do sonho.

Os escritores desse período descobrem também a dupla representação da ação no teatro de bonecas japonês e no teatro de sombras de Java. Trata-se de grandes bonecas manipuladas por atores presentes na cena, dando-lhes movimentos quase reais. O texto é declamado por outro ator que, sentado em frente à cena, anuncia o assunto, a ambientação, e descreve as personagens que aparecem como se sua voz as tivesse convocado para vir ao palco. A face e voz do ator recitante modificam-se de acordo com cada boneco em cena. Essa característica do teatro de bonecos mostra a possibilidade de cisão da personagem em vários elementos: a personagem, a voz e a expressão do rosto, que o representam simultaneamente. A ação é representada duas vezes, ou

seja, pela voz do recitante e pelo jogo com os bonecos. Jean Genet aproveita esse efeito de registro duplo da realidade e da irreabilidade em sua obra *Les paravents* (1961, *Os biombo*s), colocando em cena dois planos, um dos mortos e um dos vivos. Nesse caso, não se busca criar uma ilusão da realidade, mas oferecer dessa realidade apenas a sombra de suas representações.

Para Hubert (1998), o teatro contemporâneo francês se aproxima da dramaturgia oriental, no seu desejo de produzir um espetáculo completo no qual a música, a dança e o canto tenham mais importância que a palavra. Há, porém, uma diferença entre as fontes orientais e o teatro contemporâneo. Este cria seus próprios símbolos que o espectador deve interpretar, enquanto no Oriente, o símbolo é ditado por um código estrito; ele se exprime dentro de limites imutáveis. Ao comentar o teatro de Jerzy Grotowski, Danilo Santos de Miranda (2007, p.9), afirma:

O teatro indiano antigo, como o japonês antigo e helênico, era um ritual que identificava em si a dança, a pantomina, a atuação. O espetáculo não era representação da realidade (construção da ilusão), mas dançar a realidade (uma construção artificial, algo como uma 'visão rítmica' voltada à realidade).

Um outro movimento que também influenciou o teatro contemporâneo foi o Expressionismo, expressão artística oriunda da Alemanha e da Suécia entre 1890 e 1920. Na dramaturgia, esse movimento transparece no desejo de explorar o inconsciente e no abandono da unidade de ação. Esse tipo de teatro torna-se mais autobiográfico ao querer apreender as manifestações do inconsciente, cujo maior representante é o sueco Johan August Strindberg (1849-1912), conhecido como um dos criadores do teatro moderno e um dos primeiros a se interessar pela psicologia do inconsciente.

Como a arte expressionista é inicialmente pictórica, é essa forma que primeiro vai influenciar o teatro contemporâneo na busca da unidade na multiplicidade dos pontos de vista e não na construção da peça. As cenas não se encadeiam mais de modo lógico e o ato, fator de unidade, desaparece dando lugar ao quadro. A liberdade permite uma aproximação com a arte cinematográfica, pela justaposição dos meios mais diversos. O drama do homem moderno é mais fácil de ser materializado por meio dessa nova técnica da encenação. Todavia, essa forma de representação se tornará conhecida na

França somente em 1945, com a encenação de *La danse de mort* de Johan August Strindberg (1849-1912), pelo diretor Jean Vilar (1912-1971).

Outra corrente artística presente na renovação do teatro contemporâneo, é o Surrealismo. Porém, sua proposta de mudança em que elimina as barreiras entre sonho e realidade, deixando livre curso à imaginação, levou muito tempo para ser aclimatada, a não ser nos anos 1950, quando foi redescoberta. Tanto o Surrealismo quanto o Expressionismo contribuíram para a renovação do teatro, levando em cena a problemática do mundo irreal, livrando a dramaturgia da noção de unidade, aspecto incompatível com a exploração do inconsciente.

Dois escritores e críticos foram importantes para esse período. São eles Antonin Artaud (1896-1948) e Bertolt Brecht (1898-1956)⁵. Artaud criticou o caráter dialogado do texto dramático, buscando sua renovação por meio da dança e da música. Para ele, a linguagem não era o único meio de expressão. Além disso, a sua teoria do teatro completo, a teoria do teatro da crueldade e a recusa pelo teatro somente de texto foram importantes para as mudanças que se concretizaram no palco nos anos cinquenta. As concepções de teatro épico de Bertolt Brecht e do teatro da crueldade de Artaud são as duas orientações dramatúrgicas que serão tomadas como modelos e todos os escritores contemporâneos devem a um ou ao outro as transformações concretizadas nos anos posteriores.

Todavia, na França, o movimento em torno de uma arte dramática nova e suas experimentações só foi reconhecido após a encenação da peça *En attendant Godot*, (1953), de Samuel Beckett. Esse acontecimento, embora não fosse novo, pois muitos diretores já vinham oferecendo ao público peças de dramaturgos que se opunham a regras anteriores, *En attendant Godot* levou o público a olhar para o passado e perceber que havia propostas novas concernentes ao teatro. Assim, inicia-se um período mais propício e as novas experimentações já não causam tanta estranheza.

Muitas formas de teatro contribuíram para as transformações do período nomeado por alguns estudiosos como teatro contemporâneo francês, mas Pavis

⁵ “Representante de um teatro denominado épico, crítico, dialético ou socialista. O estilo brechtiano é empregado a propósito de um estilo de encenação que insiste no caráter histórico da realidade representada e propõe ao espectador que tome distância, que não se deixe enganar por seu caráter trágico, dramático ou simplesmente ilusionista’. In: PAVIS, P. **Dicionário do teatro**. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.34.

(2007, p.388) apresenta uma nomenclatura bastante variada, oriunda dessa época, como: o termo *teatro experimental* em consonância com *teatro de vanguarda*, *teatro-laboratório*, *teatro de pesquisa* ou simplesmente *teatro moderno*, opondo-se ao teatro tradicional, comercial e burguês, que visa a rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou autores já consagrados. Sabe-se que foi um período de grande experimentação, e Pavis (2007, p.388-393) o nomeia de era dos inovadores, listando suas formas principais, dentre as quais, citamos algumas: teatro marginal, teatro invisível, teatro laboratório, teatro mecânico, teatro político, etc.

Desse modo, as peças de Genet são mais um modelo dentro desse espectro apresentado dos anos 1950, ao expor temas incomuns como - roubo, violência, homossexualidade, entre outros, como algo natural, visto que as personagens se travestem, elogiam a violência, vivenciam formas de prazeres não aceitas nas práticas sociais comuns. Poderíamos, talvez, dizer que Genet busca a “normalização” dos “anormais” ao desmascarar tudo que parece real e substancial como ilusão e aparência, provocando um aniquilamento da realidade como mera imagem e representação sem essência.

As modificações dramatúrgicas dos anos 1950 tiveram a participação expressiva dos diretores teatrais. Sendo assim, apresentamos, brevemente, na sequência, alguns aspectos dessa contribuição na construção dos novos modelos vistos nos palcos.

2.1 Contribuição dos dramaturgos e diretores como condições de emergências do novo fazer teatral

Na história do teatro francês, a partir da Segunda Guerra Mundial, houve a implantação de uma política sistemática de subvenção e descentralização do teatro. Consequentemente, desenvolveram e coexistiram um “teatro privado” e um “teatro público”. Trata-se da oposição de um teatro que pensa, inova, provoca e procura dar conta do mundo ou agir sobre ele, e um teatro que distrai, deleita-se com a rotina ou ajuda assimilá-la. São os pequenos teatros privados

parisienses dos anos 1950 que assumiram os riscos da criação contemporânea. Segundo Ryngaert (1998), nesse período, essas famílias teatrais (privado e particular) ainda se misturavam, mas posteriormente houve uma separação, comumente explicada pelos custos financeiros de uma criação que não tenha garantia de sucesso junto ao público.

A criação contemporânea e a escrita moderna se inscrevem, já de início, neste teatro da ruptura, da renovação e da interrogação. Independentemente das questões financeiras que fazem parte de toda e qualquer montagem de uma peça, o teatro procura assumir sua função de espetáculo atingindo o maior público possível, no entanto, tenta manter sua função primeira de arte que denuncia e incomoda.

Ao refletir sobre a função do autor e do diretor de teatro, Jean-Jacques Roubine (2003) nos lembra que é difícil encontrar uma figura que conjugue a prática da escrita com a da representação, ou seja, que pense nos dois aspectos como um conjunto. Entre aqueles que puseram isso em prática estão Molière, líder de uma companhia e ator ao mesmo tempo e, no início do teatro contemporâneo, a figura de Antoine, o fundador do Teatro Livre, um dos primeiros a pensar as práticas do palco como um conjunto integrado de instrumentos que devem concorrer para a criação de uma obra coerente: *a representação*, além é claro, de Bertolt Brecht. Isto quer dizer que alguns autores, e não somente os diretores, passaram a pensar na criação teatral a partir de sua representação e não apenas como texto.

Observa-se, no teatro da metade do século XX, a convivência de autores bastante diversos, aqueles que acreditam no teatro político engajado, em torno da figura de Bertolt Brecht, e os defensores do teatro metafísico, cujo representante mais tenaz é Eugène Ionesco. Segundo Roubine (2003, p.139), “diferentemente das épocas precedentes, o teatro do século XX tornou-se, (relativamente) tolerante e (relativamente) acolhedor a todas as tentativas, portanto, a todas as teorias”. Esse individualismo teórico e essa pulverização dos modelos constituem um marco de época, mas também um limite. Para Ryngaert (1998), isso verifica-se na coexistência de modelos tão distintos, todos denominados de vanguardas e colocados numa mesma classificação, quando observados em si, não diametralmente opostos, ao que Roubine denomina de

época *pluralista*, na qual as doutrinas mais antagônicas devem passar pela prova do palco.

De acordo com diversos autores que abordam este período, as transformações mais radicais conhecidas pela arte dramática no final do século XX devem-se às pesquisas dos diretores que não temiam justapor os mais diferentes textos, buscando sempre a inovação. Por outro lado, alguns dramaturgos também se destacaram nesse período ao propor mudanças que apareceram tanto no texto escrito quanto na representação.

Assim, pode-se encontrar, na segunda edição de *Les bonnes* (*As criadas*), as instruções de Genet para a montagem dessa peça, ou seja, sua preocupação é com aspectos que seriam vistos no palco e que estivessem de acordo com suas ideias. No decorrer de sua vida, muitas vezes, se mostrara insatisfeito com a montagem de suas peças. Em *En attendant Godot*, de Samuel Beckett, algumas rubricas são instruções de como se deve proceder no palco. Isso revela que ambos ao escreverem, já demonstravam no próprio texto os aspectos a serem vistos no palco, para o texto não ficar relegado apenas à criatividade dos diretores e encenadores.

Ao longo dos anos 1950 e 1960, é difícil perceber a presença de um modelo unificador, pois muitas peças do passado são retomadas e apresentadas numa linguagem atualizada e, cada diretor, por mais que se inspirasse num texto escrito não deixava de reinventar tanto o velho quanto o novo. Como afirma Roubine (2003), o século XX é uma época fecunda de tentativas variadas no campo teatral difíceis de se agrupar num conjunto homogêneo. Ela também apresenta aqueles dramaturgos inovadores em alguns aspectos, mas extremamente apegados ao texto, como Copeau; aqueles que procuram abolir o texto, como Artaud, já na década de 1920; a influência de Brecht nos anos 1960, com seu teatro épico em que rejeita a *mimesis* em favor da reflexão do espectador. A esse respeito, diz Roubine (2003, p.152):

A forma épica será uma outra maneira de mostrar o real, de esfacelar as aparências. Ela mobiliza o senso crítico dos espectadores, incitando-os a descobrir por si mesmos uma verdade mais complexa do que aquela que aderiram ao entrar no teatro.

Enfim, é uma época profícua na criação teatral e muitos diretores e dramaturgos contribuíram na efetivação das mudanças.

Passamos, em seguida, à apresentação de outros aspectos do texto de teatro, observando as rupturas que ocorreram no campo da linguagem e a consolidação de novas formas do dizer por meio da experimentação de diferentes escritores que viveram nesse mesmo período histórico. Acrescentamos ainda, brevemente, alguns apontamentos sobre a linguagem a partir da leitura de textos reunidos na obra *A grande Estrangeira - sobre literatura*

2.2. As emergências do dizer na linguagem do teatro

Ressaltamos que Foucault (2016) não discute em seus escritos a estrutura da linguagem teatral, ele a vê enquanto linguagem literária. Assim, em *A grande Estrangeira – sobre literatura*, teremos várias discussões em que toma a literatura dramática como contraponto para suas reflexões. Há exemplos tirados de vários textos de teatro, como, o *Rei Lear*, de William Shakespeare, no qual procura refletir sobre a linguagem da loucura e o dramaturgo Pierre Corneille para pensar o espaço na linguagem. Não notamos nos escritos de Michel Foucault (2016) algo que seja contra essas anotações sobre a estrutura da linguagem. Compreendemos, com ele, que ela é insuficiente para explicar todos os fenômenos da escrita literária. Lembrando, aqui, que ele vê a literatura como repetição e continuidade, ou seja, analisar a estrutura da linguagem seria também buscar esse murmúrio da linguagem que se insinua na página em branco na forma da repetição das estruturas; da forma como está organizada no espaço da linguagem que se dá a ver sob diferentes modos de organização, mostrando essa continuidade ininterrupta da obra e da literatura.

Desse modo, ao elencarmos alguns elementos que estruturam a linguagem do texto de teatro, buscamos observar essa repetição de modelos, além de refletir em que medida os dramaturgos renovam a linguagem teatral subvertendo ou ressignificando as estruturas existentes, dando-lhes novas configurações que a linguagem literária permite.

Nesse sentido, quando tomamos a peça *Les bonnes (As criadas)*, de Jean Genet, como exemplo, observamos que ela é escrita em um único ato. Todavia, em seu interior se descortina a repartição clássica de cinco atos. Percebemos

cinco momentos distintos que se assemelham à partitura da peça clássica. Contudo, a peça de Genet não apresenta aqueles elementos que nomeavam essa divisão, como o vocábulo ‘ato’, por exemplo, que designava o corte temporal da peça clássica. Ela tem cinco momentos distintos que são colocados num fluxo contínuo diante do leitor e se deixam entrever porque constituem momentos de tensão entre as duas personagens principais.

Esse texto de Genet organiza o universo linguajar das duas domésticas por meio da imitação e repetição da linguagem do outro e, nesse sentido, cruzam-se diferentes discursos, numa tentativa, por parte das domésticas, de estabelecer uma outra realidade social na qual figuram seus desejos de outra posição na sociedade, deixando de serem simples domésticas, invisíveis à sociedade. Já em *Haute surveillance* (*Alta vigilância*) a linguagem é aquela do ambiente prisional, sem obscuridades, colocada na sua franqueza bruta. Assim, os discursos fazem parte desse campo do saber humano no qual articulam-se o crime, a violência e a agressividade verbal.

Como já dissemos, em *Les bonnes* (*As criadas*) e *O balcão* temos a linguagem colocada em algumas partes da construção das peças no efeito de *mise en abîme*, possibilitando repetição de linguagem e de estrutura, visto que se trata de teatro dentro do teatro. Talvez aqui coubesse a pergunta famosa de Foucault: “Por que essa linguagem e não outra?”. Jean Genet busca mostrar tudo como ilusão e aparência ao propor a “representação” em suas peças de extratos da sociedade de forma subvertida, ou seja, não importam as posições sociais que o sujeito ocupa, ele sempre está representando um papel. Assim procedendo, é uma forma de denunciar aquilo que normalmente tomamos como verdadeiro nas práticas sociais já consumadas e aceitas. É a indumentária do Bispo que o constitui, que lhe dá sua posição de poder. Tanto as criadas quanto a patroa são vazias em sua essência, o que as constituem são as vestimentas que lhes dão uma faceta de uma realidade que logo desvanece.

Portanto, nosso intuito ao elencar elementos de estrutura da peça de teatro tem como objetivo, posteriormente, observar em que medida Jean Genet contribui para a mudança da dramaturgia contemporânea, ou seja, como, ele lida com aquilo que Foucault nomeia de repetição e continuidade da biblioteca e também como na articulação desses elementos, podemos visualizar os modos

de subjetivação das personagens. Passamos, então, a seguir, à descrição desses elementos.

2.2.1 A Linguagem: elementos da estrutura do texto de teatro e a forma do dizer no teatro – procedimentos de escrita

O diálogo, no sentido tradicional em que se pressupõe o intercâmbio entre dois interlocutores, não pode ser aplicado na íntegra no teatro contemporâneo francês dos anos 1950. Para compreender essa ruptura da estrutura tradicional, recorreremos a alguns exemplos de escritores que tornaram a modificação bastante explícita.

Para Arthur Adamov (1908-1970), dramaturgo contemporâneo, o sistema de réplica era inadequado para expressar suas ideias relativas ao teatro. Assim, pode-se encontrar, em suas peças, personagens dialogando, mas a resposta do interlocutor não corresponde ao que foi perguntado. Segundo Hubert (1998), a obra de Adamov se caracteriza por uma série de falsos diálogos, na qual as personagens não respondem ao que foi perguntado, tendo semelhanças a um solilóquio.

Eugène Ionesco também rompeu com a estrutura tradicional do diálogo. Em *Les chaises* (1952), por exemplo, os dois protagonistas conversam com personagens invisíveis, embora o diálogo seja construído de silêncios e de vazios. Em outra obra, *Le nouveau locataire* (1955), o herói responde às perguntas da zeladora somente com sim ou com não e, quando os encarregados do transporte dos móveis lhe dirigem a fala, a resposta é dada também por meio de monossílabos.

Os falsos diálogos de Eugène Ionesco, Arthur Adamov e Jean Tardieu, nos quais as personagens parecem desconhecer as regras da comunicação, tendem a se aproximar do monólogo. Em alguns casos, o herói desenvolve uma conversa com um ser imaginário, em outros, mesmo na presença de seres reais, enclausura-se em si mesmo, embora pareça dialogar. Todavia, nesse diálogo não há um intercâmbio entre o locutor e alocutário, é como se a pergunta e a resposta dos interlocutores não tivessem relação entre si. O sentido desse

diálogo não está nas respostas do outro, mas nasce da instauração da ordem simbólica. Assim, não se trata de um diálogo porque não há um intercâmbio verdadeiro entre os parceiros da comunicação. Não é também um monólogo, porque, de alguma forma, há uma intenção de comunicação de um dos parceiros ao dirigir-se ao outro, embora não obtenha resposta, ou estas sejam mínimas, não sendo suficientes para caracterizar uma verdadeira conversação. Observa-se, então, que nem sempre o texto teatral é um texto construído sob forma do diálogo, tal qual o conhecemos na linguagem do cotidiano.

Ryngaert (1996), toma as reflexões da linguista Catherine Kerbrat-Orecchioni, para esclarecer diferenças entre o diálogo literário e o diálogo comum. Segundo Catherine Kerbrat-Orecchioni (*apud* Ryngaert 1996, p.109), o discurso teatral elimina muitas escórias que atravancam a conversação ordinária (defeitos de pronúncia, inacabamentos, vacilações, lapsos e reformulações, elementos de pura função fática, compreensão malsucedida ou retardamento), se apresenta como muito edulcorado em relação à vida cotidiana. Todavia, sabe-se que, contrário a essa ideia de ‘limpeza do texto’, muitos dramaturgos procuram justamente colocar as imprecisões, as hesitações, os lapsos da fala natural em seus textos de teatro. Na análise da conversação do texto de teatro, *Pérola*, de Mauro Rasi, Hudinilson Urbano (2005, p.196) afirma o contrário, ao dizer que:

O texto de teatro “apresenta semelhanças e particularidades em relação aos diálogos naturais e espontâneos. É na oralização que a falas evidenciam características muito mais próximas da conversação natural do que as do texto escrito.

O que está escrito na peça teatral não é uma representação fiel do real, mas uma combinação de seus efeitos. Além disso, é impossível registrar, no teatro, todos os aspectos da fala viva e proferida por sujeitos envolvidos ativamente na conversação.

Para Hubert (1998), o que caracteriza alguns dramaturgos contemporâneos, é uma relação bem particular com a linguagem. Para eles, a linguagem, sempre estranha ao homem, é o lugar onde se marca a alienação de seus personagens, onde quase não funciona como lugar de relação social. Porém, a palavra nos textos de Genet e Jean Vauthier (1910-1992) tem, para

Hubert (1998), grande poder de encantamento, revelando-os como últimos grandes líricos desse período.

Como é um período de grandes experimentações, o questionamento a respeito da linguagem e a transformação da mesma é um fenômeno que se observa em alguns autores. Uns colocam a alienação da personagem no centro da linguagem; outros, colocam-na no nível político-social ou psicológico.

Em relação ao diálogo das peças teatrais produzidas por Jean Genet, citamos alguns aspectos aqui nessa seção. Em termos de estrutura, assemelha-se ao diálogo comum de réplicas em que um fala e o outro responde. De modo geral, em *Les bonnes (As criadas)* *O balcão* e *(Alta vigilância)* as personagens interagem entre si por essa via da comunicação. Contudo, não é uma comunicação comum, pois Jean Genet coloca na boca de suas personagens os dizeres das prisões, dos ladrões, do assassino, do perverso, do desejo, do sexo, enfim, deixa vir à tona as pulsões do ser humano, as mais abjetas. Aquelas que o código moral da sociedade reprime por meio de diversos mecanismos.

Desse modo, o que escutamos em *Les bonnes (As criadas)*, por exemplo, no desejo mórbido de ocupar o lugar da patroa, são palavras que denotam todo o ódio, o amor, a inveja, o desejo em ser o outro. Por isso, as personagens usurpam também a linguagem do outro, na tentativa de dar vida a algo diferente daquilo que se apresenta sob o espelho de si mesmos. Mas, apesar de usar a linguagem para deixar aflorar as pulsões inferiores do ser, Jean Genet o faz de modo poético. Talvez seja isso que nos choca: o fato de dar um tom sublime ao que é abjeto aos nossos olhos. Apesar de o diálogo estar na forma das réplicas, o dramaturgo cria sutilezas quase imperceptíveis com as palavras. Por exemplo, há um jogo sutil quando ‘brinca’ com os pronomes ‘vous’ e ‘tu’ que, na língua francesa, têm usos específicos; quando faz a personagem se apropriar de uma linguagem que não é sua – em *Les bonnes (As criadas)*, as personagens imitam a patroa também no falar -, desse modo, aquilo que, à primeira vista, parece um diálogo comum pela estrutura de réplicas, deixa escapar nuances que o distanciam da linguagem comum e ordinária. Aqui, talvez, devamos lembrar as discussões propostas por Foucault (2016) a respeito do ser da linguagem, que é o espaço que as palavras ocupam, a posição em que são colocadas em relação umas às outras, o deslocamento de sentido que produzem ao serem colocadas num espaço que normalmente não lhes é próprio. Talvez, seja isso que dá à

linguagem literária o seu caráter diferenciado da linguagem cotidiana, a qual não busca dobrar-se sobre si mesma para depreender outros sentidos.

Segundo Ryngaert (1998), depois de Bertolt Brecht (1898-1956) com seu modelo épico e Samuel Beckett (1906-1989), com um modelo quase esvaziado, sem anedotas, apenas o essencial, a forma de narrar no teatro mudou. O teatro posterior a esses dois herdou, simultaneamente, ou quase, o peso da narrativa épica e sua perturbadora simplicidade na relação com o espectador, e a inquietante leveza de diálogos depurados e depois de monólogos frágeis e balbuciantes que se esgotavam contando sempre a mesma história.

Ryngaert retoma Jean François Lyotard (1924-1998) em *La condition postmoderne* (1979), para nos dizer que as formas de teatro anteriores ao advento modernista tinham, em sua base, grandes narrativas, ou seja, grandes heróis, grandes perigos. Todavia, esse tipo de retomada não é possível na sociedade do século XX, uma vez que esta não se preocupa com a herança, e sim, com a originalidade. É uma sociedade que procura ser entendida no processo de ruptura.

Segundo Ryngaert (1998, p.85), “o teatro ainda narra, mas cada vez menos de forma prescritiva e adesista”, pois a sociedade parece não ver nos grandes acontecimentos que a movimentam um motivo de adesão ou um exemplo que deva ser seguido. Assim, sem um assunto unificador, os pontos de vista sobre a narrativa se multiplicam ou se dissolvem em enredos ambíguos. Talvez, sob a influência direta de Bertolt Brecht e de outros escritores mais antigos, muitos autores contemporâneos escolhem narrar por quadros⁶ sucessivos, desconectados uns dos outros e, às vezes, dotados de títulos. Pode-se tomar como exemplo a peça *O balcão* (1954), de Genet, que também é construída por nove quadros. São personagens diferentes, cada um representando uma figura da sociedade com sua história. O que une esses quadros é um fio condutor tênue, a revolução, sentida e contada por diferentes personagens quando interpelados a respeito do que se passa fora do bordel. Contudo, ao final da peça fica a dúvida se realmente existiu a revolução, se foi um acontecimento histórico. Jean Genet também utiliza a mesma estrutura de quadros em sua última peça, *Os biombos* (*Les paravents*, 1961).

⁶ Aprofundaremos a discussão quando discutirmos a noção de heterotopia.

A escrita descontínua por fragmentos e dotada de títulos é uma tendência arquitetural das obras contemporâneas. Os efeitos de justaposição das partes são buscados por autores muito diferentes, que os denominam de cenas, fragmentos, partes, movimentos e efeitos de caleidoscópio ou de prisma, para outros. Deste modo, captar o sentido dessa fragmentação exige atenção nos aspectos mais marcantes que unem as partes ou as separam. Enfim, a ordenação proposta pela montagem revela, de alguma forma, o sentido, por outro lado, a reconstituição é deixada, em parte, à iniciativa do leitor.

Ryngaert (1988) cita como exemplo os escritores Michel Deutch (1924-1996) e Michel Vinaver (1927-2001). O primeiro intitula sucessivamente as treze cenas de sua peça *La Bonne vie* (1975) na qual não se deve procurar uma organização unitária; o segundo também utiliza esse procedimento de partes fragmentadas, às vezes nomeando-as ou não. O fragmento é, às vezes, um sistema de escrita que não tem mais nada a ver com o projeto brechtiniano de decompor para recompor.

A esse respeito, Ryngaert sintetiza:

Esse modo de divisão, se é sinal de uma vontade de atacar o mundo pela quebra, através do silêncio e do não-dito em vez de procurar unificá-lo a priori em uma visão totalitária ou loquaz que o narre com autoridade, coloca, de fato, o problema da relação com o enredo e do modo de reconstituição de um ponto de vista na leitura. (RYNGAERT, 1998, p.88).

Todavia, essa postura passará a ser questionada por outros autores que reclamam da fragmentação como um modismo, que depois de esgotada a novidade, não se diz mais nada. O ponto de partida é o modelo de Bertolt Brecht, cujos fragmentos deviam fazer sentido e, posteriormente, tem-se uma prática do fragmento com a impossibilidade de acesso a qualquer visão ordenada. “O amontoamento desordenado de fragmentos heterogêneos não produz necessariamente uma obra”, afirma Ryngaert (1998, p.89), assim como a divisão tradicional da narrativa não garante sua força e seu interesse.

Nos anos 1970 e 1980, por razões econômicas, peças curtas escritas para um pequeno número de personagens e, entre elas, vários monólogos, foram muito representadas. Estas peças curtas, para um único ator, favorecem o testemunho direto e também a narrativa íntima, a entrega de estados de alma sem confrontação com outro discurso. Esse tipo de escrita tem também a

influência de Samuel Beckett, na qual a memória se esgota para reconstituir os aspectos do passado. Essas obras são exemplos de autores que buscaram representar estados interiores, quando o eu individual do qual se tem consciência é toda a realidade. Podem-se examiná-las também como “relatos de vida” nos quais o sujeito falante se esforça para, ao vivo, analisar sua existência, com frequência em período de crise, testemunhando assim sobre uma situação social ou individual particular suscetível de envolver o maior número possível de pessoas.

A força dramática do monólogo e suas implicações ideológicas não são as mesmas em todas as situações de fala. O tipo mais conhecido é a confrontação do indivíduo (o ator) com o público. Em alguns casos, o público torna-se ausente, é como se a personagem (o ator) dialogasse consigo mesmo. Das três peças do *corpus*, a única que apresenta monólogo é *Les bonnes* (As criadas). Nesse caso, o monólogo tem uma função reflexiva. Em uma passagem, Claire, nervosa devido aos acontecimentos fugirem ao controle do que haviam planejado, falando sozinha, parece ter entrado num estado de loucura, no qual precisa falar para não se sufocar e, questionada pela patroa sobre esse comportamento estranho, responde em tom irônico que está apenas recitando para si mesma as bondades de patroa. Solange, ao fim da peça também recita longo monólogo, entre loucura e devaneio, vai verbalizando coisas aleatoriamente, pois não há mais como fugir para a realidade paralela que criara com sua irmã, Claire.

Já, em *O balcão*, os monólogos são raros, um deles é o da personagem do Bispo que fala consigo mesmo diante de um espelho. Ele o toma como um interlocutor para suas indagações referente à sua função; outro, muito curto, é do personagem Roger, que imita a namorada ao ser deixado sozinho e Madame Irma, que ao final, fecha seus salões falando sozinha, sem que haja outro sujeito como interlocutor.

E, em *Haute surveillance* (Alta vigilância), outra peça do *corpus* dessa pesquisa, a forma de narrar se dá na forma do diálogo entre os prisioneiros. Escrita em um ato, a vida dos prisioneiros se desenrola em fluxo contínuo, às vezes, anódino, porque o que há de grandioso em três sujeitos juntos numa cela? O que podem fazer nesse espaço minúsculo? Em resumo, quais elementos da dramaturgia de Jean Genet é utilizada para criar os argumentos necessários

para que esta peça possa ser levada ao palco? Se, nas outras duas peças a linguagem traz alguma coisa de sublime na aspereza do que é narrado, nessa, a linguagem das personagens parece bruta como a própria prisão. Por se tratar de uma das primeiras peças do autor juntamente com *Les bonnes* (*As criadas*), a forma da construção parece ser mais simples, ao compararmos com *O balcão*, *Les nègres* (*Os negros*) e *Les paravents* (*Os biombos*), que são peças bastante complexas. *Haute surveillance* (*Alta vigilância*) se apresenta sem as sutilezas da linguagem, pois cada prisioneiro narra suas aventuras no mundo do crime. A linguagem é tão bruta quanto a vida que se conta e a vida que se apresenta ali na prisão. A impressão que se tem é que a aspereza do lugar corresponde à aspereza da linguagem. Diferentemente das demais peças que usam como recurso o teatro dentro do teatro, e trazem em si os elementos da dramaturgia, ou seja, ao ler a peça já ligamos sua forma à encenação em um palco, *Haute surveillance* (*Alta vigilância*) mais assemelha-se a uma narrativa escrita na forma de réplicas. Aqui compreendemos as formas contemporâneas da construção teatral em que qualquer texto pode ser levado ao palco e diferentes recursos materiais utilizados na encenação contribuirão para dar sentido ao texto escrito. Acrescente-se a isso o trabalho do ator, que ganha destaque com a criação de escolas específicas dessa arte, com o fim de treinar a voz, o corpo, o gesto, a postura no palco, o lugar mais adequado para dar vida à personagem do texto.

O balcão apresenta várias formas de narrar pela forma como é construído, nove quadros sem nenhum título. Podemos ler quadro a quadro, atribuindo sentido como se fossem unidades distintas do todo, pois cada quadro tem suas personagens com suas ações particulares. Porém, o fio condutor permite que os quadros sejam lidos num conjunto maior, numa outra história sobreposta à história de cada um dos que ali se apresentam, mas que guarda íntima relação por ser o lugar de realização de desejos. Como podemos ver, a forma composicional desse texto está alinhada aos movimentos de ruptura, ditos de vanguarda, anteriormente apresentados, pois os elementos como personagens, ação, espaço e tempo em *O balcão* são ressignificados e reatualizados, possibilitando outra ordem de leitura.

Buscamos apresentar, acima, alguns elementos da estrutura do texto dramático, como a linguagem e suas formas variadas, dando sentido em cada texto pelo modo de construção dado por diferentes escritores. Apresentamos,

também, na sequência, discussões acerca da personagem, elemento central do texto dramático.

2.2.2 A construção da personagem: pelo viés da linguagem literária e pelo viés filosófico

Pensar em personagem do teatro é, ao menos, imaginá-la na representação de um papel. E, como ao longo desse estudo estamos utilizando o termo representação, no sentido de que um ser de “papel” ou não (o ator) toma para si um conjunto de discurso e executa uma performance, subjetivando-se nessa posição por determinado momento. Pensamos ser necessário esclarecer o que Foucault (1999) entende por representação para evitar mal-entendidos, pois pensar numa peça de teatro é vislumbrar os elementos dessa prática numa representação ou encenação levada ao palco.

Em sua acepção etimológica, representar vem do latim “*representare*”, significando: “ser a imagem ou a reprodução de”⁷, e em busca de mais entendimento na internet, encontramos: Do Lat. *representare*, “colocar à frente”, de RE-, prefixo intensificativo, mais *PRAESENTARE*, “apresentar”, literalmente “colocar à frente de”, formado por *PRAE-*, “à frente”, mais *ESSE*, “ser, estar”⁸. Desse modo, o sentido primeiro de representar está ligado ao ato do pensar (imaginar) em algo, tendo um objeto como correspondente ao que foi pensado, é reproduzir algo, tendo um ponto de partida como modelo. Esse conceito aparece ao longo das práticas humanas em diferentes contextos de uso da linguagem como o jurídico, o político e o artístico, ampliando essa noção primeira e, dentro da dramaturgia, representar significa, também, atuar, encenar e interpretar papéis.

Retomando o pensamento de dois grandes filósofos a esse respeito, Platão e Aristóteles, para o primeiro, representar era algo visto como negativo

⁷ BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

⁸ Representar. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/representar>. Acesso em: jan. 2021.

porque tudo o que o homem criava era uma “cópia” do mundo das ideias, logo, não era perfeito, mas Aristóteles amplia o conceito de representação, dando-lhe uma conotação mais positiva ao tomar a mimesis como oportunidade para criar o novo e o original, ou seja, parte-se da realidade, mas o artista produz algo diferente da realidade, dá-lhe outra interpretação e sentido. Há muitas discussões a respeito desse conceito e, dando um salto no tempo, apresentaremos o entendimento de Michel Foucault (1999a), lembrando que essa discussão está presente em *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*.

Para discutir o que é representação, o filósofo remete à episteme clássica, quando, segundo ele, tornou-se possível estabelecer a diferença entre o real e a representação. Antes desse período, não havia essa separação, tudo era visto como um grande conjunto, um entendimento do que está em cima, está embaixo. O homem era a extensão de Deus, extensão das coisas, por isso, nesse período, a representação era entendida como repetição, não havendo diferença entre o real e a representação.

Essa ideia da união das coisas é explicada em quatro noções denominadas de similitudes (aquilo que pode ser, que pode experienciar, a partir da semelhança): “*convenientia*, *aemulatio*, analogia e simpatia”. Para o filósofo (1999, p.42), “são elas que nos dizem de que modo o mundo deve dobrar-se sobre si mesmo, se duplicar, se refletir ou se encadear para que as coisas possam assemelhar-se”. Buscar o sentido é trazer à luz o que se assemelha; buscar a lei dos signos é descobrir as coisas que são semelhantes. Esse era o modo de compreensão da natureza e dos saberes até fins do século XVI e início do século XVII.

Depois desse período, começa a ocorrer mudanças à medida que a linguagem se liberta dessa palavra primeira que devia ser repetida incessantemente no jogo das similitudes. É o nascimento da representação do período clássico, norteando o conhecimento da realidade até meados do século XIX. É nesse sentido que exemplifica a questão da representação através de Dom Quixote, de Cervantes, que, ao ler os livros de cavaleiros, busca na realidade aquilo que o signo dizia, “Quixote lê o mundo para demonstrar os livros”, afirma Foucault (1999, p. 63). No período clássico, as palavras representam as coisas, estabelece-se uma ligação do signo com o objeto que

ele designa. Esse modo de ler, de representar a realidade tem seu declínio no século XIX, com o início do que se toma como modernidade, que traz consigo uma nova compreensão da representação. O artista liberta-se da obrigação de pintar a realidade e, assim, muitas obras de arte em pintura ou literatura rompem com esse conceito vigente ao ampliar a questão da representação, ou seja, a obra não é uma cópia da realidade, simula realidades possíveis sem obrigação de vínculo com o real. É esse sentido de representação que perdura ao longo do século XIX e XX, como possibilidade de interpretar a realidade em sua multiplicidade sem vincular o objeto ao signo que representa ou pela repetição da linguagem um mesmo signo é retomado e duplicado em práticas discursivas, produzindo outros sentidos e efeitos.

Desse modo, representar no teatro está relacionado ao ato de uma personagem/ator encenar um papel, dar vida a algo que saiu da mente e tomou forma de um sujeito vivente, por isso, a personagem/ator muitas vezes é confundida com um ser de carne e osso ao reunir as características que lhe dão certa identidade, podendo ser encontrada no meio social ou não.

Quando Jean Genet escreveu a peça *Les bonnes* (*As criadas*), colocou em seu prefácio (p.12, *Comment jouer Les bonnes*) um aviso aos diretores para que não vinculassem o problema das domésticas à realidade, ou seja, problemas entre patrões e empregados deviam ser resolvidos no sindicato da categoria⁹. Percebemos, nesse cuidado de Jean Genet, a preocupação com a representação para que a peça não fosse vinculada à realidade, ao aspecto social que isso representa à primeira vista. A nosso ver, o autor procura discutir algo mais profundo sob essa aparência de doméstica, aspectos que passam despercebidos e, todavia, fazem parte do ser humano – as morbidades que se carregam internamente, como perversão e violência. Nesse sentido, o conceito de representação apresentado por Foucault permite compreender a proposta do autor de não abordar a obra apenas pelo viés social, como também pela multiplicidade da linguagem, suas dobras no campo literário, por meio da repetição e de deslocamentos que oportunizam leituras para além das aparências.

⁹ De certa forma é que Genet busca também diferenciar-se de Brecht que fez de sua produção teatral um ato político pela arte. A busca de Genet em sua produção como não ato político o alia à questão da arte pela arte.

Feito essa digressão, passo, em seguida, à abordagem das características da personagem do ponto de vista das teorias literárias, procurando também associá-las com a análise de discurso.

A personagem é um elemento comum em certos gêneros literários, a exemplo do romance e do teatro. Todavia, no romance, um dos modos para apresentá-la é a presença do narrador com muitos artifícios narrativos à sua disposição, mas, na peça de teatro, é sempre a personagem que conta a história. Recursos narrativos aparecem nas peças de muitos dramaturgos, não sendo, contudo, eixo condutor da história apresentada, a exemplo do romance. Quem assume a condução da narrativa teatral é a figura da personagem, funcionando como um elemento catalisador de tudo o que será apresentado. Segundo Almeida Prado (2000, p.84), “no teatro, a personagem constitui quase a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”.

Pelo fato de o texto teatral estar vinculado à representação em um palco, é comum associar a imagem da personagem à de um ator ou a algum sujeito da sociedade que fixa sua característica por meio de tipos sociais, a exemplo do *Avarento* de Molière. A origem da palavra personagem vem do latim *persona* e significa máscara, e esse ato de mascarar-se permite muitas leituras, podendo significar que não era a realidade que estava sendo apresentada, por isso a necessidade de desvincular o sujeito real (ator/tipos) da personagem representada pela máscara. Segundo Pruner (1998), essa relação personagem/ator salienta a ambiguidade da natureza da personagem, pois, durante muito tempo, a personagem se inscreverá no imaginário coletivo como uma individualidade concreta, obedecendo a tipologias existentes, como pode ser observado na comédia italiana do século XVII e nas peças de Molière, ou sendo assimilada a uma pessoa real, cuja característica individual encontra-se no meio social de dada sociedade, como fez o naturalismo. Esses são exemplos da complexidade da personagem do teatro que, com o passar do tempo, também passa a ser estudada como ser da ficção. De acordo com Pruner (1998), trata-se de um ser de papel feito de palavras e gestos escritos, cujo imaginário do leitor, do diretor ou do espectador dá vida a partir dos elementos de um texto ou não, se considerarmos as montagens modernas cujos diretores/atores vão criando a personagem a partir de elementos externos ao texto escrito.

Pruner (1998) apresenta uma série de características inerentes à construção da identidade da personagem, como o nome, o estado civil, a condição social, os traços físicos e psicológicos, e tais aspectos são mais perceptíveis em determinadas épocas e em alguns tipos de peças. De modo geral, esses traços aparecem na construção de qualquer personagem com maior ou menor evidência e, apenas para citar como exemplo, a personagem de Madame em *Les bonnes (As criadas)* é lembrada pela exuberância de suas roupas, aspecto que designa o pertencimento à alta burguesia. A esse respeito, Ryngaert (1996) afirma que, na modernidade, buscou-se fugir desses traços que criam uma identificação da personagem com a realidade ou com o ator, contudo, para o estudioso, “a ficção teatral tem necessidade da personagem escrita, como uma marca unificadora dos procedimentos de enunciação, como um vetor essencial da ação, como uma encruzilhada do sentido”, (RYNGAERT, 1996, p.129).

De acordo com Ryngaert (1996) e Pruner (1998), na construção do perfil da personagem, ao nomeá-la, o autor já propõe uma gama de significados, do mesmo modo que muitas vezes deixa de nomeá-las para que o sentido se fixe no que é dito. Para Ryngaert (1996), muitas vezes os nomes já carregam uma bagagem cultural que tanto pode facilitar quanto complicar as leituras, pois há que se levar tudo em consideração em uma análise e na montagem da peça, salientando que nem tudo o que é útil para a primeira será aproveitado na segunda. Citamos, como exemplo de construção da personagem, algumas peças do *corpus*. Em *Les bonnes (As criadas)*, os nomes das duas personagens principais são bastante significativos: Claire e Solange – a clareza, a luminosidade, a transparência que decorrem dos dois nomes contrastam com o interior das duas, com o que elas pensam e verbalizam. Elas são escuridão. Em *O balcão*, as personagens não têm nomes em sua grande maioria. São designadas por funções sociais, como o bispo, o chefe de polícia, o juiz, porque o que se apresenta diante do leitor não são figurações do real, mas sua imitação. E a terceira peça, *Haute surveillance (Alta vigilância)*, mistura nomes e apelidos, visto que estes, no mundo do crime, carregam maior força de significado, ajudando a compor a personagem agressiva e violenta, ou sendo uma marca que distinga dos demais. Desse modo, temos apelidos como “Olhos-Verdes”, “Bola de Neve” compondo a figura de grandes chefes, e os nomes comuns, como

Jules e Maurice, são das personagens que ainda estão na busca de comporem a figura de “marginal” poderoso, como “Olhos-Verdes”. Para Michel Foucault (1999)¹⁰, o nomear se dá na ordem do ver, numa ordem do fazer ver, e em cada peça aqui recortada para a tese, este ver não se dá da mesma forma. Em *As criadas*, o ver se dá no regime da contradição: luz e sombra; em *O Balcão*, o ver revela que a ausência do nome marca a insignificância destas vidas para si mesmo, já que são as funções sociais que fazem com que estes sujeitos que se dão na insignificância do/de ser, sejam; e, por fim, em *Haute surveillance (Alta vigilância)*, a nomeação por apelidos das personagens mais violentas fazem ver a máscara que cada um se coloca para terem a ilusão de significância, se não na sociedade, pelo menos, na prisão. Se a palavra personagem indica persona enquanto máscara, temos, nestas nomeações mais do que significâncias culturais: temos a visibilidade destes sujeitos insignificantes para a sociedade e o modo de viver destes homens infames.

Além dos aspectos mencionados anteriormente, que contribuem para o entendimento do conceito de personagem, Ryngaert (1996), Pruner (1998) e Almeida Prado (2000) sugerem, também, outros meios de abordagem da personagem, partindo pelo que ela revela sobre de si mesma, pelo que ela faz e pelo o que os outros dizem dela. Desses três aspectos, o mais relevante para o teatro é o segundo, pois a personagem é sempre vista em ação.

A primeira característica, “falar de si mesma”, desvelando o próprio interior com suas idiossincrasias, não é tarefa simples quando se trata de teatro, visto que não há a mediação do narrador que devassa a consciência da personagem, como faz no romance. No período clássico, havia o recurso do confidente, do monólogo e do aparte como meio para o herói falar de si mesmo, mas ao longo do tempo, foram abandonados ou utilizados com outras roupagens que, segundo Almeida Prado (2000), não tiveram força para permanecer como

¹⁰ Em “Uma nova volta à nova volta da espiral’: movimentos do signo”, Roselene de Fátima Coito discute os movimentos do signo num contraponto entre as obras de Foucault *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas* e *Arqueologia do saber* e o entendimento que Deleuze tem do enunciado a partir de sua obra *Michel Foucault: as formações históricas*. Para Coito, o estudo de Deleuze ajuda a compreender a incompletude do enunciado ao apontar que falar e ver pertencem a ordens diferentes, visto que, no movimento do olhar ele vê aquilo que é dado a ver, o que está no campo da visibilidade, mas os signos, nos seus movimentos enquanto signos, ultrapassam uma catalogação, aspecto observado por Foucault ao refletir sobre o texto de Borges, em *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*, ou seja, nem sempre o signo está atrelado ao objeto numa simples nomeação, pois é direcionado para a multiplicidade de sentido pela visibilidade e invisibilidade do dizer.

elemento primordial da peça, ao contrário, revelaram-se artificiais e tornaram-se elementos estranhos às normas do teatro.

O segundo elemento, “o que a personagem faz”, demonstra ter mais relação com o teatro, porque a personagem se mostra sempre em ação e, como estamos tratando do texto escrito, Almeida Prado (2000, p.92), afirma: “o autor tem de exhibir a personagem ao público, transformando em atos os seus estados de espírito”, revelando que a personagem deve exteriorizar-se pela voz ou pela expressão corporal, mas esta expressão corporal, na escrita, aparece no confronto com outra personagem através do diálogo e pelas indicações cênicas, meio usado pelo autor para mostrar traços corporais e gestuais da personagem àqueles que lerão a peça com intuito de levá-la ao palco. Podemos pensar que, no movimento das cenas, os traços corporais e gestuais vão compondo o corpo da personagem/ator como uma superfície de linguagem, já que dele, o corpo como um signo¹¹ que traz à luz na qual incide o dizer, o faz evidente.

Continuando a reflexão com Ryngaert (1996, p.126), o autor afirma que “a personagem no texto adquire formas diversas, às vezes, muito abstratas, às vezes inscritas nas entrelinhas”. Isso significa considerar todos os elementos do texto escrito, a exemplo das indicações cênicas que direcionam também o olhar do leitor para aquilo que está sendo proposto como algo a ser representado. Para Almeida Prado (2000), durante muito tempo o teatro foi visto como a arte do conflito, uma vez que é no embate entre as personagens que as características de cada uma se sobressaem. Esse aspecto, pode ainda atualmente, ser aplicado à leitura de algumas personagens modernas. Considerando o texto de Genet, principalmente em *Les bonnes (As criadas)* e em *Haute surveillance (Alta vigilância)*, a luta entre as personagens evidencia as relações de poder que se dão na sociedade, e nestas relações vão se constituindo o processo de subjetivação, pois toda vez que esse sujeito toma uma posição em determinado lugar, ele está construindo um modo de ser naquele dado momento e lugar. Outro aspecto levantado por Almeida Prado refere-se ao cuidado de não confundir ação com movimento:

¹¹ Esta noção de releitura do signo na Análise do Discurso foi tomada do artigo da professora - COITO, Roselene de Fátima. 50 anos de "A Arqueologia do Saber": as contribuições aos estudos da linguagem no Brasil. “Uma nova volta à nova volta da espiral: movimentos do signo”. **MOARA- Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará**, Belém, v 2, n. 57, 2021.

Ação não se confunde com movimento, atividade física: o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentada dentro de um certo contexto, postos em situação, também funcionam dramaticamente. O essencial é encontrar os episódios significativos, os incidentes característicos, que fixem objetivamente a psicologia da personagem. (ALMEIDA PRADO, 2000, p.92).

Podemos dizer, então, que não se trata apenas do ir e vir da personagem em sua movimentação comum percebida no espaço em que se coloca, mas buscar, no conjunto desse posicionamento, os efeitos de sentido que lhe dão força dramática. Para Ryngaert (1998), no teatro tradicional, a personagem era o núcleo e as ações aconteciam a partir dela, pois era o suporte e o vetor das forças atuantes. Mas na dramaturgia contemporânea, segundo esse estudioso, é muito delicado discernir o que a personagem faz, e assimila-se, às vezes, erradamente, a ação ao conflito, o que é um modo de só levar em consideração uma forma de dramaturgia. Como exemplo desse aspecto, ele afirma que é difícil definir as ações em *En attendant Godot* de Beckett (1956), uma ação que pareça evidente e importante, mas são as pequenas ações que as constituem. Constatar “o que uma personagem faz (e o que ela não faz) é entrever que seu estatuto faz dela um agente de ação, um vetor que imanta desejos esparsos no texto, uma identidade fictícia por vezes apenas esboçada e sob a qual se reúnem discursos”, afirma Ryngaert (1996, p.138).

Percebendo este apontamento de Ryngaert (1996) como uma emergência de um outro fazer e dizer teatral, os movimentos das personagens enquanto corpo-signo ¹²evidenciam formas de vida e modos de existência dos sujeitos em espaços que moldam suas subjetividades.

Buscando estabelecer correlações com outra peça do *corpus*, percebemos que “silêncio”, “recusa em agir” nos remete a um quadro de *O balcão* com pouca visibilidade, mas que chama atenção por ser inusitado, chocante, do ponto de vista social. Trata-se do quadro no qual aparece uma personagem em uma cena curta, perguntando se tudo está pronto para sua aparição como mendigo, as roupas esfarrapadas e a peruca piolhenta são os aspectos que o caracterizam como tal. Não há diálogo. Desse modo, como

¹² Em relação ao corpo-signo, Coito (2021) comenta que são sinais de (re)conhecimento de si por meio seja da imagem de uma personagem ou de um sujeito. É aquele corpo que se constitui de sinais que podem levar o reconhecimento de corpos outros constituídos pelas linguagens verbais ou pictóricas.

sugerem Ryngaert (1998) e Almeida Prado (2000), a dramaticidade da cena e o sentido são apreendidos muito mais pela visibilidade da imagem e de sua relação com os demais quadros do que pelo curto diálogo que manteve com a responsável pela sua indumentária, indumentária esta que também não deixa de ser um modo de subjetivação do sujeito¹³, como demonstra Marisa Gama-Khalil em seus estudos a respeito da relação dos objetos e dos sujeitos:

Nossa subjetividade, composta por dobras, é, pois, construída igualmente por meio de exterioridades, isto é, o “fora” nos constitui; portanto o que imaginamos compor nosso interior tem sua forte e imprescindível relação com o exterior, com os objetos que povoam o espaço habitado por nós”, (GAMA-KHALIL, 2017, p.44).

Além desta dobra por aquilo que seja o “fora” que constitui as subjetividades, podemos dizer também que, as demais personagens de *O balcão* apresentam um conjunto maior de discursos, permitindo a visualização de algum traço psicológico mais evidente. Como todos são movidos pelo desejo de ser quem não são, a característica em evidência é a do outro e não de si mesmos, ou seja, temos o bispo, o juiz, o general, o mendigo, figuras sociais para as quais podemos construir um perfil psicológico que as representem. Mas, do sujeito debaixo daquela pele, supostamente, nada é dado a ver, porque as roupas, ao mesmo tempo que subjetivam estes sujeitos, produzindo uma dobra na máscara – persona e sujeito –, dão visibilidade à insignificância social destes sujeitos e, ao mesmo tempo, coloca-os na situação de homens infames. Em *O balcão*, a função da máscara, aqui representada pela indumentária de cada personagem, na composição de uma figura da sociedade, torna-se tema central da peça, visto que todos que ali entram já sabem dos procedimentos da casa. Nesse sentido, as únicas personagens que não se dobram sob o uso da máscara são a dona do bordel, Madame Irma, e sua secretária. Elas são figuras de realidade dentro do mundo da ilusão, ou seja, vivem os dois limiares atuando fortemente dentro da utopia e da heterotopia¹⁴.

Em *Les bonnes (As criadas)* temos o embate entre as duas personagens principais, Claire e Solange, que buscam meios de se desvencilharem da imagem de espelho que uma tem da outra, e também reforçada pela patroa que

¹³ Aprofundaremos esta discussão posteriormente.

¹⁴ O conceito de heterotopia/utopia será discutido posteriormente.

sempre as confunde. É no jogo de imitação feito pelas duas personagens todas as noites, na ausência da patroa, que suas características psicológicas vão sendo expostas e levadas a nível de tensão tão grande que elas percebem que não há como fugir, ou seja, precisam resolver o problema de suas individualidades.

Percebe-se, por meio do jogo que Solange é mais autoritária, reúne em si mais elementos de aversão à patroa quando revela todo o ódio reprimido e, por meio do qual, busca reunir forças para eliminar a patroa. Claire, por sua vez, parece mais dócil, demonstra ter mais afetividade, mas foi capaz de tramar contra a patroa, levando seu amante à prisão como meio de desestabilizá-la emocionalmente. É ela, no fim, que terá atitudes mais firmes para levar a termo a situação em que ela e sua irmã, Solange, se encontravam, ou seja, separar-se definitivamente da imagem de espelho em que se viam, com isso, deixar de ser confundida em sua individualidade.

Do ponto de vista discursivo, temos uma regularidade nos enunciados de ambas as personagens que lhes conferem tais características. Para exemplificar, rapidamente, tomamos um excerto da peça no qual Claire demonstra afetividade para com a patroa, e Solange vê em cada afirmação amorosa da irmã, justamente o contrário: “Claire: Ela, ela nos aima. Ela é boa. Madame nos adora. Solange: Elle nos ama como sua poltrona, como seu bidê (Genet, 2001, p.11).

Do ponto de vista social, temos duas irmãs órfãs que foram criadas por uma senhora rica desde a infância como criadas. O que as transformará em monstros cujo desejo é tomar o lugar da patroa não parece tão evidente. Portanto, o texto não conduz a afirmações de que o ódio que sentem é fruto do fato de serem órfãs, e a patroa é um vetor para deixar esse sentimento vir à tona.

O texto não oferece um percurso linear de suas vidas no qual podemos ver os sinais do desvio de comportamento, as motivações que formarão suas personalidades, mas a força de uma peça de teatro é justamente isso, a capacidade de abordar um ponto nevrálgico do sujeito cuja explosão é inevitável, fazendo reverberar toda uma narrativa não dita, ou seja, a invisibilidade do dizer aparece na urdidura do discurso sedimentando o sentimento de não pertencimento a um espaço.

Desse modo, considerando que o sujeito é construído historicamente, o discurso de ódio de Solange, o desprezo que tem pela patroa vem do modo como

são vistas desde a infância, como um objeto da casa. Sendo assim tratadas, o objeto evidencia e confirma a sua insignificância que se complementa com a troca de nomes que a patroa faz.

Pelo fato de serem recorrentemente tratadas como objeto, ambas tomam para si, nesta narrativa que evidencia os modos de viver delas, a subjetivação subjetivada como objeto e enquanto tal, produzem um processo de simbiose entre este corpo-signo, de que se compõem, e o objeto. Tanto que elas sempre dividiram tudo, o mesmo quarto, a mesma casa, os mesmos afetos, o mesmo namorado. Em ambas há o desejo de usurpar a vida da patroa com tudo o que ela representa, riqueza e amor, opulência e desejo, como uma opção para criar uma individualidade própria, uma forma de se subjetivar enquanto sujeito de significância social.

Portanto, falar de si mesmo é a característica mais apropriada para apreender o conjunto de ações desempenhadas pelas personagens em uma peça, visto que se confrontam pelo diálogo e pelos seus comportamentos face ao outro. À medida que vão tomando parte na cena, deixam um rastro que possibilita a construção de seu perfil psicológico e das características sociais, tendo em vista que a cena se produz num e como um espaço de linguagem que evidenciam os modos do dizer e do fazer destas personagens.

Outro aspecto apontado por Almeida Prado (2000) como possibilidade de conhecer a personagem é o que dizem sobre ela. Esse é um elemento que sofreu bastante modificação ao longo do tempo, pois trata-se dos aspectos críticos da consciência da personagem. No teatro antigo, a crítica ligada às concepções do autor aparece na voz do coro. No período clássico, o coro foi suprimido para dar mais objetividade à peça, mas as personagens ainda assumiam a reflexão desejada pelo autor em longos discursos, deixando evidente que algo externo (o autor) imiscuía em seus pensamentos.

Almeida Prado (2000) salienta que é a partir do século XIX que o realismo deixa a personagem jogada à própria sorte, lidando com as próprias misérias, longe das interferências do autor. Todavia, alguns dramaturgos inquietos com a falta de vitalidade das personagens buscam meios de acessar essa consciência crítica. Entre os que acertam com grande habilidade a incorporação do elemento crítico, estão Henrik Ibsen e Bertolt Brecht, abrindo o caminho para outros experimentos que virão. Foucault (2016) lembra que em fins do século XVIII e

começo do XIX já havia o prenúncio da mudança de paradigma a partir da obra do Marquês de Sade, que usava a repetição da linguagem, produzindo o pastiche. Isso significa que a linguagem é vista como um signo capaz de repetir-se e renovar-se indefinidamente, por isso a ressignificação de antigos elementos da estrutura do texto para produzir sentido em outras épocas.

As diferentes estéticas teatrais fazem da personagem uma concepção e um uso particulares. Num texto, como vimos, podemos ter a impressão de lidar com uma pessoa, com sua linguagem, sua identidade completa, seu estado civil, mas isso não é suficiente para pensar todas as personagens do mesmo modo, sejam elas de origem mitológica, histórica ou abstrata, simples extensões de palavras reunidas sob a mesma sigla ou o mesmo travessão.

Como vimos, antes do teatro contemporâneo fixar suas regras, a tradição da análise seguia no sentido de uma unificação da personagem, isto é, todo o discurso era construído em torno de um núcleo da personagem procurando estabelecer-lhes as características e o comportamento de um indivíduo comum, havendo a identificação da personagem ficcional com o sujeito da realidade que tinha os mesmos caracteres. Mas, ao longo do tempo, alguns desse aspectos foram sendo melhor entendidos e buscou-se meios de afastar essa identificação cujo exemplo mais notório é o de Bertolt Brecht, cujas personagens já diziam que tudo o que faziam era da ordem da ficção.

Em sua capacidade de recriar realidades ficcionais, a literatura dramatúrgica tem apresentado uma variedade de personagens ao longo de sua trajetória e, de acordo com Ryngaert (1998), o grau de realidade de uma personagem pode diminuir e até reduzir-se ao estatuto de enunciador anônimo, esvaziado ao máximo de características humanas e de sentimentos. Mas a ficção teatral tem necessidade da personagem na escrita, como uma marca unificadora dos procedimentos de enunciação, como um vetor essencial da ação, ou seja, a personagem é elemento primordial no teatro.

Se esse aspecto é importante no texto escrito para conduzir a compreensão do leitor, tal fato pode ser observado também na encenação, pois, no momento da passagem ao palco, segundo Rynagert (1998), o ator geralmente continua, em seu trabalho sobre o sensível, a pensar na unidade de seu papel através do conceito de personagem, mesmo que não se prenda a uma estética da identificação. Nesse sentido, podemos dizer que do corpo do ator/atriz se dá

como uma superfície de linguagem que se constitui pelos gestos e dizeres e se produz enquanto um corpo-signo, quando do papel toma vida e, dessa forma, coloca em visibilidade o dizer teatral. O público, receptor sem o qual a representação teatral não pode ocorrer, sempre se apoia na personagem para entrar na ficção.

Do ponto de vista do texto escrito não é possível, para o leitor, ficar sem uma imagem¹⁵ da personagem, caso contrário, não poderia ler. Mas à medida que vai lendo, ele pode modificar e questionar, ampliando sua noção de personagem, dando-lhe outros sentidos, ou seja, faz-se necessário um conjunto de características para a construção de um perfil mínimo que possibilite leitura e identificação por parte do leitor de que tal aspecto se encaixa na noção que ele tem de personagem.

As regularidades discursivas que conduzem o reconhecimento da personagem são aquelas já apontadas acima, como nome, estado civil, condição social, características psicológicas e as relações estabelecidas entre si, as quais serão retomadas, posteriormente, na análise para o devido aprofundamento dentro do viés foucaultiano. Poderíamos dizer com Foucault, que, nas regras do discurso de teatro, a personagem é elemento fundamental, sem a qual não entraríamos na ordem desse discurso.

¹⁵ O termo imagem citado não tem sentido pictórico. Com imagem queremos dizer que o leitor toma o conjunto de traços descritos para compor o perfil de um sujeito, algo que lhe faça sentido.

CAPÍTULO II

3. PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO: DA ARQUEOLOGIA FOUCAULTIANA: DA LINGUAGEM AO ENUNCIADO – DO HOMEM AO SUJEITO

3.1 A linguagem literária no pensamento foucaultiano

“Os deuses enviam os infortúnios aos mortais para que eles os narrem; mas os mortais os narram para que esses infortúnios jamais cheguem ao seu fim, e que seu término fique oculto no longínquo das palavras, lá onde elas enfim cessarão, elas que não querem se calar” (FOUCAULT. *A linguagem ao infinito*, 2006. [1963])¹⁶.

Faremos uma apresentação das relações de Foucault com a literatura, pois ele fala muito da literatura na década de 1960, muito embora, posteriormente, fará um deslocamento em seus estudos, afastando-se dela, sem, todavia, abandoná-la, utilizando-a mais como meio de reflexão.

Primeiramente, em *A grande estrangeira – sobre literatura*, obra que reúne as conferências públicas sobre o tema na década de 1960, segundo Artières (2016), Foucault era um leitor contumaz das obras clássicas às contemporâneas:

O leque de suas leituras se estende de jovens autores como Jean Demelie ou Jacques Almira a veteranos como Julien Gracq; em outros lugares, fala de sua admiração por Thomas Mann, Malcom Lowry e William Faulkner, [...]” (ARTIÈRES *et al.*, 2016, p.10).

E segue demonstrando sua passagem por outros tantos autores da literatura francesa e estrangeira. Muitas de suas reflexões tomando a literatura como contraponto aparecerão ao longo de sua obra, como atesta a citação abaixo:

¹⁶ FOUCAULT, Michel. *A linguagem ao infinito*. In: **Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. MOTA, Manuel Barros (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Coleção: Ditos e escritos III, p. 48.

“[...] se ele prolonga, também, um gesto insistente no pensamento francês que consiste em fazer do romance ou da poesia as pedras de toque do ato de filosofar, a inquietação de Foucault assume o aspecto de uma verdadeira duplicação de seu próprio discurso”, (ARTIÈRES *et al.*, 2016, p.14).

Desse modo, o filósofo ao ler Cervantes e Shakespeare, por exemplo, busca observar a linguagem do louco na literatura, isto é, como a loucura se torna objeto da linguagem desde a idade clássica. Todas essas reflexões levarão à escrita de *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*, quando analisa mais detidamente as epistemes do período renascentista, clássico e moderno, procurando delinear a formação dos saberes em tais épocas e seus momentos de rupturas quando, em cada episteme, observa os limites e as fronteiras como prenúncio de novo saber naquela cultura.

Em dezembro de 1964, Michel Foucault faz, em Bruxelas, a conferência composta de duas sessões, intitulada “Linguagem e literatura”, estabelecendo contraponto entre a linguagem, a obra e a literatura, retomando o conjunto dos temas que atravessam seus escritos sobre a literatura daquele início dos anos 1960.

Na primeira conferência, o filósofo situa a experiência moderna da literatura no período que vai do fim do século XVII ao início do século XIX, descrevendo-a como oscilação da linguagem sobre si mesma, na qual a obra seria, ao mesmo tempo, a cristalização e a transgressão. Para exemplificar seu pensamento, recorre às figuras de Sade, Cervantes, Joyce, Proust, Corneille e Racine, mostrando como a linguagem é transgressão e repetição. A segunda parte da conferência, que se abre sobre os trabalhos do linguista Roman Jakobson, mostra como a codificação da linguagem expõe sua própria recomposição, ou seja, como a linguagem se organiza num momento e num lugar determinados, e como a “desordem” dessa ordem aparece na literatura moderna.

Na conferência “Linguagem e literatura” (1964), as reflexões do filósofo nos conduziram a alguns apontamentos sobre os textos de Jean Genet, principalmente quando afirma que a literatura é feita de repetições e transgressões; que o ser da literatura só pode ser um simulacro. Mais à frente tentaremos delimitar o que Foucault entende como transgressão, repetição e simulacro, para, posteriormente, refletir sobre a linguagem utilizada pelo autor

de nosso estudo cujo uso do recurso da repetição cria um jogo em que o simulacro é evidente, é um procedimento de escrita em determinados textos de teatro

Agora vamos nos debruçar um pouco sobre esse texto para esmiuçar o pensamento do filósofo sobre literatura e, posteriormente, fazer a relação com nosso objeto de estudo.

Para compreender o que é literatura, Foucault estabelece uma relação entre linguagem, obra e literatura. Primeiramente, define o que é linguagem como sendo tudo o que é dito: “em suma, a linguagem é a um só tempo todo o fato das falas acumuladas na história e o próprio sistema da língua” (FOUCAULT, 2016, p.78) e, posteriormente, como a obra e a literatura cruzam essa fronteira. No olhar de Foucault, de um lado, há a linguagem e de outro, há as obras, embora as obras situem-se no interior da linguagem como algo estranho¹⁷. Assim, sobre esse imbricamento da linguagem, da obra e da literatura afirma:

Essa configuração de linguagem que se detém sobre si mesma, que se imobiliza, que constitui um espaço que lhe é próprio, e que retém nesse espaço o fluxo do murmúrio, que torna espessa a transparência dos signos e das palavras, e que erige assim um certo volume opaco, enigmático ... (FOUCAULT, 2016, p.78-79).

Para Foucault (2016), o termo literatura não diz respeito nem à linguagem nem à obra, ele surge da confluência, da relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem. Na época clássica, século XVII, a literatura designava a familiaridade que alguém podia ter com obras de linguagem, o uso, a frequência pela qual esse alguém recuperava no nível da linguagem cotidiana; aquilo era, em si e por si, uma obra. Era uma recepção passiva – no sentido de que havia um modelo organizador que ordenava a criação e recepção – que, a partir de certo momento histórico, se modifica, tornando a relação ativa e prática. É esse momento que Foucault (1999) situa no fim do século XVIII e início do século XIX, no qual o termo literatura aparece na acepção que conhecemos; é quando a literatura deixa de ser representação, aspecto que ele desenvolverá minuciosamente em *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências*

¹⁷ O que Foucault entende por “estranho” - em nosso entendimento, a partir da leitura de “A grande estrangeira- sobre literatura”, é o fato de a linguagem que abarca tudo que é dito manter em seu interior essa dobra de si mesma, ou seja, essa duplicação, essa repetição da linguagem em seu próprio interior cria o que ele chama de obra.

humanas (1966), ao abordar a epistême clássica. Segundo Roberto Machado (2000), a epistême clássica tem como fundamento a representação, não produzindo propriamente um conhecimento empírico; é uma ordenação de signos que pretende construir um quadro, uma imagem, uma representação do mundo.

Outro aspecto que o filósofo chama atenção é o fato de ver a literatura como transgressão, ou seja, a palavra não está presa a um modelo ordenador que liga o signo à coisa representada, como afirma:

A partir do século XIX, todo ato literário se dá como uma transgressão dessa essência pura e inacessível que seria a literatura. [...] cada palavra transcrita na página em branco faz signo a alguma coisa, pois ela não é como uma palavra normal, como uma palavra ordinária, (FOUCAULT, 2016, p.85).

A palavra na literatura se desdobra em múltiplos efeitos de sentido, podendo ser atrelada a muitos signos com sentido distinto, dependendo das formações discursivas em que cruza para a construção dos saberes.

Em *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*, o filósofo discorre sobre as mudanças na compreensão dos saberes e suas transformações ao longo de três períodos históricos: o antigo, o clássico e o moderno, sendo que o processo de transgressão da linguagem se instaura nesse último. Para melhor entendimento de como vão se formando as rupturas nos saberes que organizam o conhecimento geral de uma época, voltamos às explicações dadas pelo filósofo.

Primeiramente, ele analisa o conhecimento renascentista afirmando que o saber se organizava a partir da semelhança e que esta prevaleceu até o fim do século XVI, construindo os saberes da cultura ocidental. Isso significa dizer que a explicação ou compreensão dos objetos eram dadas pela sua semelhança com outros objetos, não havendo uma identidade separada. Por isso Foucault (1999a) afirma:

Como as coisas se dão numa continuidade pela semelhança, tudo está ligado por esse elo da similitude, logo, buscar o sentido é trazer à luz o que se assemelha; buscar a lei dos signos é descobrir as coisas que são semelhantes; a linguagem tem em si mesma o princípio de proliferação; ora, esses mesmos signos não eram senão um jogo de semelhanças e remetiam a uma tarefa infinita, necessariamente inacabada, de conhecer o similar da mesma forma, mas com alguma

transposição, a linguagem se dá por tarefa restituir um discurso absolutamente primeiro que, no entanto, ela só pode enunciar acercando-se dele (FOUCAULT, 1999a, p.33).

Compreendemos, pelas explicações do filósofo, que não havia separação entre o que havia em cima e o que havia abaixo do céu, uma coisa era extensão da outra, ou seja, não havia diferença entre o real e a representação. Nesse contexto de semelhança, para Foucault (1999a), existiam quatro formas de similitudes, que, em conjunto, representam a não existência da identidade de cada objeto no real, pois em algum ponto eles se encontrariam em suas semelhanças, afirma Kamila Coelho (2011). Essas semelhanças são: *convenientia*, *aemulatio*, analogia e simpatia, e aparecem na organização dos saberes do período que antecede ao classicismo. A partir do momento em que o signo começa a se ligar a um significado, dá-se início a outro tipo de compreensão dos saberes, denominado período clássico.

Foucault (1999a) situa a episteme clássica entre meados do século XVII e XVIII, quando os gramáticos de Port Royal afirmam a função binária dos signos, a ligação significante e significado. A palavra perderia seu estatuto material de coisa e passaria a servir tão somente à representação das coisas, mas agora com uma nova tarefa, a de representar o pensamento. É pelo conhecimento que se chega à transparência das coisas, aspecto que anteriormente estava ligado à interpretação infinita dada pela semelhança.

Outro aspecto relevante é a capacidade de a linguagem indicar que ela é uma representação, nomeado por Foucault (2016) de “representação reduplicada”, ao dobrar sobre o próprio signo, não mais como uma coisa, mas na relação de representação que o próprio signo encerra. O significante e o significado passam a se relacionar sem a figura intermediária da conjuntura, necessária ao modelo de pensamento anterior que aceitava a magia, a adivinhação, para assegurar a relação do significante com o significado. A esse respeito, Bonfim e Manguiera (2012, p.17), afirmam:

Não basta que se estabeleça uma relação entre a ideia de uma coisa e a ideia de outra para que se funde uma relação de representação. É preciso que a própria relação de representação seja também representada. Ou seja, é preciso que previamente tenha sido estabelecido, por um determinado sistema de pensamento, que uma ideia possui realmente o poder de representar, e que entre elas se estabeleça uma relação de identidade.

Essa característica da reduplicação da representação é também explicitada por Foucault (2016a) em sua obra *Isto não é um cachimbo* (1968), quando analisa a pintura de René Magritte, de mesmo nome. Bonfim e Mangueira (2012) observam que esse aspecto está presente em todo o pensamento clássico e pode ser visto na teoria absolutista do direito divino dos reis. O rei era considerado o representante de Deus na Terra, o que equivaleria à relação de identidade de Deus com a do monarca e reduplicada nos signos, nas leis e atos do monarca.

Em fins do século XVIII e início do século XIX, começa a se delinear nova configuração do saber, entre a passagem do período clássico para o período moderno, e a característica principal é a ruptura com a representação.

Com o advento da modernidade, o sistema de signos permanece binário, mas traz uma figura exterior que relaciona o significante ao significado. Esse terceiro elemento não trata da conjuntura do século XVI, em que o signo orbitava as assinalações que apontavam para o significado; trata-se do homem que criou as línguas, seus regimes. Nesse sentido, cabe a ele decifrá-la. Todo signo na modernidade deve submeter-se a um ato de conhecimento, e isso põe fim à idade da representação, quando o signo devia conter o índice de sua própria representatividade.

Como já dissemos, a literatura enquanto conceito surge nesse período, mas isso não significa que antes disso não se tenha feito literatura. É que naquilo que se toma como modernidade, a literatura terá um discurso diferente daqueles que aparecem no período renascentista e clássico. Cada discurso obedece às regras de sua episteme. Segundo Foucault (2002, p.409), “a partir do século XIX a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem”.

Em *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*, podemos ver que o filósofo toma a literatura como meio de reflexão para compreender essas mudanças que se operam no discurso. Assim, Dom Quixote, de Cervantes, serve de contraponto para observar a episteme renascentista, pois Cervantes começa a quebrar esse paradigma ao colocar seu herói em um extremo em que a lei da similitude já não serve mais para compreender o mundo que o cerca. Dom Quixote não encontra mais em sua realidade a extensão

daquilo que lia nos livros de cavalaria. Para Foucault (2016), esse limiar em que o personagem se coloca, mostra as modificações na forma do saber.

Da mesma forma, toma as obras *Justine* e *Juliette*, do escritor Marquês de Sade, para mostrar as modificações na epistême clássica. Segundo o filósofo, *Justine* descreve as aventuras do desejo, mas à maneira de uma afirmação da condição representativa da linguagem, pois o desejo ali é submetido ao jogo da representação de que a linguagem faz parte. Todavia, na obra *Juliette*, o desejo resplandece em sua materialidade bruta, somente como desejo. Por isso, para Foucault (2016), *Justine* é uma das últimas obras libertinas dentro da noção clássica, e *Juliette* é a primeira das obras modernas, pois põe em jogo a noção de sexualidade, por meio dos desdobramentos do signo.

Na modernidade, segundo Foucault (2016), todo ato literário se dá como uma transgressão dessa essência pura e inacessível que seria a literatura, e cada palavra transcrita na página em branco faz signo a alguma coisa pela repetição que cria outros sentidos, deixando de ser palavra ordinária. Pode-se dizer, portanto, que a obra como irrupção desaparece e se dissolve no murmúrio da repetição contínua da literatura; não há obra que não se torne, por isso, um fragmento de literatura, um pedaço que só existe porque existe ao redor dela, na frente e atrás, algo como a continuidade da literatura. Disso decorrem dois aspectos, transgressão e repetição:

Uma é a figura do interdito, da linguagem no limite, é a figura do escritor enclausurado; a outra, ao contrário, é o espaço dos livros que se acumulam, que se encostam uns nos outros, cada um não tendo mais que a existência denteada que o recorta e o repete ao infinito no céu de todos os livros possíveis", (FOUCAULT, 2016, p.86).

Para o filósofo, Sade foi o primeiro a articular a Palavra¹⁸ de transgressão no fim do século XVIII, e sua obra é escrita de modo que torna possível toda Palavra de transgressão. Esse processo se dá, no dizer do filósofo, ao observar que a obra desse escritor se inscreve dentro do pastiche, ou seja, ele não traz nada de novo, porque tudo que ele escreve já foi dito antes pelos filósofos do século XVIII, as cenas ou episódios que conta é uma profanação de cenas ou episódios de romances do século XVIII, e, ainda, para o filósofo, basta analisar

¹⁸ Grifos do autor.

o nome das personagens para se descobrir de quem Sade quis fazer o pastiche profanador.

O gesto de Sade é aquele que busca um apagamento de tudo o que foi dito na filosofia, na literatura, na linguagem daqueles que o precederam. Apagamento que se dá na transgressão de uma palavra que profanaria a página tornada em branco, pois todo o seu gesto de escrita era conduzido nessa direção, de eliminar o que antes fora dito. Esse fato produz, para o filósofo, um apagamento de tudo que tinha sido escrito até então, em termos de linguagem literária e filosófica, deixando um vazio que será ocupado pela literatura moderna ao trabalhar a palavra buscando meios para que ela faça signo a alguma coisa, distante de seu sentido comum. Por isso, para Foucault, Sade situa-se no limiar da literatura moderna.

Em oposição à Sade que busca um apagamento da escrita, Foucault (2016) cita Chateaubriand que, desde a primeira linha de suas obras quer ser um livro, ou seja, ele escreve com vistas à eternidade, para durar no tempo, assim como os livros ficam na biblioteca, símbolo de eternidade, porque para o filósofo, a biblioteca é um exemplo de murmúrio contínuo da literatura. Assim, Sade e Chateaubriand constituem os dois limiares da literatura contemporânea, como afirma:

Não se trata de aproximá-los ou opô-los, mas o que é preciso tentar compreender é o próprio sistema de pertencimento de ambos, é a dobra em que nasce, nesse momento, no fim do século XVIII, no início do século XIX, em tais obras, em tais existências, a experiência moderna da literatura, (FOUCAULT, 2016, p.88).

Desse modo, Foucault (2016) toma Sade para pensar a figura da transgressão da linguagem, e Chateaubriand para pensar a figura da morte, como um caminho para a eternidade, ou seja, a continuidade da linguagem, pois são essas duas formas que percorrem toda a literatura do século XIX. Para melhor explicitá-la, ele toma diversas comparações como a figura de Édipo e Jocasta, Orfeu e Eurídice; o interdito e a biblioteca sempre como representação da transgressão e da continuidade. São essas figuras que se distribuem no espaço próprio do que se chama literatura.

Foucault (2016) toma as reflexões sobre a linguagem, no campo literário, como noção que só faz sentido dentro de um espaço que é a obra, dos arranjos que são feitos para que se produza sentido, porque essa linguagem fora desse

espaço que é a obra, torna-se linguagem comum. As palavras que um autor usa só tem sentido à medida que se tornam um ser da literatura, um simulacro, como ele diz.

Ainda para o filósofo, a obra literária não vem da brancura de antes da linguagem, mas da repetição contínua da biblioteca, da impureza mortífera da palavra. Em nosso entendimento, a obra literária não tem um marco zero onde se iniciaria, ela se constrói reformulando continuamente o conhecimento que já existe acumulado na sociedade, nomeado pelo filósofo de biblioteca. Uma característica desse conhecimento acumulado é que nem sempre ele é puro, e é essa impureza da palavra que alimentou a transgressão, da qual Sade foi o maior expoente.

Entendemos, a partir das explanações do filósofo, que as características sócio-históricas da sociedade do século XIX forneciam os materiais da escrita literária, e as obras de Sade e Chateaubriand são pontos de ruptura entre um modelo que chega ao seu fim e aquele outro que nasce. Uma vez estabelecidas as características que surgem doravante esses dois modelos, o filósofo afirma que é a partir desse momento que a linguagem realmente se faz signo e faz signo para a literatura, através da escrita. Relembrando que a obra de Sade é um pastiche, porque toma o que já existe e o reescreve por meio da palavra de transgressão. Significa que a linguagem passa a ser vista como signo constantemente a se reescrever. Por isso, para Foucault (2016), a escrita faz de toda obra um modelo concreto de literatura ao dizer que a obra, além da história que conta, da sua fábula, diz o que a literatura é. Não há uma disjunção entre obra e literatura, mas unidade, e essa unidade vem do fato de que a obra deixa entrever o seu conteúdo e também o que é a literatura.

Explicitando essa reduplicação da linguagem literária, segundo Foucault (2016), ela só foi possível após o desaparecimento da retórica, que antes explicava o que era a literatura. A retórica tendo desaparecido, cabe à obra essa dupla função, mas não separadamente, mas na forma de uma unidade. Desse modo, ele explica a literatura como uma linguagem única e, ao mesmo tempo, submissa à lei do duplo. A obra vai incessantemente ao encontro da literatura, mas a literatura se comporta como um duplo sempre à frente, nunca se encontrando realmente. A obra é essa distância que há que há entre a linguagem e a literatura, é essa espécie de espaço de duplicação, esse espaço do espelho.

Por isso a literatura pode ser chamada de simulacro. O ser da literatura é um simulacro.

No período clássico, toda obra de linguagem existia em função de certa linguagem muda e primitiva que a obra estava encarregada de reproduzir, de restituir. Essa linguagem era a palavra de Deus, a verdade, o modelo, os antigos, a Bíblia. Desse modo, a obra de linguagem era uma mera representação de algo que já existia alhures e, por essa razão, surge a retórica, como meio de traduzir essa linguagem primeira para uma linguagem acessível ao homem. Em fins do século XVIII e começo do XIX, tem-se uma modificação nessa postura, ou seja, já não é um modelo primeiro que se reconstitui, mas “faz-se ouvir o infinito murmúrio, o amontoado das falas já proferidas” (FOUCAULT, 2016, p.99). Nesse sentido, a obra não precisa tomar corpo nas figuras da retórica que valiam como signos de uma linguagem muda e absoluta.

O filósofo não dá uma noção fechada do que é literatura. Para chegar a uma compreensão do que se entende por literatura, vai tecendo relações entre as noções de linguagem, de obra e de literatura, observando como essas noções são compreendidas em dado momento histórico, e as transformações que sofreram no curso da história. Assim, para ele, o que chamamos de literatura só existiu a partir do fim do século XVIII e início do XIX, quando se percebe uma mudança na forma da literatura. Ele toma Sade e Chateaubriand como paradigmas representativos dessa mudança e, analisando o modo como cada um desses autores escreve, chega às noções de transgressão e de morte como elementos da escrita. Sade é o representante da transgressão e Chateaubriand, o da morte, mas essa morte representa a eternidade da obra desejada pelo autor, fato que transparece na sua escrita, segundo o estudioso, desde as primeiras linhas, como dissemos anteriormente.

Foucault (2016) afirma que nem a transgressão nem a repetição são suficientes para explicar o que é literatura. Que é preciso, ainda, observar outros elementos.

De acordo com o filósofo, não é tranquilo definir o que é literatura, porque seu solo é a “linguagem ao infinito”, mas ele observa as mudanças que ocorreram nesse solo da linguagem, e uma delas, foi a posição da crítica. No período clássico, a crítica era feita pela figura de uma pessoa que tinha essa função de ser a ponte entre a escrita obscura do autor e a compreensão do leitor.

Todavia, a partir de certo momento, a crítica é exercida por diferentes figuras sociais, e aparece em veículos diversos, como a poesia, por exemplo.

A crítica se torna uma função geral da linguagem em geral, mas sem organismo, sem sujeito próprio, e não há como confundir as duas linguagens, porque o texto do autor é o texto primeiro, e o texto da crítica surge como linguagem segunda. Outro aspecto também observado é o fato de a crítica passar para o lado da escrita ao se interessar pelo fenômeno da escrita, ao tornar-se, também, um ato de escrita, uma escrita segunda em relação a outro, mas mesmo assim, uma escrita.

Em relação ao comentário, aspecto destacado em *A ordem do discurso*, o filósofo postula que há uma espécie de desnivelamento entre os discursos, ou seja, existem discursos que são da ordem do cotidiano, das trocas diárias, e existem discursos que estão na origem de outros discursos, de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles. Dentre esses tipos de discursos que permitem a retomada, a repetição e a transformação, está o discurso literário.

Desse modo, o comentário faz parte desse discurso que retoma um discurso já dito. Foucault (2016) coloca o comentário como sendo um texto segundo que se apropria do texto primeiro, transformando-o, mas entre os dois há um desnível, visto que o comentário, por mais que se modifique em sua forma, só diz o que já estava articulado silenciosamente no texto primeiro.

Diante do posto, podemos dizer que o texto primeiro é essa fonte sempre inesgotável na qual o comentário busca incessantemente outras formas de dizer o que já estava dito. Nesse sentido, o comentário é um dos princípios de rarefação do discurso, juntamente com o princípio do autor e da disciplina. São procedimentos internos do próprio discurso que tem em sua organização os modos de controle do dizer.

Outro fato relevante refere-se à metalinguagem, que também não é adequada para explicar o que é a crítica, porque segue um sistema da lógica dentro da língua, e a literatura nem sempre segue a lógica da língua com seus códigos. Muitas vezes ela suspende esses códigos no ato da criação.

Para Foucault (2016), compreender a literatura é entender esse fenômeno de suspensão do código, pois muito embora a literatura obedeça ao código da língua, porque sem ele ela não seria compreendida, por outro lado, em muitas

ocasiões, ela rompe com esse código. Para ele, a literatura sempre corre esse risco de fugir ao código da língua, por isso está próxima da linguagem da loucura, lembrando que foi observando a linguagem do louco na literatura que o filósofo empreendeu a discussão sobre a história da loucura que dá nascimento à obra homônima.

Assim, Foucault (2016, p.11) chama a atenção para algo que talvez possa explicar melhor a relação da crítica com a literatura, o fato de a linguagem ser repetitiva. “Só há repetições, em sentido estrito, na ordem da linguagem [...] a linguagem não para de se repetir”. E, continuando:

Não paramos de pronunciar certa estrutura de repetição, repetição fonética, repetição semântica das palavras, e é bem sabido que a linguagem pode se repetir, exceto pela voz e pelo momento da elocução: pode-se dizer uma mesma frase, pode-se dizer a mesma coisa com outras palavras, e é precisamente isso que consiste a exegese, o comentário, etc.; pode-se até repetir uma linguagem em sua forma, suspendendo inteiramente seu sentido, e é o que fazem os teóricos da linguagem quando repetem uma língua em sua estrutura gramatical, ou em sua estrutura morfológica (FOUCAULT, 2016, p.11).

Ele salienta que esse fenômeno da repetição na linguagem é uma propriedade constitutiva da linguagem, mas essa propriedade não permanece neutra e inerte em relação ao ato de escrever. Ele cita como exemplo de repetição uma passagem da odisseia de Homero, em que Ulisses, ao calar-se, escuta a própria história sendo contada. Contudo, observa que na literatura moderna, a autorreferência é mais sutil, silenciosa, ou seja, nem sempre evidente, por isso afirma: “é provável que seja na espessura de sua linguagem que a literatura moderna se repita a si mesma, e, provavelmente, por meio desse jogo entre fala e o código” (FOUCAULT, 2016, p.113).

Então, para o filósofo, a crítica pode ser compreendida dentro desse eixo da repetição em três formas distintas: a retórica, a crítica tradicional clássica e análise literária. Dentre essas formas de se fazer crítica, ele se debruça sobre a terceira, a análise literária, como uma possibilidade mais abrangente, analisando as duas direções tomadas por essa última: uma que concerne ao signo pelos quais as obras se designam no interior de si mesmas, e a outra direção concerne à maneira como se espacializa a distância que as obras tomam no interior de si mesmas.

A literatura é feita de linguagem, num trabalho exaustivo dos signos verbais. Para o filósofo, trata-se de uma rede horizontal que forma a cada momento, na história de uma cultura, o que se pode chamar de estado dos signos. E, por conseguinte, para saber o que uma literatura significa a si mesma, seria preciso saber como ela é significada, onde ela se situa no mundo dos signos de uma sociedade. Isso vale dizer que a literatura tem uma função social e é em vista disso que ela é criada e consumida. Foucault (2016) observa que, durante um certo tempo, a literatura esteve ao lado dos signos religiosos, e era essa sua função social, mas nas sociedades modernas, possivelmente a literatura tenha se afastado dos signos religiosos e se apresentado mais ao lado dos signos do consumo ou da economia.

Segundo Foucault (2016), para fazer a análise literária, é preciso considerar os quatro estratos da língua, nomeados por ele como: o estruturalismo de Saussure, o estrato linguístico, o estrato de signos e o estrato semiológico. Para ele, não é possível fazer uma análise literária considerando apenas um desses estratos, porque a literatura é uma linguagem em meio a um sistema geral de signos religiosos, econômicos, sociais, etc. Além disso, a literatura faz uso de estruturas significantes muito particulares, muito mais finas que as estruturas próprias à linguagem, e, em particular, esses signos de autoimplicação não têm exemplos na linguagem comum. Isso significa dizer que:

Em outras palavras, a análise da literatura, como significante e Palavra que significa a si mesma não se desenvolveu apenas na dimensão da linguagem. Ela mergulha num domínio de signos que não são ainda signos verbais, e, por outro lado, ela se estende, se eleva, se alonga em direção a outros signos, que são muito mais complexos que os signos verbais. O que faz com que a literatura só seja o que ela é na medida em que não se limita simplesmente ao uso de uma única superfície semântica, da mera superfície dos signos verbais. Ela se mantém de pé através de várias espessuras de signos. A literatura não é outra coisa senão a reconfiguração, sob uma forma vertical, de signos que são dados na sociedade, na cultura, em estratos separados; propõe que a análise da literatura seja semiológica levando em consideração todos os estados em que ela aparece enquanto linguagem e também nos estratos sociais que toma para se constituir. (FOUCAULT, 2016, p.121).

O pensamento do filósofo a respeito da literatura é bastante claro, e, como ele mesmo reconhece, explicá-lo é fazer repetir a linguagem buscando ampliar sentido e entendimento de suas colocações.

Talvez, o resumo desse pensamento, a compreensão do que ele propõe como análise literária esteja explicitado de modo claro e objetivo em *A arqueologia do saber* (1969), quando designa as regularidades discursivas ao propor que se analise as unidades do discurso, as formações discursivas, as modalidades enunciativas, a formação dos objetos e dos conceitos por meio do enunciado como um conjunto que se entrelaça na rede das práticas discursivas da qual a literatura faz parte. Entendemos que olhar para a literatura é olhar para a história da sociedade na qual ela se acha inscrita, quais práticas dessa sociedade ela retoma e discursiviza no que chamamos de obra.

Portanto, fazer análise literária tomando o pensamento de Foucault como norte é se arriscar em um mergulho nessa rede de saberes que formam a literatura, é conhecer os entrelaçamentos que lhe permitem produzir um sentido específico correspondente a algumas práticas sociais que dela significam e tiram seu sentido de existência.

É assim que compreendemos a condição histórica que deu possibilidade de surgimento para o que chamamos de literatura de vanguarda nos anos 1950, movimento heterogêneo que abrigou em seu seio construções literárias bastante opostas, quando se olha para a produção literária individual de cada autor, quando se olha para os arranjos que o autor faz desses signos dispersos da linguagem presentes nas diversas camadas da sociedade concernente à política, à economia, à arte e à própria linguagem, bastando olhar para os modelos oriundos a partir de Bertolt Brecht em seu engajamento político, e aqueles diametralmente opostos, como Eugène Ionesco com seu teatro *non sens*.

Logo, a nosso ver, a reunião dos escritos de Foucault em *A grande estrangeira - sobre literatura* retoma pontos já delineados em *As palavras e as coisas - uma arqueologia das ciências humanas* (1966), pois são textos do mesmo período, e é também o ensaio à síntese de seu percurso proposto em *Arqueologia do Saber* (1969) e de *A ordem do discurso* (1970), tanto para tratar de uma “teoria dos enunciados”, como propõe Deleuze (1988), como para trazer as questões das interdições discursivas, ampliando a questão da linguagem e do enunciado ao tratar do espaço e do corpo, os quais se constituem como lugares de subjetivação dos sujeitos. Por isso, abordaremos em seguida o

espaço da linguagem na obra literária, para depois tratarmos do enunciado, das heterotopias e do corpo.

3.1.2 O espaço da linguagem na obra literária

Outro aspecto que o filósofo chama a atenção no que concerne à análise literária, deixando um pouco de lado as estruturas significativas e significantes da obra, seria a espacialidade. Procuramos, agora, o entendimento do que seja sua proposta de olhar para a espacialidade.

Segundo Foucault, por um longo período, a linguagem esteve relacionada ao tempo, mas em sua opinião, concordando com Bergson – o primeiro a mencionar isso –, a linguagem é espaço, pois as palavras ocupam um espaço, e é esse arranjo sincrônico das palavras que confere sentido à linguagem. Assim, segundo o filósofo (2016, p.125), “[...] de uma maneira geral, só há signo significante com um significado por meio de leis de substituição, de combinação de elementos e, portanto, por meio de operações definidas sobre um conjunto, logo, num espaço”. As funções recapituladoras do signo são mesmo temporais, com aquilo que lhe permitia ser signo, e o que permite a um signo ser signo não é o tempo, é o espaço.

De acordo com Foucault (2016), temos dois aspectos da espacialidade da obra: a exterior e a interior à obra. O primeiro aspecto surge como um conceito que aparece em diversos campos do saber e vai se transformando em outras formas, sendo absorvido também pelo campo da arte. Um exemplo da espacialidade exterior é o conceito de esfera, que surge em elaborações desde o fim da Idade Média e vai ocupando diversos domínios, ou seja, aparece em diferentes configurações do saber humano como na religião, na arquitetura e na literatura.

Em relação ao segundo aspecto, a espacialidade interior da obra, Foucault (2016, p.128-129) afirma: “não é sua composição, exatamente, não é aquilo que se chama tradicionalmente seu ritmo ou seu movimento. É, de algum modo, o espaço profundo de onde vêm e onde circulam as figuras das obras”. Para exemplificar como se dá a constituição dessa espacialidade interna à

obra, ele cita exemplos que o estudioso Jean Rousset (1910-2002) fez da dramaturgia de Pierre Corneille (1606-1684), demonstrando que o deslocamento das personagens no interior da obra traça a figura de um espaço circular, e também na forma da espiral, semelhante ao número oito, símbolo do infinito.

A partir do trabalho realizado por Jean-Pierre Richard (1922-2019) a respeito da obra poética de Stéphane Mallarmé (1842-1898), cita outro exemplo de espacialidade interna que se desvela pela disposição das palavras no texto, cujo espaço da linguagem “é ao mesmo tempo um espaço liso, fechado e recurvado sobre si mesmo, que se abre em todas as suas qualidades de lisura, que se abre à penetração absoluta do olhar que pode percorrê-lo” (FOUCAULT, 2016, p.131). Um dos exemplos, ao citar o poeta Mallarmé, mostra os valores do leque e da asa, cuja disposição da palavra no espaço da linguagem revela objetos que se mostram ou se escondem ao olhar; assim, o leque aberto esconde o rosto e a asa aberta esconde o pássaro, devido a sua grandiosidade; leque e asa fechados deixam à vista do olhar o rosto e o pássaro. Pelo que entendemos, é a disposição espacial das palavras na poesia mallarmeana que possibilita entrever ou esconder os objetos daquele que olha.

Foucault (2016) afirma que a análise literária, tomando o espaço como produtora de sentido, ainda precisa ser feita, que há poucos trabalhos nesse âmbito, como os exemplos citados acima. Ele propõe dois movimentos de análise literária: pelos estratos semiológicos e pela forma da espacialidade. A questão que ele se coloca é se essa leitura deve ser paralela ou se poderiam convergir. Além disso, ele deixa claro que são esboços de algo que ainda está para ser realizado, ou seja, ele não apresenta uma teoria da espacialidade da linguagem. Por isso, apresentamos em seguida aspectos relativos ao espaço tomando como ponto de vista os elementos dramatúrgicos para, posteriormente, fazermos as devidas relações com a linguagem do ponto de vista de Foucault.

À guisa de reflexão sobre esse aspecto da presença do espaço enquanto elaboração da linguagem, apresentamos alguns apontamentos acerca da peça *O balcão*.

3.1.2.1 A construção de espaços sobrepostos na/pela linguagem

Em *O balcão*, temos uma estrutura espacial organizada por meio de quadros que acontecem em dois tempos diferentes e possibilita múltiplos olhares.

Primeiramente, do ponto de vista do leitor, é um espaço contínuo que é dado sem rupturas, pois o balcão é uma casa de prazeres compartimentada em vários espaços para os clientes, logo, podemos imaginar que, em cada um dos quartos, acontece algo, ininterruptamente. Podemos, também, perceber essa organização pelo fato de que Madame Irma sabe o que se passa em cada espaço por uma maquinaria que lhe permite espiar, fato que ela comenta no quadro V com sua secretária.

Outro exemplo dessa continuidade é dado pela personagem do bispo, quando está se apresentando e escuta barulhos que podem ser também de outros quartos. Então, há também um movimento de circularidade, ao considerarmos o movimento ininterrupto da casa como um todo, no entrai e sai de clientes. Mas, do ponto de vista dos acontecimentos, cada quadro é apresentado numa sucessão cronológica, primeiramente o bispo, depois o juiz, e assim sucessivamente. Pode-se dizer que a obra acontece em planos espaciais distintos.

Quando, de certo modo, percebemos a sucessão dos quadros, isso revela o aspecto temporal, a função recapituladora da linguagem, como afirma Foucault (2016). Mas existe um outro movimento interno que é organizado pelo espaço. A casa de prazeres tem muitos quartos que permitem ações concomitantes, logo, elas acontecem ao mesmo tempo, em diferentes lugares. E isso podemos ver e perceber pelo desenrolar dos fatos. Quem dá essa condição de simultaneidade temporal é o espaço físico ali descrito, um espaço externo, como diria Foucault (2016), pois toda casa de prazeres tem essa distribuição, essas possibilidades.

Porém, podemos notar que, se esse espaço físico possibilita ações temporais concomitantes, na enunciação, ele é sequencial. O leitor é levado a ver alguns quadros se desenrolando na sequência linear. Primeiramente, temos o bispo desempenhando seu papel e, na sequência, o juiz e o general. A sequência linear é mostrada na estrutura da obra que encadeia um quadro após

o outro, mostrando aquela ação no tempo. A função da linguagem é mostrar as coisas no tempo, afirma Foucault (2016). Bem, se existe uma sequência linear dada pelo tempo, a obra nos mostra outros planos de organização. São planos superpostos.

A dona do bordel, Madame Irma, pode configurar, em nosso entendimento, o que Foucault (2016) chama de espaço profundo, onde as personagens circulam. Ora, acima dissemos que o espaço físico do Bordel possibilita ações concomitantes. A forma como é organizado possibilita Madame Irma ter o controle desses espaços, mesmo estando ausente. Ela tem uma maquinaria que espia seus clientes e tem a voz de Carmen, sua secretária.

Do ponto de vista de Madame, temos o olhar que vigia, o qual faz recordar também do panóptico de Bentam, a torre central vigiando os presos e tendo controle de toda a situação, tal qual descreve Foucault (1993). Madame irmã é uma espécie de panóptico.

Depois de haver essa apresentação, em que cada compartimento é visualizado, o que temos é a junção de todos as personagens num só espaço. A partir do sexto quadro, tudo gira em torno do chefe de polícia que quer também ser imitado na casa de prazeres. Então, se antes tínhamos espaços divergentes, agora, tudo converge para um espaço só.

O fim da peça nos remete ao início, à continuidade infinita, porque quando os clientes vão embora, a última fala de Madame Irmã é de que no outro dia se inicia tudo de novo, logo, voltamos à ideia de circularidade.

Em resumo, a peça é feita de quadros em sua estrutura descritiva, o que pressupõe uma segmentação, pois cada quadro tem uma narrativa própria, com início e fim, correspondendo à realização do desejo de cada cliente, mas, circundando esse desejo, existe o chefe de polícia que quer ser imitado por algum cliente. Se madame Irma vigia seus clientes porque faz parte de seu papel administrativo cuidar para que tudo ocorra conforme o desejo de cada um, seria um olho interno; por outro lado, temos o chefe de polícia que também vigia a casa e os clientes, porque representa o olho do poder, de fora para dentro. Essa peça nos força a olhar por diferentes ângulos. Tanto mais que, ao fim, ficamos duvidando se a revolução aconteceu mesmo ou se foi inventada para que o chefe de polícia pudesse ter seu momento de glória. E como

dissemos anteriormente, passamos agora à inscrição espaço-tempo internos às peças dramatúrgicas como construção da linguagem.

Em resumo, a peça é feita de quadros em sua estrutura descritiva, o que pressupõe uma segmentação, pois cada quadro tem uma narrativa própria, com início e fim, correspondendo à realização do desejo de cada cliente, mas, circundando esse desejo, existe o chefe de polícia que quer ser imitado por algum cliente. Se madame Irma vigia seus clientes porque faz parte de seu papel administrativo cuidar para que tudo ocorra conforme o desejo de cada um, seria um olho interno; por outro lado, temos o chefe de polícia que também vigia a casa e os clientes, porque representa o olho do poder, de fora para dentro. Essa peça nos força a olhar por diferentes ângulos. Tanto mais que, ao fim, ficamos duvidando se a revolução aconteceu mesmo ou se foi inventada para que o chefe de polícia pudesse ter seu momento de glória. E como dissemos anteriormente, passamos agora à inscrição espaço-tempo internos às peças dramatúrgicas como construção da linguagem.

3.1.3 A inscrição espaço-tempo internos às peças dramatúrgicas como construção da linguagem

A partir dos anos 1950, o espaço teatral concreto sofreu muitas transformações, coexistindo várias fórmulas ao mesmo tempo, pois as peças eram produzidas tanto em locais próprios ao espetáculo quanto fora dele e cabia ao diretor a adequação entre a sua leitura do texto e o que se veria no palco, e as transformações do palco concreto certamente influenciou na escrita dramática. Além disso, tanto o cinema quanto o progresso tecnológico relativo à iluminação, à sonoridade e à projeção participaram na construção do sentido. Todavia, para nossa pesquisa o espaço inscrito internamente ao texto terá maior relevância, visto que nos deteremos nos enunciados de cada peça do *corpus* buscando os modos de subjetivação propiciados pela relação das personagens com o espaço.

O espaço e o tempo são categorias abstratas, perceptíveis ou não em algumas peças, que, no entanto, afetam a representação. De acordo com Ryngaert (1998), as marcas espaço-temporais de um texto organizam o microcosmo da ficção, e as estruturam segundo princípios decisivos.

A história nos mostra o quanto os autores do período clássico se debateram para “encaixar” o enredo em um tempo e espaço que lhes pareciam mais adequados à representação dos fatos, respeitando a verossimilhança; cabendo aqui a leitura que Foucault faz do conceito de representação nesse período em que realidade projetada no texto deveria coincidir com o tempo real.

Vemos, no século XX, especificamente na França, mais lenta para aceitar novas regras, a liberação, com o teatro contemporâneo, de toda rigidez, tornando espaço e tempo estruturas presentes, mas, muitas vezes, não-marcadas, ou seja, já não havia mais a preocupação de fazer coincidir a realidade mostrada no texto literário com o real. Observa-se, em cada época, a busca por representar a estrutura espaço-temporal de modo diferente, de acordo com a percepção do mundo. Neste mesmo sentido, Ryngaert (1996, p. 79) afirma: “[...] é que o espaço e o tempo não dependem de uma estruturação externa, mas, ao contrário, são próprias da organização do enredo e do mundo que o texto procura mostrar”.

Para Ubersfeld (2005), o espaço é uma categoria que acentua a diferença entre o texto teatral e a prática teatral, pois o texto de teatro necessita de um lugar onde se desenvolverão as relações físicas entre as personagens. Além disso, as descrições da espacialidade no texto teatral são bastante precárias e sempre orientadas não para uma construção imaginária, mas para a prática da representação, isto é, da instauração no espaço.

O texto teatral é o único texto literário que não se pode absolutamente ler na sequência diacrônica, e que só se enuncia numa densidade de signos *sincrônicos*, dispostos no espaço, *espacializados*. Para Ubersfeld (2005), o espaço com sua precariedade de informações descritivas é um *não-dito do texto*, particularmente uma zona de vazios que se concretiza na articulação texto-representação.

O espaço teatral se define por uma dualidade característica: ele supõe, por um lado, a organização de um espaço da representação, “o espaço cênico”, lugar real onde haverá uma relação entre os espectadores e os atores,

considerando ainda variáveis que influenciam na escolha desse espaço, como a idade dos espectadores e a sua cultura, por exemplo. Há ainda um outro espaço imaginário, o “espaço dramático”, destinado a tomar forma de acordo com os critérios estéticos e a escolha do diretor e do cenógrafo. Enfim, o espaço cênico é onde acontece o espetáculo e o espaço dramático são as possibilidades de concretização real inscritas no texto com as quais entram em contato leitor, diretor e demais responsáveis pela montagem da peça.

O espaço dramático pode ser visto como aquele imaginado pelo autor, no momento da concepção do texto e detectado pelo leitor, durante uma possível leitura do texto teatral. A sua construção depende tanto das informações fornecidas pelo autor quanto do esforço imaginativo do leitor, e é importante considerar, a princípio, suas possibilidades representativas. No momento da representação, o espaço dramático passa a ter uma existência concreta a partir da realidade da interpretação, submetido à análise feita pelo encenador, diretor e decorador da cena.

No texto teatral, a caracterização do espaço é realizada pelas didascálias¹⁹ e pelo discurso das personagens. Algumas vezes, o autor oferece detalhes do lugar onde a história se passa, transmitindo, através das indicações cênicas ou do diálogo, nomes e especificidades do lugar focado. Quando isso acontece, é possível compreender, através da leitura da peça ou da sua representação, as características do ambiente em que estão as personagens e chegar à simbologia do lugar: “Toute parole énoncée par un personnage émane d’un lieu qui devient aussitôt constitutif du sens du discours”²⁰, (PRUNER, 1998, p.48).

Segundo Pavis (2007, p.132), o espaço dramático:

É construído pelo espectador e pelo leitor para fixar o quadro da evolução da ação e das personagens; ele pertence ao texto dramático e só é visualizado a partir da construção imaginária do leitor”.

¹⁹ Didascálias - instruções dadas pelo autor a seus atores para interpretar o texto dramático. Por extensão, no emprego moderno: indicações cênicas ou rubricas. (PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: perspectiva, 2007, p. 96).

²⁰ “Toda palavra enunciada por um personagem emana de um lugar que torna-se, logo, constitutivo do sentido do discurso” (PRUNER, 1998, p.48. Trad. livre).

É no espaço dramático que se percebe a estrutura textual da peça. Entretanto, ao mesmo tempo que o leitor é levado a construir esse espaço porque ele está inscrito no texto, em algumas peças, há verdadeiro trabalho em sentido contrário, dando-lhe condições mínimas de existência, ou seja, a linguagem não permite a construção de um espaço muito marcado.

Nas peças de Genet, o espaço tem bastante relevância. Em *Les bonnes* (*As criadas*), somos conduzidos a imaginar o quarto de Madame com requintes e o quarto das criadas como lugar escuro. A caracterização desses dois espaços está inscrita no texto por meio das rubricas e do diálogo das personagens. São as rubricas e os diálogos que informam sobre como é o quarto de Madame, enquanto o quarto das criadas é visto somente por meio dos diálogos, pois não aparece em cena. Nesse sentido, percebemos com Foucault (2016) como a linguagem propicia a aparição do espaço no jogo de suas colocações. Só podemos saber que o quarto das criadas é extremamente simples no contraste que se estabelece entre um e outro. O espaço torna-se visível na linguagem e pela linguagem; fora desse espaço, ele não existe nem no palco.

Em outro texto do *corpus*, *Haute surveillance* (*Alta vigilância*), o espaço dado a ver pela linguagem é o da prisão, mas acima da cela minúscula em que ficam os três prisioneiros, descortinam-se outros espaços que contribuem nos modos de subjetivação das personagens ali confinadas, como por exemplo, a Guiana Francesa aparece como lugar de liberdade para os extraditados.

No teatro contemporâneo, há diferentes construções espaciais, e alguns autores deixam-no limpo, a exemplo de Beckett e Ionesco. Mas, em Genet, o espaço é preenchido também por objetos que fazem parte da psicologia das personagens. Na peça *O balcão*, as roupas e o ambiente criado pela dona do bordel revelam os desejos interiores de seus clientes. Cada cliente recebe um espaço adequado à sua ilusão, ou seja, correspondendo à sua fantasia, ajudando a composição da personagem. Só podemos imaginar o bispo, personagem de *O balcão*, considerando tudo o que o rodeia: a sacristia, o crucifixo espanhol na parede, a mitra, as cores vermelho e dourado. O espaço exterior demonstra o desejo interior da personagem e é também a aquilo que dá visibilidade e legibilidade aos seus enunciados, isto é, para ele só se é bispo com a indumentária e, portanto, ela materializa o poder que ele deseja. Segundo Gama-Khalil (2017), o corpo se inscreve enquanto linguagem de objetos que

cobrem este mesmo corpo dando visibilidade por meio das vestimentas e da tatuagem (objetos) os modos de subjetivação desses sujeitos, portanto, corpo e objeto como dobras desses sujeitos.

Desse modo, nosso intuito é fazer uma leitura em que se possa contemplar o espaço na linguagem e pela linguagem, construindo, também, os modos de subjetivação destes homens infames que se dão na peça como personagens, porque as personagens de Genet desejam estes espaços, eles lhes direcionam as ações.

O tempo é também uma das categorias que sofre bastante modificação. A preocupação que o teatro clássico tinha de colocar o acontecimento dentro de vinte e quatro horas ou a marcação por meio de um relógio que mostrava as horas para estabelecer uma relação com a realidade no período realista são abandonados. O tempo cronológico contado no relógio torna-se desestruturado no teatro contemporâneo, principalmente na dramaturgia irrealista. Verifica-se que, assim como as personagens não dominam a linguagem, também não dominam o tempo. Essa desorientação temporal das personagens está relacionada ao procedimento de escrita de alguns escritores.

Ao contrário do romance, que desde seu surgimento tem transformado a cronologia, o teatro, até a metade do século XX, quase sempre respeitou a ordem cronológica dos acontecimentos. Todavia, em meados do século XX, o tempo, em algumas peças, tornou-se quase um enigma, perdendo a antiga significação. Alguns dramaturgos procuram explorar as situações que permitem voltar atrás e também a antecipação. A aparição de personagens sonhados ou nascidos de um universo fantasmagórico é um meio cômodo de misturar as épocas e mexer na cronologia. Alguns autores dramáticos criam situações em que dão vida ao passado, sem que necessitem respeitar a cronologia fictícia ao situarem as ações em um espaço atemporal. Nesse tipo de peça, a noção de desfecho que implica a solução por um acontecimento novo desaparece, exceto se a morte põe fim à repetição.

A repetição é uma maneira, como pode-se inferir em Beckett e Ionesco, de marcar o tempo, e os citamos como exemplo para mostrar como a ruptura nessa categoria foi bastante radical, se lembrarmos de peças anteriores, as quais seguiam uma linearidade temporal. A exemplo de circularidade e repetição, citamos *La leçon* (1951), de Ionesco, cujo professor mata a aluna no

decorrer da peça, mas esse é seu quadragésimo assassinato. A peça termina como começou, pela chegada de uma nova aluna, idêntica, em todos os aspectos, à precedente. Essas estruturas da representação, repetitivas ou cíclicas, revelam um certo tipo de alienação. Observamos que Genet também traz em suas peças traços de circularidade e de repetição, em *Les bonnes* (*As criadas*) e *O balcão*, por exemplo. Mas a forma da construção não se dá pela alienação. Suas personagens sabem bem o que querem e, se reiteram condutas repetitivas, é porque estas lhes trazem prazer.

Assim como os outros elementos da dramaturgia, a temporalidade também é marcada pelas didascálias e pelo discurso das personagens. Por meio dessas duas instâncias do discurso, é possível perceber a que época pertence a história narrada. Em algumas peças, a presença de personagens históricas ou de fatos marcantes da história introduz o quadro temporal, mas há peças que fogem a esse tipo de classificação, conduzindo a narrativa de modo atemporal.

No entanto, no teatro, existem dois tempos distintos, o da ficção e o da representação. O tempo da representação pode ser marcado no relógio, e pode ter diferença de minutos de uma representação para outra; já o tempo da ação não pode ser contado pelas horas que a trupe permanece no palco, pois representa o tempo da ficção, podendo tratar-se de meses, anos, décadas, ou um entardecer, cujo personagem não se lembra se aquele tempo existiu. Segundo Marie-Claude Hubert:

Les exigences de la scène impliquent que se soient retenus de l'action que des moments essentiels, la représentation ne pouvant excéder un certain nombre d'heures, au risque de lasser le spectateur. Le rythme d'une pièce doit être rondement mené et d'élider certains laps de temps²¹ (HUBERT, 2003, p. 20).

Os textos do teatro contemporâneo nem sempre são divididos em atos, ou seja, apresentam uma outra forma de estruturação, mas isso não implica a desconsideração com o tempo. A temporalidade também é perceptível pela continuidade ou descontinuidade da ação. Quando as peças possuem apenas

²¹ “As exigências do palco implicam que seja retido da ação somente os momentos essenciais, a representação não pode exceder um certo número de horas, pois corre o risco de cansar o espectador. O ritmo de uma peça deve conduzido de modo lógico, fazendo elidir alguns lapsus de tempo” (HUBERT, 2003, p. 20, tradução nossa).

um ato, a impressão que o leitor e o espectador têm é da continuidade do tempo, de que este é homogêneo tanto na ficção quanto na realidade, ou seja, o tempo de duração da apresentação. Ao contrário, quando a peça é organizada em atos, a temporalidade se mostra de modo diferente, aspecto pouco presente nas estéticas mais recentes.

A propósito da temporalidade nas peças de Genet, duas delas, *Les bonnes* (*As criadas*) e *Haute surveillance* (*Alta vigilância*), são escritas em um único ato. São suas primeiras peças e não apresentam grandes complexidades nesse requisito, muito embora possamos vislumbrar a ideia da circularidade em *Les bonnes* (*As criadas*), mas que é rompida pela morte.

Em *Haute surveillance* (*Alta vigilância*), não há marcação de tempo, é uma conversa que pode ocorrer em qualquer hora, e mesmo a vistoria do guarda e a visita da mulher de um dos detentos não apresentam marcação específica. Em *O balcão*, a percepção de tempo pode ser vista por diferentes ângulos, pois a construção por quadros permite perceber a circularidade, porque são ações que se repetem à medida que clientes entram e saem do bordel de Madame Irma, e sua fala final é que no outro dia começa tudo de novo. Mas pretendemos aprofundar esses aspectos, posteriormente, como já mencionamos acima.

Por ora, o importante é notar que essas rupturas nos elementos que estruturam a peça teatral, como o corpo, a personagem, o tempo e o espaço, ocorridas principalmente a partir dos movimentos de vanguardas, demonstram a capacidade do artista na apropriação da linguagem literária para apresentar diferentes possibilidades de leitura do mundo. A construção e desconstrução de paradigmas existentes, a exemplo dos elementos de estrutura do teatro, tornaram-se possível, segundo Foucault (2016), pela possibilidade de desdobramento do signo em diferentes associações, sem prender-se, como outrora, o significante ao significado.

Passamos, a seguir, a outras discussões a respeito do corpo do sujeito enquanto espaço de acontecimentos e de construção de linguagem, a partir das discussões de Foucault (2013) e Deleuze (1988). Além disso, acrescentamos as pesquisas de Courtine (2013), ao mostrar como o corpo anormal ganha visibilidade no decorrer da história, visto que os sujeitos em estudo, muitas vezes, se configuram através discursos da anormalidade.

3.1.4 O uso do corpo como superfície de linguagem e de acontecimento

Grosso modo, segundo Freud, o ser humano tem uma compulsão à repetição como uma tentativa de elaboração de seu conflito. Assim, o sujeito precisa, a respeito de suas pulsões²², recordar, repetir e elaborar para poder finalmente compreender-se. Não vamos analisar as três obras do *corpus* tomando os pressupostos da psicanálise, mas esse enunciado da psiquiatria vai transformar-se em discurso e performance no teatro, ou seja, o teatro contemporâneo se apropria de aspectos dessa noção e põe heróis a reiterar sempre o mesmo gesto interior. Às vezes, essas reiteraões são expressas pelo corpo e, tomando seu lado mais mórbido, então, nesse tipo de teatro, o corpo tem um outro papel, diferente daquele que somente serve de suporte à voz. No *corpus* em estudo, o corpo é objeto e meio de subjetivação para algumas personagens que se travestem com vestimentas para dar vida a um outro sujeito. Para melhor entender as origens desse corpo rejeitado que, para ser aceito precisa vestir a pele do outro, vamos recorrer ao estudo de Courtine (2013) e Foucault sobre esse tema.

Segundo Jean-Jacques Courtine (2013), o corpo como objeto de saber surge na virada do século XIX, e Freud é um dos primeiros a fazer tal abordagem em seu *Estudo sobre a histeria*, em 1895. Isso quer dizer que o corpo era visto como uma preocupação secundária em certos campos do conhecimento e, em outros, já era um objeto de estudo, como no campo da medicina e das ciências naturais, e também presente nos dispositivos encarregados de vigiar e disciplinar o corpo. Desse modo, para Courtine (2013), Foucault abre esse empreendimento de discussão sobre o corpo na década de 1960-1970 no campo da linguagem, a partir do momento que houve uma abertura para além da linguística, da psicanálise e do marxismo, ou seja, dentro desses campos de saberes, não havia lugar para o corpo como objeto do discurso articulado à história. Com base em Foucault, Courtine (2013) empreende um estudo sobre o corpo, remontando ao período clássico, reivindicando como método a

²² “Pulsão”. Processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz o organismo tender para um objetivo. Segundo Freud, uma pulsão tem a sua fonte numa excitação corporal (estado de tensão); o seu objetivo ou meta é suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional; é no objeto ou graças a ele que a pulsão pode atingir a sua meta. In: LAPLANCHE e PONTALIS. **Vocabulário de psicanálise**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 416).

arqueologia e, sobretudo, o conceito de formação discursiva, que lhe parece bastante pertinente para observar as transformações históricas sofridas pelo corpo ao longo de cada época.

Em *Microfísica do poder*, no capítulo em que retoma os estudos de Nietzsche sobre a genealogia, Foucault, analisando a etimologia da palavra alemã “Herkunft” (origem), lembra de sua ligação com a noção de proveniência e, nesse sentido, o corpo também está relacionado a origem e a proveniência. O corpo é lugar de inscrição de acontecimentos passados, nele, nascem desejos, erros, é superfície de lutas no qual acontecimentos se exprimem e, às vezes, desaparecem. Nesse ponto de vista, não há unicidade do sujeito, visto que, sobre o corpo, há uma proliferação de ‘eus’ em conflitos constantes.

Os estudos de Courtine (2013, p.48) sobre o corpo na idade clássica buscam mostrar os meios que lhe dão legibilidade, partindo dos tratados de fisiognomonia e da medicina: “as fisiognomonias são simultaneamente maneiras de dizer e formas de ver o corpo humano: semiologias da exterioridade, da aparência, do invólucro corporais”, e, para ele, estão ligadas em seus primórdios ao exercício da medicina ao procurar identificar todos os indícios que afloram na superfície do corpo, transformando os caracteres percebidos em discurso. Todavia, a fisiognomonia buscava observar através desses traços o homem psicológico, enquanto a medicina buscava o homem doente. Se, em princípio, esses dois paradigmas de compreensão do homem caminham juntos até meados do século XVII, posteriormente, se separarão, porque a medicina seguirá com sua semiologia sistemática e rigorosa, adotando os princípios do racionalismo científico e, nesse sentido, a fisiognomonia divinatória, com base na interpretação dos astros, perde sentido e todo o léxico que lhe diz respeito desaparece, inclusive das enciclopédias e do ensino da medicina.

Desse modo, para caracterizar como se dá o aparecimento dos enunciados relativo ao corpo no período clássico, bem como seu posterior desaparecimento, Courtine (2013) lança mão do aparato teórico da Arqueologia, entre os quais, o conceito de formações discursivas. Para ele, as formações discursivas “[...] não são jamais dispositivos locais, mas atravessam e religam uma pluralidade de campos de saber e de regimes de prática” (COURTINE, 2013, p.59), e como exemplo, cita os discursos eruditos da anatomia ao longo do século XVI e XVII, ilustrando a lenta mutação dos discursos sobre o corpo.

Mas apresenta, também, outros modos pelos quais a mutação discursiva sobre o corpo se dá, ou seja, pela representação pictórica que mostra a desvinculação da figura do corpo com o contexto do sagrado, ou seja, pelos meios não-discursivos.

A legibilidade do corpo no período clássico até meados do século XVII segue, em certo modo, pelo conceito da semelhança em vigor desde a Idade Média à Renascença, ou seja, aos fundamentos criados pela astrologia coloca-se os preceitos médicos, numa lenta transição até à chegada do pensamento cartesiano. A esse respeito, Courtine afirma:

trata-se de um pensamento do corpo em ação sobre o elemento natural, ao mesmo tempo de um pensamento da harmonia do organismo com a natureza. Sua lógica, lá ainda, é aquela da analogia entre o microcosmo humano e o macrocosmo natural ou cósmico (COURTINE, 2013, p.63).

Há uma correlação entre os elementos da natureza e o homem colocados num mesmo espaço, e, assim, um e outro se refletem. Por isso, os enunciados como “lascivo como um porco” ou “arrojado como o leão” atestam ainda essa compreensão do homem a partir dos elementos da natureza, visto que ainda não havia uma separação dos discursos que tratavam o homem daqueles que referiam-se à natureza, e a legibilidade do caráter do ser humano só podia ser assimilada tomando de empréstimo um modelo da natureza, numa analogia.

Na evolução das práticas e técnicas de cuidado do homem clássico, Courtine (2013) aponta o aparecimento dos tratados escritos de fisiognomonia por cientistas como Giovanni Della Porta. Nestes estudos, há enunciados na forma de listas verticais ou horizontais, nos quais associa dois elementos, um da ordem física e outra da ordem psicológica, ou seja, o corpo exterior – o rosto, em específico – deveria corresponder a um aspecto interior.

Os tratados de fisiognomonia constroem, portanto, um modelo de texto inteiramente transferível sob forma de lista ordenada de enunciados mínimos. Cada enunciado estabelece uma equivalência semântica à qual ele atribui um valor em uma semiologia do corpo: os indícios físicos correspondem aos traços psicológicos sobre um modo semiótico (COURTINE, 2023, p.68).

Um exemplo dessa interpretação de Della Porta, os “olhos fixos” denotariam um “homem incômodo”, os “olhos fixos e úmidos”, o “homem

medroso”, e Courtine (2013) lembra, ainda, que estes tratados tinham uma circulação tanto no meio erudito, com uma linguagem mais formal, quanto no meio popular, com uma linguagem adaptada a estes leitores, circulando nas feiras e mercados em forma de almanaques, calendários e brochuras. Outro aspecto importante que cruza esses tratados da fisiognomonia é a difusão da civilidade e de seus livros através de práticas que regulam o comportamento e a conduta dos sujeitos na vida social, principalmente a vida palaciana. Segundo Courtine (2013, p.69),

O reforço das autocoações, a aprendizagem do domínio dos comportamentos, [...] pressupõe uma necessidade à qual a fisiognomonia não mede esforço em responder: a observação das posturas exteriores dos corpos. Fisiognomonia e civilidade exprimem uma necessidade prática que explique seu desenvolvimento e seu sucesso paralelos: aqui e lá a conduta do sujeito na vida social se encontra sempre mais estreitamente regulada por uma equivalência entre uma pessoa exterior visível e um ser interior velado.

O aspecto exterior traduz as características visíveis do corpo, e o interior responde pelos caracteres psicológicos, por isso a descrição do corpo em todas as suas minúcias, começando da cabeça aos pés, e a consequente ligação com os traços psicológicos que, primeiramente, vieram da livre associação com os elementos da natureza, como pode ser encontrado nos provérbios “feroz como um leão”.

Como vimos acima, os meios materiais de disseminação dessa normatização das condutas sociais se dão pelos tratados científicos na forma de livros, e também pelos aparatos mais acessíveis à população, como as brochuras e os almanaques, mas, para Courtine (2013, p.71), a disposição gráfica da escrita nesses materiais é também um índice da hierarquização dos saberes do corpo, e é o que ele observa ao citar os estudos de Goody²³ (1979) a esse respeito: “a forma gráfica é tender a dispor os termos em linhas e coluna, isto é, linearmente e hierarquicamente, de maneira a atribuir a cada elemento uma posição que define sem ambiguidade e sua relação permanente com os outros”. Essa ordem traduz o percurso do olhar do observador sobre o corpo e, de certa forma, dá mais praticidade ao uso dessas práticas veiculadas ao longo

²³ COURTINE, Jean-Jaques. 2013, p. 71 *apud* GOODY, J. **La raison graphique**. Paris: Minuit, 1979.

dos séculos XVI e XVII, quando a escrita vai assumindo o lugar da memória oral e realizando a conversão do olhar em discurso, afirma Courtine.

No estudo do corpo no período clássico, Courtine (2013) observa que, inicialmente, as práticas estavam intimamente ligadas à relação do homem com a natureza, e, ao longo do século XVI e XVII, essa visão foi se modificando lentamente pelos tratados de fisiognomonia que procuram instaurar métodos mais científicos na compreensão do corpo humano.

Na sequência, o pesquisador dirige seu olhar para um fenômeno bastante comum durante o século XVIII, a exposição nas feiras e mercados das pessoas com deficiências físicas como objetos de curiosidade. Como anteriormente, parte do ponto de vista histórico, ou seja, a história do corpo, a história dos olhares que os detalham, os perscrutam.

Segundo Courtine (2013), os estudos de Foucault sobre os anormais foram fundamentais: história da constituição do olhar clínico, genealogia dos dispositivos de identificação da vigilância dos corpos criminosos, questionamento dos poderes de normalização que primeiro isolam e depois distinguem os anormais, enfim, os analisou a partir da prática médica e do direito. Todavia, para ele, Foucault não deu atenção a outros tipos de anormais que eram bastante comuns no século XVIII: trata-se da exposição das pessoas com deficiências físicas como objetos de curiosidade nas feiras e mercados, constituindo uma história dos corpos mais distantes dos controles e vigilâncias, abordada por Foucault, e mais ligada às diversões e às coerções.

Desse modo, o pesquisador propõe fazer a arqueologia desses sujeitos colocados como objetos da curiosidade pública por agenciadores de espetáculos, cuja presença pode ser localizada ao longo dos séculos XVIII e XIX, quando finalmente tais espetáculos de horrores são proibidos, tendo como base os estudos médicos-psiquiátricos e o direito.

Primeiramente, essa curiosidade era movida pelo sentimento de encantamento que tal figura provocava, ligando-se à longa tradição dos contos de fada, lendas, maravilhas e prodígios que estavam na memória de todos, ou seja, a população dirigia-se aos locais para ver tais aberrações movida pelo instinto de curiosidade e sentimento de que estava diante de algo anormal, contra as leis da natureza, algo que fugia à compreensão, por isso, ligado ao misterioso. Mas, à medida que a população urbana cresce, há que se suprir sua

sede por distração, ocasião em que o monstro passa a ser exposto nas feiras como objeto de divertimento.

Por isso Courtine (2013, p.87), afirma: “A história da monstruosidade como espetáculo, portanto, é aquela de sua longa desvinculação deste universo religioso de milagres e piedade”. Ele observa também uma lenta mutação desse corpo, quando o simples aparecimento do monstro já não é capaz de suprir o anseio por diversão, ou seja, o monstro deve além de sua deformidade apresentar outras habilidades, como é o caso do exemplo do adolescente com deformidades, chamado de Petit Pépin, que se apresenta em espetáculo em 1752 na feira de Saint-Laurent:

[...] este menino tem 16 anos, tendo dois pés menos um polegar de altura; sem pés nem pernas, tem braços e mãos, e suas mãos são coladas aos ombros, e seus pés às ancas. Ele fala várias línguas diferentes: é belo de rosto, e muito simpático; possui a arte de encantar as amas que o honram com sua presença [...] (COURTINE, 2013, p.97).

Entra-se num período de teatralização do monstro ao longo do século XVIII, quando tais espetáculos tornam-se frequentes com a apresentação de anões, gigantes, homens e mulheres-tronco que, deixando a mendicância, transformam-se em artífices da própria função, exibindo nos palcos a própria monstruosidade, mas acrescida de habilidades, tais como: “com os pés o ator tirava o chapéu, embaralhava cartas, e tocava xilofone” (COURTINE, 2013, p.96). Como vimos, houve uma mutação do corpo do monstro que, para se manter no espetáculo, precisava desenvolver habilidades difíceis até mesmo para pessoas comuns. Segundo o pesquisador, tais espetáculos evoluíram em sua forma publicitária, pois inicialmente essas curiosidades eram transmitidas por folhas soltas, vendidas por ambulantes anunciando a chegada do “prodígio”, e a novidade chegava ao conhecimento da população muito mais pelo rumor. Posteriormente, tem-se a distribuição abundante de cartazes, de anúncios publicados em almanaques populares. E o discurso veiculado em tais publicidades segue em sua estrutura o modelo que convida a participar de espetáculos de monstruosidades humanas, e incita a população a não resistir à curiosidade por prodígios anatômicos, tendo como palavras-chave a estranheza, a raridade, a unicidade, a novidade como fundamentos dessa prática. No

exemplo que segue, “noticiamos que chegou a esta cidade o Senhor Paschal Discol, veneziano, com um menino sem igual...”. Courtine (2013, p.99) observa a insistência na origem de tais seres como sendo sempre de algum lugar longínquo, vinculando a admiração por tudo que é estrangeiro com características inimagináveis; o fato de ser raro e “sem igual” mostra como, aos poucos, a população já não se contentava em ver as mesmas coisas, ou seja, esses agenciadores da diversão pública deviam sempre trazer novidades, senão não haveria público para tal espetáculo.

Um aspecto que Courtine (2013) chama a atenção é o fato de não aparecer nesses anúncios nenhuma menção aos aspectos científicos longamente estudados nas academias, nesse período, buscando explicar as deformidades humanas. Para ele, essa curiosidade inscreve-se no imaginário popular, uma espécie de vazio, demonstrando seu distanciamento das primeiras aparições, pois já não é qualquer deformidade que serve de espetáculo, mas também distantes das explicações científicas da época, insuficientes para mobilizar a população em torno de uma teoria. Por isso, Courtine se pergunta qual é o efeito dessas demonstrações sobre público, o que os conduz ainda nesse tipo de divertimento.

Como dissemos, os novos espetáculos devem trazer novidades, além da deformidade física, ou seja, o ator deve apresentar outras qualidades que o fazem superar a própria deformidade, colocando-se em outro patamar. A esse respeito, Courtine (2013, p.103) esclarece:

É que ao herói se propôs tarefas difíceis, provas que sua desgraça lhe devia impedir a superação. [...] O mostro supera facilmente obstáculos como beber, comer, tirar o chapéu, jogar baralho e, isso o recoloca em seu estatuto de indivíduos como os outros, garantem sua integração nos rituais mínimos da sociabilidade que o livram da embaraçosa exceção social e da inquietante excentricidade corporal que o marcam. Mas o ser em menos pode fazer mais: daí as proezas viris, as machadadas, os estalidos do chicote, o tiro ao arco e à pistola, todo este conjunto de atividades ruidosas e pungentes. [...] É uma inquietação de outra natureza que se encontra então dissipada para o público que segue a evolução do Petit Pépin, baioneta à mão: a multiplicação das proezas fálicas, desde sempre inscrita na encenação dos seres incompletos, dá sentido à exibição.

O efeito no público é apreendido em vários níveis, desde aquele que se coloca à percepção visual de que o monstro tem características comum a todos,

o que faz dele um ser humano, a outras que se dão a ler na completude do ato apresentado, quando, esse ator disforme, superando as próprias limitações, satisfaz a carência de que é portador, o que, para Courtine (2013, p.104), completa um ciclo de restauração que elimina a carência e traz a satisfação: “a exibição monstruosa surpreende e inquieta, em seguida tranquiliza; e finalmente diverte”, afirma.

Como dissemos anteriormente, o pesquisador estabelece um vínculo entre a curiosidade sobre os seres disformes e a memória dos contos de prodígios, sedimentada em todas as culturas, sendo reconhecidas por meios de suas estruturas. Assim, ele fala como histórias assustadoras saem do meio rural e reaparecem com as mesmas estruturas nos meios urbanos, a exemplo da ligação entre a história do homem-javali, exibido nas feiras de Saint Clair, em 1770, com a versão popular de *A bela e a fera*, pois conta-se que uma linda jovem apaixonou-se por esse ser disforme, e ainda tiveram filhos. Para ele, a estranheza que causam tais monstros não é maior devido a migração das populações rurais ao meio urbano: “a cidade moderna está em vias de constituir-se pelo desenraizamento e pela expansão contínua das populações rurais que vêm ocupá-la, e para ali transportam com elas os restos ainda vivos de suas culturas de origem” (COURTINE, 2013, p.106). Essa população ainda não estava ambientada aos costumes da capital, e formam grupos bastantes diferenciados ao guardarem as características de suas origens.

Segundo Courtine (2013), os relatos de Mercier, escritor do século XVIII, esclarecem quais são as pessoas que constituem esses ajuntamentos nas feiras e quais são as suas origens, destacando a necessidade de educá-los para a cultura da cidade. É nesse processo de aculturação que Courtine (2013) vê a transposição urbana do folclore que dá inteligibilidade aos discursos e aos espetáculos da monstruosidade nas cidades dos séculos XVIII e XIX. Assim, ele afirma:

Ao transpor, no entanto, esta cultura transforma-se, se abrande, se suaviza: nada de lobo na saga das deformidades de feira de rua. Quase não se encontram, nos discursos que precedem os monstros nas cidades, o medo e a crueldade que indicavam muitas vezes a presença de corpos monstruosos nos contos de outrora. Os monstros se urbanizam: eles estão lá para surpreender e divertir (COURTINE, 2013, p.108-109).

É desse modo que a história de homem-javali, citada acima, serve como exemplo de generalização dessa cultura que vai se transformando e se adaptando ao meio social das cidades, de como os corpos disformes vão sendo lidos e vistos ao longo desses dois séculos, e participando da indústria comercial ligada à cultura de massa crescente, sobretudo, no século XIX, quando, no agenciamento de homens anões e gigantes, exigem-se deles algo a mais que a deformidade, ou seja, precisam ter habilidade artísticas, porque o encantamento da deformidade, como algo sobrenatural, já não é suficiente para manter a atenção do público ávido por novidades:

Quanto mais o monstro se desvincula do universo dos prodígios e das feras tanto mais ressentem-se sua proximidade; quanto mais se percebe o caráter humano tanto mais faz-se necessário distanciar-se dele, imaginar ficções, fabricar signos, construir cenas, semear aparências, inventar ilusões óticas, que ao mesmo tempo possam representá-lo e colocá-lo à distância (COURTINE, 2013, p.113).

Um dos aspectos reiterado é o do dispositivo. Como dissemos, em sua opinião, Foucault analisou os anormais pelos cruzamentos dos dispositivos da medicina e do direito, todavia, Courtine (2013) propõe essa ampliação do dispositivo para analisar os anormais lá onde Foucault se esquivou. É assim que ele apresenta o surgimento do anormal ligado aos aspectos da deformidade do corpo no século XVIII, o qual se estende até o século XIX, por meio de dispositivos diversos, que vão desde seu surgimento de forma mais visível nas feiras e mercados, como objeto a ser visto, em apresentações teatrais, nos quais já não basta a forma bizarra de seu corpo, mas também a presença de dons artísticos que seduzam o público; ele observa também que a iconografia contribuiu para a normalização desse anormal durante todo esse período, pois quando já não basta ver o corpo disforme, inventa-se a fotografia daquele corpo como lembrança de algo inusitado. Assim, muitas cidades tinham orgulho de seus monstros, e eles eram colocados na rota turística daqueles que a visitavam, ou seja, além de algum monumento histórico, o visitante podia levar figuras de algum monstro local como recordação. E essa imagem vai compor o álbum de família como algo pitoresco a ser lembrado. A respeito do dispositivo de exibição do anormal, Courtine conclui:

Ele vai conhecer algumas interdições esporádicas na Europa a partir dos anos de 1880; no entanto ele prospera até a Grande Guerra, dá sinais de sufocação após esta última, para nos anos de 1930 entrar em um esgotamento progressivo que o levará ao desaparecimento completo a partir dos anos de 1940 (COURTINE, 2013, p.126).

Umas das questões que o pesquisador se coloca é como esse corpo disforme, visto como objeto de curiosidade durante séculos, passa a ser visto como um corpo doente, ou seja, em que momento há essa mutação do olhar. Para ele, tal fato se dá a partir de Geofroy Saint Hilaire, pai e filho, na primeira metade do século XIX, ao estudar o corpo humano disforme de forma racional, tratando-o como corpo comum, ao afirmar: “O monstro obedece à lei comum que rege a ordem do vivente. Trata-se doravante de um homem, mesmo que de um homem ‘inacabado’, um ‘embrião permanente’, ‘a natureza interrompida no caminho’” (COURTINE, 2013, p.129).

A partir desse momento histórico, a cultura do olhar curioso ligado às feiras e mercado cede espaço à cultura do olhar médico, que reinará sozinho na exibição do corpo anormal. Courtine (2013) cita como exemplo emblemático dessa ruptura o pedido de um pai ao poder público de Paris para poder exibir seus filhos de cinco anos ligados pelo tronco. Na negativa ao pedido, a justificativa afirma que só aos médicos cabem o exame de tais corpos. É desse modo que toda a população passa a obedecer regras que lhes ditam onde ir e vir a partir dos riscos que tais lugares oferecem em sua conduta, ou seja, os lugares onde se exibem corpos deformados passam a ser inapropriados e, posteriormente, proibidos. Segundo Courtine (2013, p.131), o poder médico não cessa de estender-se, pois:

O momento em que se ouve as primeiras condenações do espetáculo dos monstros humanos é exatamente aquele em que se inventam formas inéditas de classificação psiquiátrica que se dão precisamente o olhar por objeto: os anos 1880 são aqueles nos quais se nomeia e se descreve as perversões, e, dentre estas, as “pulsões parciais” que se constituem sobre uma “erotização do olhar”, voyeurismo e exibicionismo.

O médico também estenderá seu olhar ao sujeito e, assim, a curiosidade humana, fora da esfera médica, será considerada viciosa, insana, perversa: uma infração repreensível em relação à lei. Retomando o conceito de dispositivo de Foucault, Courtine (2013) entende que não são simplesmente modos de

classificação dos objetos do saber ou aparatos do exercício de um poder, mas eles são também instrumentos de produção do sujeito: é no termo deste processo de subjetivação que a monstrosidade poderá tornar-se moral, e que a anomalia acabará fazendo parte do catálogo das perversões.

Considerando as obras do *corpus*, percebemos o agrupamento de diferentes anormalidades ou, de acordo com o dicionário²⁴ de psicanálise, perversões e psicoses, tomando estas noções de modo amplo. Em *Les bonnes* (*As criadas*), temos o assassino; em *Haute surveillance* (*Alta vigilância*), os criminosos: assassinos e ladrões; em *O balcão*, temos a perversão sexual de modo generalizado, como o voyeurismo e o sadomaquismo. Não temos intenção de fazer abordagens pelo viés psicanalítico, essa nota apenas reforça o que Foucault já discutia sobre o dispositivo da anormalidade no qual a prática psiquiátrica e o direito estão na base de todos esses discursos, e também pelo fato de que nossa tese tem como foco apenas os modos de subjetivação, partindo tanto do sujeito como de sua relação com os espaços em que transita. Como trata-se do texto literário, no qual muitas vezes há o rompimento com os discursos vigentes, as obras do *corpus* apresentam-se como transgressoras ao expor o corpo anormal como algo normal, constitutivo do sujeito.

O estrato histórico apresentado por Courtine (2013) revela a presença do corpo anormal ligado às artes da cultura popular, dos teatros de feiras ao ar livre, em palcos improvisados nas carroças, em “gaiolas”, com o intuito, primeiramente, apenas de exibição de um corpo diferente e, posteriormente, sendo acrescentados os aspectos da arte teatral, no sentido de apresentação.

Segundo Foucault (1999), a arte se dá como efeito de semelhança, é o lugar onde a verdade pode ser dita e é dita, por isso a prática teatral expondo um corpo disforme não causa tanta estranheza naquele público, visto que, com o passar do tempo, exigia-se desse sujeito algo mais para ser visto além de seu corpo. Todavia, nesse mesmo período, a arte clássica levada aos palcos destinada à elite fazia outro uso do corpo. Ele servia de suporte à voz, e esta devia manifestar toda a densidade da história contada. Tanto é assim que era proibido apresentar cenas violentas no palco para não ferir a sensibilidade dos

²⁴ ROUDINESCO, Elizabeth.; PLON, Michel. Perversão. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.583-587.

espectadores, sobretudo no século XVII. Tal aspecto evidencia a existência de práticas populares e práticas destinadas à elite, portanto, do ponto de vista da literatura dramatúrgica, o aparecimento das formas grotesca no palco se dará de forma lenta, à medida que elementos novos vão sendo incorporados à peça teatral, eliminando as estruturas clássicas, tão rechaçadas por Victor Hugo no famoso prefácio de *Cromwell*.

Em relação à modernidade, período mais abordado nesse trabalho, observa-se as mudanças mais significativas na primeira metade do século XX, com os movimentos de vanguarda, como já dissemos no primeiro capítulo. Assim, o uso do corpo como forma de maior expressão artística é retomado por alguns dramaturgos que, obcecados pela “ruína” da linguagem, são levados a circunscreverem suas personagens fora de seu discurso, e o corpo torna-se o assunto da peça, o qual era, anteriormente, um mediador, o emissor de uma voz e suporte de uma vestimenta, como já apontamos no capítulo I, ao discutirmos as emergências do dizer na linguagem do teatro. De acordo com Hubert (1998), essas formas teatrais com ênfase no corpo são típicas de alguns autores, e cada um deles procura explorar características que julgam mais peculiares para exprimir os sofrimentos, as dores, a repulsa, enfim, os males sofridos pelo corpo.

Do ponto de vista do dispositivo estudado por Courtine (2013) com base em Foucault, a medicalização do corpo do monstro ocorre por volta de 1880, dando início ao declínio de sua exposição nas feiras e mercado e completo desaparecimento por volta de 1940. Mas, o fato mais importante é que o corpo do monstro passa a ser visto como um corpo de ser humano com enfermidade e, nesse sentido, talvez possa ser compreendido seu reaparecimento no teatro, buscando evidenciar, por meio da arte, os outros tipos de enfermidades que o acometem, ou seja, não se trata apenas da deformidade externa e física, mas também aquela que decorre das pulsões internas, amplamente estudadas pela psiquiatria. Por isso, encontramos autores como Beckett e Ionesco apresentando corpos em sofrimento ou alienados, e Genet tomando o lado abjeto do corpo, apresentando de forma nua e crua as perversões e as psicoses, naturalizando esse aspecto considerado patológico pela medicina psiquiátrica. Na contramão da ordem de um discurso científico da medicina e da psiquiatria, Genet propõe, na desordem do discurso ou na linguagem da transgressão, um olhar outro para

a perversão e as psicopatias, como uma experiência limite desses sujeitos que têm inscritos em seus corpos os movimentos das práticas sociais.

Foucault (2013) apresenta outras discussões a respeito do corpo por meio de outro ponto de vista, ou seja, a partir a noção de espaço. No estudo *Corpo utópico: as heterotopias*, ele toma o corpo com um lugar concreto, ocupando muitos lugares, e sendo também lugar de inscrição de acontecimentos, visto que o sujeito ao usar uma maquiagem, por exemplo, dá ao corpo uma função, torna-o lugar de acontecimento. Nesse sentido, esse estudo é importante porque nos ajuda a compreender a relação que Genet estabelece com o corpo ao dar-lhe um papel de destaque em suas obras, seja como objeto de desejo, de aversão, de agressão, enfim, o corpo das personagens de Genet são superfícies que contam histórias de sofrimento, desejos e violências tomados como prazer. Nesse sentido, o autor inverte os valores dados como negativos a essas características humanas e os exalta como positivos.

Citando aspectos das obras em análise a exemplo de como o corpo aparece, temos *Les bonnes (As criadas)*, que começa pela cena na qual Claire se veste para representar Madame, o prenúncio da função que dão aos seus corpos. Ele é espaço que lhes permite ocupar um outro lugar, é espaço também de conflito entre as duas, pela relação de espelho em que se colocam. As duas personagens, Solange e Claire, alternam os papéis a cada noite, na ausência da patroa. Assim, ao se vestirem como Madame, elas negam a realidade do próprio corpo, daquilo que as identifica, para se projetarem em um outro corpo. E o que torna isso possível são as roupas de Madame que elas vestem, e também a linguagem que passam a utilizar, pois, vestidas de Madame, a linguagem deve se adequar ao corpo ali posicionado. Ao tomar a aparência de Madame, lhes emprestando seus efeitos, busca-se desesperadamente a possibilidade de mudar de corpo e de escapar da relação de espelho, de uma para com a outra, pois se amam e se odeiam, ilusão que se torna fácil.

Em *O balcão*, o texto mostra personagens que querem se ver num outro espaço, o da representação. O leitor descobre, à medida que avança na leitura, que tudo o que está ali representado são projeções do que as personagens “reais” queriam ser, é o seu duplo. Elas se paramentam para entrar num outro mundo, diferente daquele de seu cotidiano. Assim, ambiente e vestimentas servem para a criação de um mundo ilusório, com tempo para começar e acabar.

As personagens de Genet esperam, em vão, fugir de seus corpos por meio de nova roupagem.

Segundo Hubert (1998), alguns autores desse período retomam as ideias de Antonin Artaud, conhecido pelo “teatro da crueldade”, e colocam no palco corpos exibindo o sofrimento, gritando sua dor. Nesse sentido, o texto de Genet retoma o mesmo princípio ao exhibir os corpos com suas abjeções, mas o objetivo é o oposto do que aqueles textos apresentados por outros autores, tendo em vista que as personagens não têm “dor moral” pelas deformidades que carregam, porque tomam-na para o gozo, para alçar-se a um mundo à parte em que tais comportamentos são tomados como normais.

Através da influência do teatro dito “da crueldade”, muitos aspectos que anteriormente só se manifestavam no nível da linguagem foram transferidos para o corpo. Este tornou-se a linguagem, é ele que fala ao público, e não a voz. A morte e a violência, que muitas vezes eram mostradas só no discurso, tomaram forma e aparecem em cena. Para Hubert (1998), o teatro, de todas as formas literárias, é o mais apto a mostrar essa transformação do corpo em linguagem, ou seja, o que se passa no imaginário como possibilidade, o corpo o expressa.

No texto de teatro, a linguagem das didascálias – elemento da estrutura da peça – também ajuda na composição da linguagem do corpo. São recursos que o autor, na ausência de um narrador, utiliza para o leitor e quem for montar a peça construir a personagem dentro daquilo que ele imaginou. As didascálias possuem uma certa autonomia em relação ao texto principal, e muitos autores, entre eles Genet, Vauthier, Brecht, fazem questão de colocar em minúcias cada detalhe da peça a ser observado na montagem.

3.2 Das arqueologias à genealogia – a elaboração de um método

Um dos aspectos abordados em nossa tese é a constituição do sujeito. Desse modo, iniciar o percurso teórico pela genealogia nos permite delinear como Foucault vai trabalhando com esse conceito desde *As palavras e as coisas* (1966), até chegar nas questões do sujeito e do poder, aspectos que permeiam todas as relações entre sujeitos. Observamos, na leitura de seus escritos e

também nos apontamentos feitos por muitos estudiosos de sua pesquisa, que o filósofo vai retomando suas ideias e aprimorando-as ao longo do tempo. Trata-se de compreender o conceito já abordado tomando novos parâmetros que cada época propicia, à medida que há uma instrumentalização advinda das muitas práticas sócio-históricas.

Nesse sentido, faremos um recorte e nos centrarmos nas questões do sujeito e sua relação com o espaço e corpo, buscando o entendimento dos pressupostos foucaultianos e relacionando-os a nossa pesquisa, num gesto de interpretação.

Para vislumbrar algum entendimento daquilo que o filósofo entende por sujeito e suas relações, porque o sujeito sempre esteve no centro de suas discussões, partiremos de seu curso dado no Collège de France, em 7 de janeiro de 1976, quando procura sistematizar o conhecimento já produzido por suas pesquisas ao longo de quase vinte anos. Ao reavaliar sua produção, chega à conclusão de que havia temas dispersos, sem continuidade e que se repetiam ou retomavam os mesmos conceitos. Todavia, desse conjunto que parece fragmentário, a seu ver, desponta dois fenômenos que denomina “eficácia das ofensivas dispersas e descontínuas” e a proliferação de crítica em diversos domínios como crítica às instituições, a discursos.

A primeira característica dessa crítica que ele observa é seu caráter local; essa limitação espacial não significa dizer que seja uma crítica débil, sem conhecimento; pelo contrário, revela-se a partir de um conhecimento erudito, de uma produção teórica autônoma, não centralizada, sem necessidade de atestar sua validade por um sistema, afirma Foucault; outro aspecto dessa crítica é que ela se efetuou através do “retorno do saber”. Foucault (2016) esclarece que esta noção trata do retorno de saberes já dominados pela crítica, de conteúdos históricos que são retomados fora das sistematizações formais e que a crítica faz reaparecer através dos instrumentos da erudição. É uma reapropriação de conteúdos que estavam na memória, mas livres das máscaras e dos sistemas que os encobriam. Outra característica desses saberes dominados é o fato de aparecerem no senso comum, ou seja, em práticas de pessoas que não tinham qualificação para dominá-los; são saberes considerados como desqualificados ou insuficientemente elaborados, saberes ingênuos, sem cientificidade. Esse saber desqualificado, particular, regional, local, incapaz de unanimidade só deve

a sua força à dimensão que o opõe a todos aqueles que o circundam – que realizou a crítica.

Em resumo, na opinião de Foucault houve um acoplamento desses dois saberes locais – aquele saber sem vida da erudição e o saber desqualificado pela hierarquia dos conhecimentos e das ciências que deu à crítica sua força essencial. Esse saber vindo pela erudição ou como saber desqualificado das pessoas trazia a memória dos combates, exatamente aquela que até então tinha sido subordinada.

Ao reavaliar sua produção, conclui que mesmo com temas dispersos, descontínuos e conceitualmente repetidos Foucault afirma que delineou o que denominou de genealogia, principalmente porque em sua base não havia teorias de caráter totalizante, com hierarquias já estabelecidas, ou seja, a genealogia é o acoplamento do conhecimento com as memórias locais, que permite a constituição de um saber histórico das lutas e a utilização desse saber nas táticas atuais. Trata-se da insurreição dos saberes, não tanto contra os conteúdos, os métodos e os conceitos de uma ciência, mas de uma insurreição dos saberes, antes de tudo, contra os efeitos de poder centralizadores que estão ligados à instituição e ao funcionamento de um discurso científico organizado no interior de uma sociedade como a nossa. São os efeitos de poder próprios a um discurso considerado como científico que a genealogia deve combater. Através de seu projeto genealógico, Foucault recusa as teorias existentes, ditas científicas, como o marxismo e a psicanálise, que pretendem explicar todos os fenômenos produzidos nas sociedades. Para ele, tal pretensão revela-se frágil, pois ao eleger critérios totalizantes e validar-se como teoria capaz de explicar todos os fenômenos sociais, acaba impondo seu discurso como único verdadeiro, excluindo, dessa forma, os demais.

Machado (1993), no prefácio de *Microfísica do poder*, faz um percurso histórico desde as primeiras obras do filósofo, observando a constituição dessas noções importantes do pensamento foucaultiano. Para ele, em *A História da loucura*, já se delineia uma nova metodologia pela resolução de estudar – em diferentes épocas e sem se limitar a nenhuma disciplina – os saberes sobre a loucura, para estabelecer o momento exato e as condições de possibilidade do nascimento da psiquiatria. Nesse trabalho, Foucault não toma a história em seu movimento linear e contínuo, não busca as origens nem os precursores do

conhecimento sobre o louco. O objetivo da análise, para Machado (1993), é estabelecer relações entre os saberes – cada um possuindo positividade específica, a positividade do que foi efetivamente dito e deve ser aceito como tal, e não julgado a partir de um saber posterior e superior, para que destas relações surjam, em uma mesma época ou em épocas diferentes, compatibilidades e incompatibilidades que não sancionam ou invalidam, mas estabelecem regularidades, permitem individualizar formações discursivas.

O trabalho do filósofo contribuiu para que a história da loucura deixasse de ser a história da psiquiatria, e sua análise percorre o campo do saber psiquiátrico, não somente sobre a loucura, procurando estabelecer suas diversas configurações arqueológicas. Outro aspecto que Machado (1993) aponta na nova metodologia do filósofo é o fato de este, em sua análise de saberes sobre a loucura, não se limitar somente aos discursos sobre o louco, mas incluir a análise das práticas de internamento do louco, relacionando todas as instituições que se ocupam do louco, como a família, a igreja, a justiça, a política, enfim, todas as instâncias sociais que contribuem para o surgimento desse saber.

Outra obra importante na construção do método arqueológico é *O nascimento da clínica*, de 1963, que, segundo Machado (1993), retoma e aprofunda a questão já presente no livro anterior, mas pouco tematizada: a diferença entre a medicina clássica e a medicina moderna. O estabelecimento e a caracterização da ruptura são os principais objetivos da investigação de Foucault. E o que caracterizou a ruptura foi a mudança na própria positividade do saber com seus objetos, conceitos e métodos diferentes. Enquanto a medicina clássica se baseava na história natural para compor seus instrumentos de práticas, a medicina moderna encontra seus princípios na biologia. Foucault não deixa de relacionar, em sua pesquisa, as práticas ligadas às diversas instituições, como fizera em *A história da loucura*, mas sua própria metodologia o guia para ver que, nesse caso, o privilégio no estabelecimento dos saberes sobre a medicina moderna e clássica é do discurso teórico.

A terceira obra que marca esse ciclo arqueológico é *As palavras e as coisas - uma arqueologia das ciências humanas*, de 1966. Para Machado (1993), essa obra marca uma radicalização do projeto do filósofo porque seu objetivo é aprofundar e generalizar inter-relações conceituais capazes de situar os saberes constitutivos das ciências humanas, sem pretender articular as formações

discursivas com as práticas sociais. A tese central desse livro surge a partir da tematização do homem como objeto e sujeito de conhecimento realizada por Kant, abrindo a possibilidade de um estudo do homem como representação.

Em 1969, Foucault apresenta a *Arqueologia do saber* como obra que sistematiza, elucida e aperfeiçoa os princípios formulados até então nas obras anteriores. Segundo Machado (1993), nessas obras, Foucault é o filósofo do 'como', ao procurar responder como os saberes apareciam e se transformavam ao longo da história.

Todavia, na continuidade de suas pesquisas, adota nova direção ao propor a questão do porquê, buscando explicar o aparecimento de saberes a partir de condições de possibilidade externas aos próprios saberes. É essa análise do porquê dos saberes que pretende explicar sua existência e suas transformações, situando-o como peça de relações de poder ou incluindo-o num dispositivo político, que Foucault chamará de genealogia, adotando a terminologia nietzscheana. Segundo Machado (1993), os livros *vigiar e punir* (1975), *A vontade de saber* (1976) – primeiro volume de *História da sexualidade* – foi a introdução nas análises históricas da questão do poder como instrumento de análise capaz de explicar a produção dos saberes. Todavia, Machado (1993, p.10) salienta:

Não existe em Foucault uma teoria geral do poder. O que significa dizer que suas análises não consideram o poder como uma realidade que possua uma natureza, uma essência que ele procuraria definir por suas características universais. Não existe algo unitário e global chamado poder, mas unicamente formas díspares, heterogêneas e em constante transformações. O poder não é um objeto, uma coisa; é uma prática social, e como tal, constituída historicamente. [...] Nem a arqueologia nem a genealogia tem por objetivo fundar uma ciência, construir uma teoria ou se constituir como sistema; o programa que eles formulam é o de realizar análises fragmentárias e transformáveis.

As análises do filósofo levam-no à conclusão de que o poder não se circunscreve ao Estado, como se pensava. O filósofo questiona a visão de que o Estado tem o poder controlador, partindo de um centro e se irradiando em todas as esferas sociais, das maiores instituições às menores, e, nesse sentido, as lutas que se travam são sempre no sentido de destituir esse poder, substituindo-o por outro. Suas análises revelam, mesmo que o Estado esteja presente em todos os aspectos da vida social, daí não se deve concluir que não

exista poder sem a sua presença. Além disso, o poder do Estado nem sempre é negativo, basta observar as campanhas de controle de epidemias que visam o bem geral dos indivíduos, muito embora haja aí a manifestação de seu poder.

Para Foucault, o Estado tem uma positividade que pode ser considerada construtiva quando suas ações se voltam para o bem comum em geral e, obviamente que, para isso, exerce o controle dos corpos dos sujeitos ao deliberar sobre as organizações sociais, sobre o comportamento social em determinadas situações de risco, a exemplo das epidemias. Foucault faz ver que todos os sujeitos estão dentro do sistema e estabelecem com o Estado relações mais diretas ou não; dentro da esfera social em que o sujeito atua, ele pode estabelecer relações de poder que não têm o controle direto do Estado, estas sendo perceptíveis quando se analisa a vasta rede em que os diferentes poderes que atravessam a sociedade e se cruzam.

Outro aspecto que ressalta em suas análises é o fato de o poder não ser totalmente repressivo, se assim fosse, ele aniquilaria as forças de produtividade da sociedade. Logo, ele cria mecanismos de controle e disciplina que atuam para que o sujeito se capacite e produza mais. Exemplificamos essas relações de poder com o trabalho de Voss e Navarro (2013). Analisando a questão do enunciado reitor em campanhas publicitárias do governo Lula, os autores observam como o enunciado reaparece em campanhas publicitárias de instituições privadas com outra roupagem, incentivando o sujeito ao consumo do produto que oferece como condição para ter mais responsabilidade social e cidadania, fazendo mote com o slogan do governo que era “Brasil, um país de todos”. Esse exemplo nos mostra como o poder se exerce no nível macro do governo e micro das instituições que respondem a um chamado “geral”, através de práticas discursivas, contribuindo para o controle dos corpos no aspecto positivo, que é a qualificação desses corpos para uma melhor atuação na sociedade como um todo.

Dentro desse ponto de vista do poder exercido pelo Estado, podemos relacionar o campo artístico e a presença de obras transgressoras, como aquelas discutidas no *corpus*, que foram censuradas muitas vezes. Nesse caso, o poder exerce algumas formas de controle por meio da censura e, de forma indireta, pelas instituições que cuidam de manter a tradição, criticando e recusando modelos que ameacem o padrão vigente do que se considera como normal.

Nosso intuito não é aprofundar as questões relativas ao poder, muito embora apareçam nas obras estudadas, pois, conforme afirma Foucault, as relações de poder estão presentes em todas as práticas sociais.

Em *Vigiar e punir*, buscando as relações de poder que incidiam sobre os indivíduos enclausurados, Foucault (2014) percebe que as formas de poder exercidas não eram exclusivas da prisão. Ele traça um panorama geral da presença desse controle, onde, talvez, nem o imaginemos, como um hospital:

A invenção dessa nova anatomia política não deve ser entendida como uma descoberta súbita. Mas como uma multiplicidade de processos muitas vezes mínimos, de origens diferentes, de localizações esparsas, que se recordam, se repetem, ou se imitam, apoiam-se uns sobre os outros, distinguem-se segundo seu campo de aplicação, entram em convergência e esboçam aos poucos a fachada de um método geral. Encontramo-lo em funcionamento nos colégios muito cedo; mais tarde nas escolas primárias; investiram lentamente o espaço hospitalar; e em algumas dezenas de anos reestruturam a organização militar” (FOUCAULT, 2014, p.136).

Retornando ainda sobre a questão do percurso teórico de Foucault sobre a construção da noção de poder, em seu curso de 1976, ele explica porque não analisa o poder como um sistema, uma noção globalizante, com a prerrogativa de responder a tudo. Para ele, assim procedendo, não se diferenciaria das teorias existentes, como o marxismo, que parte das relações econômicas, observando os embates entre as classes. Sua pergunta é se a análise do poder pode ser deduzida da economia, ao observar as duas concepções existentes: uma concepção jurídica ou liberal do poder político, presente nos filósofos do século XVIII e a concepção marxista, o que ele denomina economicismo na teoria do poder.

No caso da teoria clássica, o poder é considerado como um direito de que se seria possuidor, como de um bem, e que se poderia, por conseguinte, transferir ou alienar, total ou parcialmente, por um ato jurídico ou um ato fundador de direito, que seria da ordem da cessão ou do contrato. Nessa concepção, o poder político se faz segundo um modelo de operação jurídica que seria da ordem da troca contratual. A outra concepção marxista geral do poder trata da funcionalidade econômica do poder, ou seja, o poder teria essencialmente como papel manter relações de produção e reproduzir uma dominação de classe que o desenvolvimento e uma modalidade própria da apropriação de forças

produtivas tornariam possível. O poder político teria encontrado, nesse caso, sua razão de ser histórica. Na concepção clássica, o poder político encontraria no procedimento de troca, na economia de circulação dos bens, seu modelo formal; na concepção marxista, o poder político teria na economia sua razão de ser histórica, o princípio de sua forma concreta e de seu funcionamento atual. A partir dessas constatações, o filósofo faz uma série de questionamentos com o intuito de mostrar que o poder não se limita à economia. Transcrevemos aqui alguns desses questionamentos:

O poder está sempre em posição secundária em relação à economia, ele é sempre “finalizado”, “funcionalizado” pela economia? Tem como razão de ser e fim servir a economia, está destinado a fazê-la funcionar, a solidificar, manter e reproduzir as relações que são características desta economia e essenciais ao seu funcionamento? O poder é modelado pela mercadoria? Por algo que se possui, se adquire, se cede por contrato ou por força? (FOUCAULT, 1993, p.175).

Depreendemos dessas observações do filósofo que o poder pode ser analisado nas relações econômicas e que, muitas vezes, pode ser visto formando uma amalgama, mas não é resposta a suas perguntas, porque seus estudos demonstram que “o poder não se dá, não se troca nem se retoma, mas se exerce, só existe em ação, não é manutenção e reprodução das relações econômicas, ele é sobretudo, relação de força” (FOUCAULT, 1993, p.175).

Voltando ao seu exemplo, da crítica realizada por grupos locais, uns instrumentalizados pelo saber erudito e os outros de posse do saber não autorizado, desqualificados em relação ao saber científico, dando início a uma série de críticas a tudo. Para ele, isso mostra que o poder não tem sua origem somente nas relações econômicas, mesmo que estas críticas localizadas lhe digam respeito; a pergunta ‘quem deu o poder a esses grupos para iniciarem uma crítica às coisas’ só pode ser respondida adequadamente na medida em que seja possível encontrar a quais dispositivos estejam relacionadas, quais as condições históricas possibilitaram o seu aparecimento e, pela sua proposta metodológica, as relações econômicas não respondem a tudo o que pode ser encontrado nesse cruzamento de dados que fazem despontar um objeto, como a crítica desse período.

Outro fato apontado por Foucault (1993) é a polarização advinda das concepções clássica e marxista de análise do poder, que o tomam como repressivo. De um lado, desponta o esquema contrato-repressão, que é jurídico, opondo legitimidade e não legitimidade; e o esquema dominação-repressão, em que a oposição se apresenta como luta e submissão. Na sua busca pela compreensão do poder, novas questões se colocam: como o poder é capaz de produzir discursos de verdade dotados de efeitos tão poderosos?

Para Foucault (1993), em qualquer sociedade, existem relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social, e estas relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso. Não há possibilidade de exercício do poder sem uma certa economia dos discursos de verdade que funcione dentro e a partir desta dupla exigência. Somos submetidos pelo poder à produção da verdade, e só podemos exercê-la através da produção da verdade.

O aprofundamento dos estudos sobre o poder leva o filósofo a colocar o sujeito no centro de suas investigações, visto que o poder recai sobre o sujeito, cria formas disciplinares para moldá-lo e, por fim, produz um saber tanto sobre o sujeito quanto às formas disciplinares.

A título de observação, perguntamos quais as relações de poder que atravessam a composição literária das personagens construídas por Genet, porque, seguindo a lógica de Foucault, estas relações de poder funcionam a partir de uma produção, acumulação, de uma circulação e funcionamento do discurso. O autor empírico partiu de um discurso existente para construir as personagens, de um discurso tido como verdade. Todavia, devemos lembrar que o discurso literário produz verdades dentro das especificidades em que atua e se constitui. Se somos “submetidos à produção da verdade e só podemos exercê-la através da produção da verdade” (FOUCAULT, 1999b, p. 28), isso significa que o discurso literário deve possuir os mecanismos para tais, porque a literatura, de modo geral, é produto social, ela corresponde à verdade para um seguimento da sociedade que a aceita e a consome enquanto produto e, para Foucault, a literatura é um efeito de poder.

Apresentamos brevemente as discussões relativas ao poder porque, como dissemos, não é o foco da pesquisa, mas o corpo normalizado pelo poder

e pelas disciplinas está em oposição ao corpo dos homens infames apresentados nos *corpora*. Corpos considerados anormais, mas apresentados sob o regime da linguagem literária que lhes permite evidenciar uma verdade, não aquela aceita pelo poder disciplinador, mas tolerada por ele, porque está dentro das regras da arte. Desse modo, apresentamos, a seguir, as pesquisas de Foucault sobre o corpo, ainda dentro desse percurso genealógico, relacionando-o ao conceito de proveniência.

Considerando que Jean Genet era um escritor virulento no seu dizer, na forma de construir sua literatura, e apresentando o mundo invertendo os valores tidos como verdade por aquela sociedade; considerando os pressupostos de Foucault como forma de uma possível interpretação para obras de Genet que escolhemos, somos obrigados a constatar, pela lógica, de que naquele momento histórico havia as condições de produção para tal discurso. Genet seria incompreendido se estivesse falando sozinho. Em nosso gesto de interpretação dessas obras, vamos procurar essas condições de possibilidade e legitimidade em termos de discurso.

Outro aspecto apontado pelo filósofo é que somos obrigados pelo poder a produzir a verdade, somos obrigados ou condenados a confessar a verdade ou encontrá-la. O poder não para de nos interrogar, de indagar, de registrar e institucionalizar a busca da verdade, profissionaliza-a e recompensa-a. De que modo isso se processa quando falamos de uma obra literária? Seria possível apreender, no jogo narrativo, essa força coercitiva do poder? Nosso intuito é observar essa coerção do poder dentro das obras, na relação entre as personagens, denominadas sujeitos.

Foucault explicita seu método genealógico partindo da análise das formas de poder de dois períodos históricos distintos, as formas de poder instituídas desde a Idade Média em torno da figura do soberano e, posteriormente, com a industrialização da sociedade, a instituição do poder disciplinar, produzindo corpos docilizados.

Inicialmente, observa as relações entre direito e poder que, nas sociedades ocidentais, desde a Idade Média, conduzem a elaboração do pensamento jurídico em torno do poder real. É a pedido do poder real, em seu proveito e para servir-lhe de instrumento ou justificação, que o edifício jurídico das sociedades foi elaborado. A personagem central desse edifício é o rei. É

essencialmente do rei, dos seus direitos, do seu poder e de seus limites eventuais que se trata a organização geral do sistema jurídico ocidental. A teoria do direito, da Idade Média em diante, tem, essencialmente, o papel de fixar a legitimidade do poder, isto é, o problema maior em torno do qual se organiza toda a teoria do direito é a soberania. Nesse sistema, o discurso e a técnica do direito tiveram como função dissolver o fato da dominação dentro do poder para, em seu lugar, fazer aparecer duas coisas: de um lado, os direitos legítimos da soberania e, por outro, a obrigação legal da obediência.

Em seu projeto, o filósofo afirma que buscou mostrar como o direito é instrumento de dominação e como põe em prática, veicula relações que não são relações de soberania e sim, de dominação. Por dominação, o filósofo entende as múltiplas formas de dominação que podem se exercer na sociedade. No caso do poder do soberano, não se trata, então, apenas do rei, mas de todas as relações entre súditos, as múltiplas sujeições que existem e que funcionam no interior do corpo social. Foucault busca fazer aparecer o problema da dominação e da sujeição, evitando a questão central no direito, que é a soberania e a obediência nos indivíduos. A partir desse pressuposto, ele destaca cinco passos metodológicos como forma de condução de sua pesquisa, os quais passamos a descrever.

Em primeiro lugar, não se trata de analisar as formas regulamentares e legítimas do poder em seu centro, no que possam ser seus mecanismos gerais e seus efeitos constantes, ou seja, partindo do ponto principal do edifício jurídico, que seria o poder do soberano. Trata-se ao contrário, de captar o poder em suas extremidades, em suas últimas ramificações, lá onde ele se torna capilar; captar o poder nas suas formas e instituições mais regionais e locais, principalmente no ponto em que, ultrapassando as regras de direito que o organizam e o delimitam, ele se prolonga, penetra instituições, corporifica-se em técnicas e se mune de instrumentos de intervenção material, eventualmente violento. Ele cita como exemplo o fato de ter procurado saber como a punição e o poder de punir materializavam-se em instituições locais, regionais e materiais, quer se trate do suplício ou do encarceramento, no âmbito ao mesmo tempo institucional, físico, regulamentar e violento dos aparelhos de punição. Captar o poder na extremidade cada vez menos jurídica de seu exercício.

O segundo passo diz respeito a sua opção em não analisar o poder no sentido da intenção ou da decisão, não abordá-lo pelo lado interno, não formular pergunta sem resposta. Enfim, trata-se de estudar o poder em práticas reais e efetivas, onde aparece sua relação com o objeto, seu alvo ou campo de aplicação, onde ele se implanta e produz efeitos reais. Como funcionam as coisas no nível do processo de sujeição ou dos processos contínuos que sujeitam os corpos, dirigem os gestos, regem os comportamentos. Em outras palavras, ao invés de perguntar como o soberano aparece no topo, tentar saber como foram constituídos, pouco a pouco, progressivamente, realmente e materialmente os súditos, a partir das multiplicidades dos corpos, das forças, das energias, das matérias, dos desejos, dos pensamentos. Captar a instância material da sujeição enquanto constituição dos sujeitos. Portanto, ao invés de estudar o problema da alma central, estudar os corpos periféricos e múltiplos, os corpos constituídos como sujeitos pelos efeitos de poder.

A terceira precaução metodológica trata de não tomar o poder como um fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre outros, de um grupo sobre outros, de uma classe sobre outras. O poder não é algo que se divide entre os que o possuem e o detêm e aqueles que não o possuem e lhe são submetidos. O poder deve ser analisado como algo que circula, como algo que funciona em cadeia. Nunca está localizado, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como riqueza ou bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas, os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer esse poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. Aquilo que faz com que um corpo, gesto, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos do poder. Ou seja, o indivíduo não é o outro do poder: é um dos seus primeiros efeitos.

A quarta precaução metodológica diz respeito ao fato de se buscar nas microrrelações as práticas do poder; partir dos mecanismos infinitesimais que têm uma história, um caminho, técnicas, táticas, e depois examinar como estes mecanismos de poder foram e ainda são investidos, colonizados, utilizados, subjugados, transformados, deslocados, desdobrados, etc. Enfim, como os fenômenos, as técnicas e os procedimentos de poder atuam nos níveis mais

baixos; como estes procedimentos se deslocam, se expandem, se modificam; mas, sobretudo, como são investidos e anexados por fenômenos mais globais; como aparecem nas relações infinitesimais.

E, por fim, a quinta precaução diz respeito à questão ideológica veiculada pela teoria marxista. Foucault não toma essa noção como base para suas pesquisas pois, para o poder se exercer nos mecanismos sutis, é obrigado a formar, organizar e pôr em circulação um saber, ou melhor, aparelhos de saber que não são construções ideológicas.

Ao fazer esse percurso metodológico, Foucault afirma que se deparou com um fato histórico que é a teoria jurídico-política da soberania. Esse fato o permitiu observar os papéis que ela desempenhou ao longo da história: primeiramente, essa teoria deu suporte jurídico ao poder do monarca feudal; posteriormente, serviu de instrumento e de justificativa para a constituição das grandes monarquias administrativas e, entre o século XVI e XVII, essa mesma teoria circulou em campos, à primeira vista, opostos, ora sustentando os católicos monarquistas, ora os protestante anti-monarquistas, tanto para limitar como para reforçar o poder real; e, por fim, essa teoria reaparece a partir do Direito Romano, no século XVIII, construindo modelos alternativos de democracias parlamentares contra as monarquias administrativas, autoritárias ou absolutas.

Segundo Foucault, no período das monarquias feudais, a relação era soberano-súdito, e recobria a totalidade do corpo social. Nos séculos XVII e XVIII, houve a invenção de uma nova mecânica de poder, com procedimentos específicos, instrumentos novos e aparelhos diferentes. A diferença em relação aos mecanismos de poder anteriores é que, nesse novo modelo, o poder apoia-se mais nos corpos e seus atos do que na terra e seus produtos, como fazia a monarquia. É um mecanismo que permite extrair dos corpos tempo e trabalho, mais do que bens e riqueza. É um tipo de poder que se exerce continuamente através da vigilância, através de um sistema de coerções materiais. Nesse modelo não há necessidade de um poder controlador na figura do soberano; os mecanismos e os procedimentos desenvolvidos formam um poder disciplinar que adentra os corpos para obter mais resultados num tempo regulado.

Desse modo, ele evidencia dois tipos de poder: um centrado na figura do soberano e outro centrado no poder disciplinar, modelo desenvolvido pela

burguesia como instrumento fundamental para o desenvolvimento do capitalismo industrial. Foucault argumenta que o modelo disciplinar deveria ter causado o desaparecimento do grande edifício jurídico daquela teoria, mas não foi o que ocorreu. Para ele, a teoria da soberania continuou existindo como uma ideologia do direito e organizando os códigos jurídicos. Tal fato se deu porque foi ela que, no século XVII e XIX, serviu de instrumento permanente de crítica contra a monarquia e todos os obstáculos que se opunham ao desenvolvimento do poder disciplinar. A teoria da soberania e a organização de um código jurídico nela centrado permitiram sobrepor aos mecanismos da disciplina um sistema de direito que ocultava seus procedimentos e técnicas de dominação, e garantia o exercício dos direitos do soberano de cada um através da soberania do Estado. Os sistemas jurídicos permitiram a democratização da soberania através da constituição de um direito público, articulado com a soberania coletiva, no exato momento em que essa democratização fixava-se profundamente, através dos mecanismos de coerção disciplinar.

Um direito de soberania e um mecanismo de disciplina: é dentro destes limites que se dá o exercício do poder.

As disciplinas têm o seu discurso, são criadoras de aparelhos de saber e de múltiplos domínios de conhecimento; são portadoras de um discurso que não pode ser o de direito; o discurso da disciplina é alheio ao da lei e da regra enquanto efeito da vontade soberana. As disciplinas veicularão um discurso que será o da regra, não da regra jurídica derivada da soberania, mas da regra “natural”, quer dizer, da norma; definirão um código que não será o da lei, mas o da normalização; referir-se ao a um horizonte teórico que não pode ser de maneira alguma o edifício do direito, mas o domínio das ciências humanas; a sua jurisprudência será a de um saber clínico.

Em seus estudos sobre o poder, Foucault analisa como ele aparece ligado à figura do soberano, no período clássico. Além desta discussão sobre o poder que traz como elemento central o sujeito, num corpo disciplinado e normalizado, Foucault traz também a relação corpo com a história.

Em *Microfísica do poder*, no capítulo II, intitulado “Nietzsche, a genealogia e a história”, Foucault (1993) discorre a respeito do conceito de origem, abordado pelo filósofo alemão. Partindo dos termos em alemão, que são geralmente traduzidos por origem, ele observa que há três postulados ligados ao conceito

de origem que são comumente abordados: o primeiro relaciona-se ao fato de se buscar reconstituir a origem das coisas em sua linearidade histórica; o segundo refere-se àquilo que se convencionou chamar na história dos homens de “origem solene” do indivíduo, ligando-o a um estado de pureza e, por fim, o terceiro aspecto está ligado à busca da origem da verdade, como se esta pudesse ser encontrada em sua origem, em seu começo, e não estivesse em seu caminho nenhum erro. O interesse de Foucault não está ligado aos três aspectos descritos acima. Sua busca pelo que denomina de genealogia faz ressaltar justamente o contrário: evidencia as rupturas, as falhas quando procede ao estudo dos fatos situados historicamente, ou seja, revela que os três postulados comumente utilizados não dão conta de explicar tudo; mostra que a história não é linear; revela que não existe indivíduo com origem pura e a verdade é uma construção histórica tanto quanto o erro.

No decorrer da exposição, ele mostra que seu objetivo ao falar em genealogia não é para reconstituir a origem das coisas em sua linearidade histórica, ou buscar, na história dos homens, aquilo que se convencionou chamar de “origem solene” do indivíduo, ligando-o a um estado de pureza, muito menos a busca da origem da verdade.

Para o filósofo, o termo “Herkunft”, em sua acepção, significa “o tronco de uma raça”; trata-se da proveniência, do pertencimento a um grupo – do sangue, da tradição, da ligação entre aqueles da mesma cultura ou da mesma baixeza. “Herkunft” põe em jogo a raça ou o tipo social. Mas para o filósofo, não se trata de buscar as características que ligam um indivíduo aos outros. Sua proposta é descobrir todas as marcas sutis, singulares, subindividuais que podem entrecruzar nele e formar uma rede difícil de desembaraçar; longe de ser uma categoria da semelhança, tal origem permite ordenar para colocá-las à parte, todas as marcas da diferença.

A proveniência permite, também, reencontrar, sob aspecto único de um caráter ou de um conceito, a proliferação dos acontecimentos, através dos quais eles se formaram. Lembrando que não se trata de reconstituir o acontecimento em uma grande continuidade, mas observar as fissuras, as rupturas que também fazem parte da história e ajudaram na construção do acontecimento. Abaixo, transcrevemos um excerto em que o filósofo mostra como, analisando a

proveniência sob outro prisma, podemos contribuir para a compreensão histórica dos acontecimentos:

Seguir o filão complexo da proveniência é, ao contrário, manter o que se passou na dispersão que lhe é própria. É desmascarar os acidentes, os ínfimos desvios – ou ao contrário, as inversões completas – os erros, as falhas na apreciação, os maus cálculos que deram nascimento ao que existe e tem valor para nós; é descobrir na raiz daquilo que nós somos – não existem a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente (FOUCAULT, 1993, p.21).

Foucault (1993) observa, com Nietzsche, que a proveniência é longe de ser algo que se transmite como herança é, pelo contrário, um conjunto de falhas, de fissuras, de camadas heterogêneas que a tornam instável, e, do interior ou de baixo, ameaça o herdeiro.

A pesquisa da proveniência não funda, muito pelo contrário, ela agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido, ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo.

Para o filósofo, a proveniência também diz respeito ao corpo. O corpo traz consigo, em sua vida e em sua morte, em sua força e em sua fraqueza, a sanção de todo o erro e de toda a verdade, como ele traz consigo, também e inversamente, sua origem e sua proveniência. O corpo – e tudo o que diz respeito ao corpo, a alimentação, o clima, o solo – é o lugar da *kerfunft*: sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados, do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele, eles atuam e de repente se exprimem, mas nele também se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito.

O corpo, superfície de inscrição de acontecimentos, lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera da unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo.

Os apontamentos do filósofo acerca do corpo serão retomados posteriormente na análise, pois a relação das personagens com seus corpos é importante. Em *Les bonnes (As criadas)* e *O balcão*, há a tentativa de apagamento do corpo, uma vez que é praticado o travestimento, ou seja, há uma busca para subjetivar-se por meio de outros corpos em sua aparência externa.

Na terceira peça do *corpus*, *Haute surveillance* (*Alta vigilância*), o corpo está ligado à violência externalizada pelo aspecto físico másculo ou pela presença de tatuagens, evidenciando aquele corpo como um corpo criminoso.

Outro aspecto que Foucault (1993) analisa partindo da etimologia do conceito de origem é o termo “entestehung”, que designa de preferência o sentido “emergência”, o ponto de surgimento. É o princípio e a lei singular de um aparecimento.

A respeito de como analisar um acontecimento histórico, o filósofo aponta para a genealogia como conjunto de princípios capaz de restabelecer os diversos sistemas de submissão no qual aparece o jogo das dominações. As observações do filósofo nos permitem ver, também, nos enunciados das peças do *corpus*, a luta entre as diferentes personagens no jogo que se cria com o intento de ocupar uma outra posição diferente daquele em que se encontra.

A proposta do olhar genealógico para os acontecimentos históricos nos remete à peça *Haute surveillance* (*Alta vigilância*), no sentido de que é possível observar a tensão criada pelas forças de poder em embate pelos três prisioneiros e como cada um luta contra as adversidades que surgem naquele espaço. Como afirma o filósofo, a análise da Herkunft deve mostrar seu jogo, a maneira como elas lutam umas contra as outras, ou o seu combate frente a circunstâncias adversas, ou ainda a tentativa que elas fazem se dividindo para escapar da degenerescência e recobrar o seu vigor a partir de seu próprio enfraquecimento.

Sabemos que Foucault refere-se aos problemas na sociedade concreta. Todavia, é possível encontrar essas mesmas lutas na criação literária, tomando esta como um efeito de um organismo social maior com seus mecanismos de representações, ou seja, a criação literária é produto da sociedade e, como tal, dá visibilidade também às lutas por sobrevivência por meio de suas personagens. Segundo Foucault, a emergência de uma espécie e sua solidez é assegurada por longo tempo contra condições constantes e desfavoráveis.

Outro aspecto da emergência refere-se as variações individuais que se produzem em outro estado de forças quando a espécie triunfou, quando o perigo externo não a ameaça mais, e quando os egoísmos voltados uns contra os outros que bulham de algum modo lutam juntos pelo sol e pela luz. A espécie que triunfa é a “tradição do homem branco”, heterossexual, da composição da

família tradicional, da visão de pessoas criminosas como perigosas devendo ser punidas severamente, sendo consideradas como anormais.

É lícito pensar que, no surgimento das peças de Genet, houve uma emergência do dizer, ou seja, havia um estado de forças em luta? Que forças são estas que fazem surgir essa emergência em Genet para escrever a respeito de homossexuais, criminosos, prisioneiros e prostitutas – o que faz emergir esse discurso?

A sociedade em que Genet viveu ainda tinha objeto de saberes bem demarcados, ou seja, aqueles que eram considerados anormais e aceitos por uma parcela grande da sociedade. Nesse sentido, se olharmos para o conjunto de saberes que Genet coloca em sua obra como os conteúdos relativos à prostituição, à criminalidade, aos prisioneiros, à violência, à homossexualidade, aos desejos carnis, são saberes classificados como “proibidos”. Logo, a condição dos sujeitos que lutam para que esses saberes possam ser vistos de outro modo, fora da categoria da anormalidade, dá-se no campo de forças antagônicas. Tomando as classificações literárias, suas obras figuram no que se convencionou chamar de literatura marginal, ou seja, esse campo de saber tornou-se lugar de combate e lugar da voz daqueles que eram tidos como anormais.

A emergência é, portanto, a entrada em cena de forças; é sua interrupção, o salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro, cada uma com seu vigor com sua juventude.

Diante do exposto, passamos, na sequência, à apresentação de outros conceitos que direta ou indiretamente permeiam as análises dentro dos pressupostos foucaultianos, isto é, nossa pesquisa partirá da análise de enunciados literários, das relações das personagens tomadas como sujeitos e das relações que elas estabelecem com o espaço e(m) seus corpos para se subjetivarem como anormais.

3.2.1 Da arqueologia do saber: breves apontamentos

A arqueologia do saber propõe um método de análise discursiva amoldada por um projeto maior de análise histórico-filosófica do nascimento das ciências do homem, a partir do uso metodológico dos conceitos de discurso e do enunciado:

Tal análise, como se vê, não compete à história das ideias ou das ciências: é antes um estudo que se esforça por encontrar a partir de que foram possíveis conhecimentos e teorias; segundo qual espaço de ordem se constituiu o saber; na base de qual a priori histórico e no elemento de qual positividade puderam aparecer ideias, constituir-se ciências, refletir-se experiências em filosofias, formar-se racionalidades, para talvez se desarticulem e logo desvanecerem. Não se tratará, portanto, de conhecimentos descritos no seu progresso em direção a uma objetividade na qual nossa ciência de hoje pudesse enfim se reconhecer; o que se quer trazer à luz é o campo epistemológico, a episteme onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas, enraízam sua positividade e manifestam assim uma história que não é a de sua perfeição crescente, mas, antes, a de suas condições de possibilidade; neste relato, o que deve aparecer são, no espaço do saber, as configurações que deram lugar às formas diversas do conhecimento empírico. (FOUCAULT, 2015, p.18-19).

Foucault (2015) não se preocupa em compreender o conhecimento numa linha contínua, buscando suas origens e, conseqüentemente, seus resultados. Seu trabalho visa entender como tal conhecimento emergiu, quais as condições que deram possibilidade para a emergência do saber: “não se tratará, portanto, de conhecimentos descritos no seu progresso em direção a uma objetividade na qual nossa ciência de hoje pudesse enfim se reconhecer” (FOUCAULT, 2015 p.18). Nesse sentido, filósofo afasta-se da ciência positivista que busca analisar um objeto com vista a obter resultados cuja experimentação parte da causa conduzindo a um resultado, colocando a descoberta sob o signo da verdade e, principalmente, desconsiderando as condições sócio-históricas que possibilitaram a emergência do objeto investigado. Para o pensamento foucaultiano, a história contínua perde sua validade porque não considera os atravessamentos que lhe possibilitaram emergir em dado momento histórico, quais epistemes contribuíram para seu surgimento. Por isso, o estudioso afirma:

O que se quer trazer à luz é o campo epistemológico, a episteme onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu

valor racional ou a suas formas objetivas, enraízam sua positividade e manifestam assim uma história que não é a de sua perfeição crescente, mas, antes, a de suas condições de possibilidade; neste relato, o que deve aparecer são, no espaço do saber, as configurações que deram lugar às formas diversas do conhecimento empírico (FOUCAULT, 2015, p. 18-19).

Todavia, os estudos das obras foucaultianas apontam que o próprio filósofo desloca os próprios conceitos em favor de outros que abarquem melhor sua compreensão das práticas discursivas. Assim, se até a *Arqueologia do saber* ele buscava compreender a formação dos saberes através das grandes epistemes, segundo Sargentini (2015), em 1977 ele já deslocava esse conceito em favor da noção de dispositivo, saindo do foco sobre as relações de produção dadas a partir da teoria econômica e as relações de significação sustentadas pelas teorias linguísticas, aspectos que são estudados em *As palavras e as coisas* e em *A arqueologia do saber*. Assim, buscando quais os instrumentos para estudar as relações de poder é que a noção de dispositivo vai se constituindo e tomando forma, posteriormente.

É na obra *Arqueologia do saber* que Foucault delineia seu método ao descrever a formação do discurso, dos conceitos, dos objetos e das estratégias que possibilitam a formação dos objetos discursivos. Ao descrever seu procedimento metodológico, procura evidenciar como se dão os atravessamentos das várias áreas do conhecimento na formação de um objeto ou de um conceito. Considerando o *corpus* proposto nesta pesquisa, observa-se que os saberes veiculados pelas personagens, tomadas como sujeitos, porque dizíveis e visíveis por meio dos enunciados no texto literário, e porque em torno das quais organiza-se a prática discursiva teatral evidenciam o cruzamento de diferentes dispositivos ou formações discursivas.

A primeira peça a ser analisada, *Les bonnes* (*As criadas*), não trata especificamente de um problema social, como poderia ser deduzido pelo título, mas essa condição social serve de pano de fundo para mostrar outras problemáticas do sujeito, como os desvios de conduta que vão desde o hábito de usar as roupas da patroa até o planejamento do assassinato da mesma; ou ainda a difícil relação entre irmãs; ou a relação entre patrão e empregados. A segunda obra, *O balcão*, oferece vários modos de organização de seus saberes tomados do ponto de vista do micro ao macrocosmo, isto é, o bordel seria o

macrocosmo que reuniria em um só espaço diferentes vivências com suas formações discursivas específicas, organizadas na forma de microambientes para cada cliente. Porém, poderia ser abordado pelo dispositivo que abarca os saberes que classificam os sujeitos como anormais. E a terceira peça, *Haute surveillance* (*Alta vigilância*), parte do dispositivo da prisão pelos saberes que organiza em torno do tema, mas também por aqueles que se organizam em torno da psiquiatria que classifica os sujeitos pelos desvio de conduta, visto que as personagens não demonstram arrependimento pelos crimes cometidos e tratam essa prática social com certo prazer e enlevo. De diferentes modos, todas as personagens das três peças do *corpus* buscam subjetivar-se em práticas que cruzam saberes de domínio da psiquiatria, do direito e da arte. Por isso, Jean-Jacques Courtine (2013) afirma que não existem discursos fora dos dispositivos, e dispositivos sem discurso.

Para prosseguir, posteriormente, na análise mobilizamos os conceitos de sujeito e enunciado partindo de a *Arqueologia do saber* (2015). E também para compreender a questão do espaço tomamos como base os estudos sobre a noção de heterotopia.

3.2.2 Conceitos norteadores: a noção de sujeito, a noção de acontecimento, a noção de enunciado, função enunciativa e domínio associado e a noção de heterotopia

3.2.2.1 Noção de sujeito

Compreender o que é o sujeito dentro da perspectiva foucaultiana implica olhar para a obra desse pensador e observar como ele aborda esse assunto em diferentes momentos. Isso significa dizer que, inicialmente, o sujeito não era o ponto de partida das pesquisas do estudioso, mas também não estava ausente, como por exemplo, na *História da loucura*, em que o estudo do objeto loucura está imbricado no estudo do sujeito louco, à medida que mostra as transformações nos saberes que designavam um e outro. Desse modo,

apresentamos, sucintamente, o percurso das discussões sobre como o sujeito aparece na obra do estudioso, para, posteriormente, buscar uma interpretação de como o sujeito aparece nas obras do *corpus*.

Em *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*, o filósofo apresenta os três momentos históricos conhecidos por Renascimento, Clássico e Moderno, e como cada um deles compreendia o homem. Assim, no Renascimento, o homem e os objetos são extensão de algo que vem de cima, ou seja, pela lei da semelhança, não havia uma individualidade do sujeito, visto que tudo era compreendido em sua semelhança com algo que já existia de antemão. Ora, o homem foi feito à semelhança de Deus, e cabia a ele se aperfeiçoar para o retorno a essa fonte primordial. O saber é formado a partir da compreensão da semelhança entre objetos e coisas, no qual se buscam as analogias entre um e outro. O homem é compreendido na medida em que estabelece semelhanças com aquilo que o cerca, pois não há uma separação que marque a individualização de cada um.

Na cultura clássica, entra em vigência outro modo de pensar, o modelo da representação, que vai até o fim do século XVIII e início do século XIX, quando instaura-se novo paradigma, modificando a compreensão do homem sobre si mesmo e sobre os objetos que o circundam. Para Descartes, filósofo do período clássico, o homem como ser racional poderia compreender a exterioridade a partir de elaborações de seu pensamento. Inicia-se a separação entre signos e coisas. Diferentemente do período anterior em que não havia limites entre um objeto e outro, agora busca-se representar as coisas de modo objetivo, e a palavra se reflete no objeto que designa. No período clássico o homem só se reconhece na medida que é representado, ele se reconhece por imagem ou reflexo, afirma Foucault (1999a). Por isso o filósofo dá o exemplo de Dom Quixote, personagem da obra de Miguel de Cervantes, que quer encontrar na realidade aquilo que lê nos livros; ele busca na realidade o referente da palavra lida. Mas ele é também o símbolo da passagem para um novo período, que é a modernidade, visto que ao reconhecer-se como louco, acaba reconhecendo a impossibilidade de encontrar esse referente dos livros na realidade. Para Foucault (1999a), Dom Quixote está no limiar de dois períodos históricos – renascença e modernidade.

Com o advento da modernidade, a polarização binária entre signo e objeto torna-se insuficiente para explicar todos os fenômenos da linguagem, principalmente, porque o homem torna-se objeto e sujeito do saber. Segundo Souza e Furlan (2018), o trabalho, a vida e a linguagem formarão o fundo exterior que será a condição de possibilidade da própria representação, e darão nascimento ao homem como representação epistemológica. As representações remetem a elementos exteriores para a composição de seu sentido.

Cordeiro (2014) afirma que os estudos que seguem após o advento das três grandes correntes do pensamento, que são o estruturalismo linguístico, a psicanálise e o marxismo, demonstram um rompimento com tais modelos filosóficos para responder às inquietações do pensamento moderno. Grosso modo, esses modelos tomam o sujeito (suas elaborações de pensamento) como ponto de partida para modificar a sociedade. A exemplo disso, segundo Fernandes (2014), Marx vê o homem pelo que ele faz, pelo seu ser social. Isso indica que o sujeito ocupa um lugar na sociedade e, a partir dessa posição, passa a ser compreendido na sua relação com o exterior. Porém, contrapondo-se a essas ideias, Nietzsche afirma que o sujeito constitui-se pelas contradições próprias e por aquelas presentes nas relações de força e de poder da sociedade.

Foucault, como se sabe, tem como pano de fundo o pensamento de Nietzsche e começa sua investigação sobre o homem, afirmando que o conceito de homem é uma invenção moderna, ou seja, foi somente a partir da modernidade que o homem se tornou sujeito e objeto do saber. Antes desse período histórico, como vimos, o homem era compreendido a partir da noção de semelhança ou pela noção de representatividade, à medida que devia buscar se ver pela imagem refletida. Para Fernandes (2014), Foucault vai empreender em toda a sua obra uma investigação dos diferentes modos pelos quais os seres humanos tornam-se sujeitos, colocando em ênfase a relação sujeito e discurso. No pensamento de Foucault, o estudo do sujeito não se dissocia do estudo do discurso. Para Cleudemar Alves Fernandes (2014), os estudos empreendidos por Foucault apontam para a compreensão da noção de sujeito como sendo constituído por discursos que se produzem e modificam historicamente, portanto, estão sempre em incessante produção e movência.

Quando falamos em sujeito em Análise do Discurso, as primeiras características destacadas são de que não se trata do indivíduo empírico que

tem uma existência particular em qualquer sociedade. Ao discutir a compreensão desse conceito, Fernandes (2005, p.33-34) assim o coloca:

O sujeito discursivo deve ser considerado com um ser social, apreendido em um espaço coletivo; portanto, trata-se de um sujeito não fundamentado em uma individualidade, em um “eu” individualizado, e sim um sujeito que tem existência em um espaço social e ideológico, em um dado momento da história e não em outro. A voz desse sujeito revela o lugar social; logo, expressa um conjunto de outras vozes integrantes de dada realidade social; de sua voz ecoam as vozes constitutivas e/ou integrantes desse lugar sócio histórico.

Um outro aspecto a ser abordado é que o sujeito não é homogêneo, ou seja, no discurso aparecem outras vozes que se entrecruzam como parte constitutiva desse sujeito. Por vezes, são vozes dissonantes, revelando contradições internas ao próprio discurso. Nesse sentido, todo discurso é heterogêneo. O trabalho, a vida e linguagem colocam o homem em relação ao que está além dos limites conhecidos do universo. E o campo do saber concernente ao homem passa a comportar, a partir do século XIX, uma heterogeneidade de pontos sobre os quais recaem as reflexões voltadas para as formas como o homem se torna sujeito.

Então, a partir, principalmente, não mais das epistême – o homem, mas dos dispositivos que constituem os saberes e os poderes que operam sobre os indivíduos, alterando seus corpos, que se entende a sua constituição enquanto sujeitos, como afirmam Souza e Furlan (2018), sujeitos também da sexualidade.

Na sequência de suas pesquisas, Foucault apresenta outros dispositivos de poder cujo objetivo também é a disciplina dos corpos, mas agora estudados do ponto de vista da sexualidade. Segundo Souza e Furlan (2018), a sexualidade como dispositivo histórico de poder seria a chave para o controle capilar dos corpos e subjetividades dos indivíduos, sejam eles considerados por si mesmos ou enquanto agrupamento social. Através da noção de dispositivo, o filósofo mostra que o sujeito faz parte de uma rede de poder em que tanto é objeto de saber quanto é por esse assujeitado, não podendo escapar das malhas do poder, pois este está infiltrado nos diferentes mecanismos que regulam a vida em sociedade.

Segundo Fernandes (2014), em *A arqueologia do saber*, o discurso possibilita a objetivação dos sujeitos pelos saberes científicos; na genealogia, há

um deslocamento da noção de episteme para a noção de dispositivo, desloca-se do saber como centro para o poder, tendo como interesse o sujeito, e como fundante, o discurso. Portanto, como a noção de sujeito sofre deslocamentos na obra do filósofo à medida que reformula seus postulados, da noção de episteme a dispositivos e, por fim, o estudo sobre o sujeito dentro do que se denomina as estéticas da existência quando se volta para os estudos sobre os gregos tratando de temas como as técnicas e o cuidado de si na formação de um sujeito livre.

3.2.2.2 Noção de acontecimento

Revel (2005) expõe que a noção de acontecimento é entendida por Foucault, primeiramente em sentido negativo, como uma construção por detrás dos fatos, de toda uma rede de discursos, de poderes, de estratégia e de práticas. Observando as diferentes redes que podem permitir a irrupção de alguns acontecimentos, Foucault (2015) ao discorrer sobre as unidades do discurso como a noção de tradição, de obra, de original, etc, que no curso da história foram tidas como capazes de explicar os acontecimentos em sua totalidade, observa que tais noções devem ser suspensas para dar lugar às noções de descontinuidade, de ruptura, de limiar, de dispersão. Ele chama atenção para o fato de que não se pode jamais assinalar a irrupção de um acontecimento verdadeiro e todas as formas de discurso repousam sobre um *já-dito*: “supõe-se, assim, que tudo o que o discurso formula já se encontra articulado nesse meio-silêncio que lhe é prévio, que continua a correr obstinadamente sob ele, mas que ele recobre e faz calar,” (FOUCAULT, 2015, p.30).

Em relação a esses aspectos do discurso, Foucault (2015) objetiva refletir que os discursos não são contínuos e também não é possível assinalar sua origem por meio de uma cronologia da continuidade. Por isso, ele utiliza as noções de descontinuidades e singularidade históricas, ou seja, os discursos não são contínuos, sendo atravessados e constituídos por uma série de outros discursos, todavia, é possível encontrar o que o torna singular, algo que o diferencia dos demais. Navarro (2004) aponta que, com suas análises, Foucault

persegue a desconstrução da história, anunciando que as emergências de certos saberes não obedeceriam a uma lógica contínua e evolutiva, mas de descontinuidade.

A noção de acontecimento é importante, porque, para o filósofo, todo enunciado é um acontecimento, ou seja, o enunciado aparece em determinado momento ligados a aspectos sócios-históricos que propiciam seu aparecimento, sendo ou não relevante. Por isso afirma: “É preciso acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços [...], (FOUCAULT, 2015, p.31).

Foucault propõe que se busque uma unidade naquilo que é disperso, descontínuo visto que a história não é linear, não segue sem atravessamentos e rupturas. Para ele, somente depois de suspender essas noções totalizantes é que temos condições de olhar para o objeto e reconstitui-lo em sua verdadeira tessitura que é aquela formada por muitos atravessamentos de dizeres e não dizeres, “é uma população de acontecimentos no espaço do discurso em geral”. Segundo o filósofo:

O campo dos acontecimentos discursivos, em compensação, é um conjunto sempre finito e efetivamente limitado das únicas sequências linguísticas que tenham sido formuladas; elas bem podem ser inumeráveis e podem, por sua massa, ultrapassar toda capacidade de registro, de memória, ou de leitura: elas constituem, entretanto, um conjunto finito (FOUCAULT, 2005, p.33).

O acontecimento é o conjunto das condições que tornam um discurso possível, das regras que compõem essa condição para que este discurso ocupe um lugar em determinado momento da história. Desse modo, entendemos que, para Genet desenvolver suas peças deveria aceitar certas regras, certas condições sem as quais não poderia produzir seu trabalho. São as regras de controle do discurso, sua coerção a qual não podemos nos afastar muito, sem correr riscos.

De acordo com Vandresen (2014, p.82), “Ao acontecer, o discurso coloca em jogo condições que o diferenciam de discursos anteriores ou ditos sobre outras condições”, ou seja, ao olharmos para os enunciados das peças de Genet,

temos as regras e as condições que ensejam sua criação daquele modo e não de outro.

Em *A ordem do discurso* ao comentar a repetição, as retomadas realizadas pelos comentários de obras primeiras, Foucault observa como se dá a atualização do que já foi dito na ordem do discurso e conclui que “O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (FOUCAULT, 2005, p.26). Desse modo, também podemos pensar que o teatro, em muitas obras, apresenta-se na forma do diálogo, de rubricas, de monólogos e pensar com Foucault significa olhar como o autor atualiza essas formas, as regras que regem esse discurso em dado momento histórico, qual emergência no discurso possibilitou seu (re)aparecimento.

Para compreender a irrupção desse acontecimento precisamos entrelaçar com outros conceitos apontados na metodologia desenhada por Foucault como um caminho para apreender o sentido das relações que se estabelecem no entrecruzar de elementos bastante heterogêneos dentro de uma episteme ou de um dispositivo. Esse acontecimento obedece às regras de seu tempo também, ou seja, ele faz parte de um conjunto de discursos cujas regularidades o colocam no verdadeiro da época, sem essas condições ele não seria reconhecido como tal, não seria aceito. Os objetos e conceitos com os quais Genet toma para produzir seu teatro fazem parte de sua época, embora ele provoque rupturas e ‘estranhamentos’ pelos objetos que aborda e pela forma como tece seu discurso; a aceitação de sua obra acontece pelo fato de não romper totalmente com seu momento histórico.

Falamos em ‘estranhamento’ e rupturas porque Genet traz para seu discurso velhos temas como a sexualidade, a homossexualidade e o erotismo e o poder. Pensando nesta produção discursiva de Genet, podemos aliar ao que Foucault (2005, p. 35) afirma: “É sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma “polícia” discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos”.

Nesse sentido, em relação ao *corpora*, na análise dos enunciados, a serem destacados posteriormente, deveremos tomá-los como acontecimentos que surgiram porque houve condições históricas que propiciaram tal fato. É o que Foucault sempre nos faz perguntar: por que esse enunciado e não outro?

3.2.2.3 Noção de enunciado, função enunciativa e domínio associado

Em suas reflexões acerca do que se trata o enunciado, Foucault (2015) o toma como “unidade elementar do discurso”, buscando então saber quais são seus traços distintivos e limites para não confundi-lo com a frase, com atos de fala ou proposições. E o que se evidencia através de seus exemplos que buscam mostrar que os elementos que conhecemos como frase, proposição e atos de falas não são suficientes para definir o enunciado; é o fato de não considerarem em sua formulação a função enunciativa ligada a cada um deles.

Para o filósofo a noção de enunciado é muito mais ampla quando vemos seus exemplos de enunciado: “uma árvore genealógica, as estimativas de balanço comercial, um livro contábil, um gráfico, uma curva de crescimento, o que equivale a dizer que tanto podem ser verbais quanto não verbais. Outro aspecto que o filósofo pontua é que:

Se, às vezes, o enunciado assume as formas da frase, da proposição ou do ato de fala, e a elas se ajusta exatamente, acontece também que não lhes obedece: encontramos enunciados sem estrutura proposicional legítima; enunciados onde não se pode reconhecer nenhuma frase; encontramos mais enunciados do que os *speech acts* que podemos isolar como se o enunciado fosse mais tênue, menos carregado de determinações, menos fortemente estruturado, mais onipresente, também, que todas essas figuras; como se seus caracteres fossem em número menor e menos difíceis de serem reunidos; mas como se, por isso mesmo, ele recusasse toda possibilidade de descrição (FOUCAULT, 2015, p.101).

Outro questionamento que Foucault faz é se o enunciado pode ser tomado com a língua com seu conjunto de signos. Para ele, são aspectos distintos. A língua jamais se apresenta em si mesma e em sua totalidade; se quisermos saber o que é a língua, devemos tomá-la como objeto e descrevê-la, e os signos que constituem seus elementos são formas que se impõem ao enunciado e que os regem do interior. Por isso, conclui: se não houvesse enunciado, a língua não existiria; mas nenhum enunciado é indispensável à existência da língua. Isso porque os enunciados podem ser intercambiáveis, não afetando a existência da língua. “A língua só existe a título de sistema de construção para enunciados possíveis” (FOUCAULT, 2015, p.103). O enunciado é composto de signos, mas não se confunde com a língua, ele tem uma existência material, ocupando um espaço e um lugar.

A concepção do filósofo sobre enunciado pode ser pensada como uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço. Segundo Navarro (2004, p. 110), “o enunciado é a unidade elementar do discurso, situada entre a língua como sistema de regras e o *corpus* como discurso efetivamente pronunciado”. Essa noção se contrapõe a outras unidades, como frase e a proposição, que teve grande destaque nas teorias estruturalistas. Como afirma o próprio Foucault (2015, p.104),

O enunciado não é uma unidade do mesmo gênero que a frase, proposição ou ato de linguagem; não se apoia nos mesmos critérios; mas não é tampouco uma unidade como um objeto material poderia ser, tendo seus limites e sua independência. Em seu modo de ser singular (nem exclusivamente linguístico, nem exclusivamente material), ele é indispensável para que se possa dizer se há ou não frase, proposição ou ato de linguagem; e para que se possa dizer se a frase é legítima e bem constituída, se o ato está de acordo com os requisitos e se foi inteiramente realizado (FOUCAULT, 2015, p.104).

Um enunciado é justamente a função enunciativa: o fato de ele ser produzido por um sujeito em um lugar institucional, determinado por regras sócio-históricas. Gregolin (2006, p.89-90), afirma:

Trata-se de descrever o exercício da função enunciativa, suas condições, suas regras de controle, o campo em que ela se realiza, pois entre o enunciado e o que ele enuncia não há apenas relação gramatical, lógica, ou semântica; há relação que envolve sujeitos.

Dessa forma, trata-se de observar a posição que o sujeito ocupa no enunciado, as condições de produção e o campo que a ele está associado.

Procurando descrever a função enunciativa no seu exercício, nas suas condições e regras, Foucault (2015) a compreende em quatro características: seu referencial, seu sujeito (as modalidades enunciativas), seu domínio associado e sua materialidade. A primeira esclarece que a descrição do nível enunciativo não pode se apoiar em análises formais e semânticas, ela precisa levar em consideração as relações entre o enunciado e os espaços de diferenciação.

O referencial do enunciado forma o lugar, a condição de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado; define as possibilidades de aparecimento e de delimitação

do que dá à frase seu sentido, à proposição seu valor de verdade (FOUCAULT, 2015, p.110-111).

Segundo Foucault (2015), o enunciado está relacionado a um conjunto de domínios em que os objetos que analisamos podem aparecer e ali estabelecerem relações, as quais podemos delimitar. Como exemplo das peças que analisamos, os objetos que se apresentam referem-se ao poder, à sexualidade, ao desejo de ocupar outras posições sujeitos na sociedade, etc. Foucault (2015, p.110) afirma que enunciado:

Está ligado a um 'referencial' que não é constituído de 'coisas', de fatos, ou de seres, mas de leis de possibilidades, de regras de existência para os objetos que aí se encontram nomeados, designados ou descritos, para as relações que aí se encontram firmadas ou negadas.

Pensando na literatura enquanto um lugar em que a verdade pode ser e é dita, como propõe Foucault (2003) no texto *A vida dos homens infames* (1977), este lugar, o literário, enquanto um procedimento de linguagem que engendra seu próprio modo de ser enquanto leis de possibilidade e de regras de existência de “homens infames” não só os nomeia, dando-lhes visibilidade, como os designa enquanto infames, dando-lhes dizibilidade e enunciabilidade, e os descreve num estrato social que os coloca em relações de poder..

Tomando as peças como um enunciado, dentro delas vemos aparecerem esses objetos formados a partir do desejo de um sujeito de ocupar uma outra posição social naquela sociedade estabelecida. Na peça *Les bonnes* (As criadas), Solange e Claire, partindo desse ponto, estabelecem inúmeras relações com campos adjacentes, como a sexualidade, a religião, o poder. E nesses campos, percebemos tantos referenciais materiais como simbólicos. Por isso Foucault sugere fazer a análise das relações entre o enunciado e os espaços de diferenciação, em que ele mesmo faz aparecer as diferenças.

A segunda característica está relacionada ao sujeito que não deve ser buscado através dos elementos gramaticais, tampouco ser relacionado a um sujeito empírico, autor de formulações escrita ou oral de uma frase. Para melhor compreender essa noção de sujeito, vejamos:

Trata-se de um lugar determinado e vazio que pode ser ocupado por indivíduos diferentes; mas esse lugar, em vez de ser definido de uma vez por todas e de se manter uniforme ao longo de um texto, de um livro ou de uma obra, varia - ou melhor, é variável o bastante para poder continuar, idêntico a si mesmo, através de várias frases, bem como para se modificar a cada uma. Este lugar é uma dimensão que caracteriza toda formulação enquanto enunciado, constituindo um dos traços que pertencem exclusivamente à função enunciativa e permitem descrevê-la (FOUCAULT, 2015, p.115-116).

Desse modo, devemos observar as posições que o sujeito ocupa no enunciado, de onde ele fala ao longo das suas enunciações ao entrar em relação com os diferentes campos do saber. Nesse sentido, em nosso *corpus*, vemos o mesmo sujeito ocupando diferentes posições no discurso e se subjetivando de diferentes modos. Em *Les bonnes* (As *criadas*), por exemplo, as duas empregadas tomam o discurso da patroa como se fosse delas, ou seja, esse sujeito, a empregada, ocupa uma posição diferente no enunciado quando se coloca no discurso do patrão. Vemos também a descontinuidade do discurso, sua dispersão, pois elas não permanecem o tempo todo nesse domínio de discurso, sendo impedidas por suas regras, suas leis, que determinam o que o sujeito pode e em que momento dizer aquilo que enuncia. Em *O balcão*, uma das personagens, o bispo, ocupa uma posição sujeito num discurso religioso, todavia, não permanece nessa posição, pois não é um bispo, apenas representa um papel, alternando, portanto, suas posições enquanto sujeito de discurso. Por isso, Foucault (2015) afirma que é uma posição vazia, e só podemos visualizar esse sujeito na medida em que produz enunciados, e estes enunciados podem pertencer a diferentes campos de saber que se entrecruzam dentro da cadeia enunciativa.

A terceira característica da função enunciativa, segundo Foucault (2015), é que ela se exerce no que ele denominou de *domínio associado*, aspectos que já mencionamos acima ao dar alguns exemplos de nosso trabalho. Essa característica opõe o enunciado à frase ou à proposição, porque o enunciado está relacionado a um campo adjacente, pois:

Ele é constituído, de início, pela série de outras formulações, no interior das quais o enunciado se inscreve e forma um elemento. É constituído, também, pelo conjunto das formulações a que o enunciado se refere (implicitamente ou não), seja para repeti-las seja para modifica-las ou adaptá-las, seja para se opor a elas, seja para falar de cada uma delas; não há enunciado que de uma forma ou de outra não reatualize outros

enunciados. É constituído, ainda, pelo conjunto das formulações cuja possibilidade ulterior é propiciada pelo enunciado e que podem vir depois dele como sua consequência, sua sequência natural, ou sua réplica e, por fim, pelo conjunto das formulações cujo *status* é compartilhado pelo enunciado em questão fora da ordem linear, podendo ou não desaparecer, ser valorizado ou não (FOUCAULT, 2015, p.119-120).

De acordo com o filósofo, o enunciado sempre faz parte de uma série ou de um conjunto. Vejamos um exemplo de *O balcão*: no quadro II, do bispo e da pecadora:

O BISPO (Sentado na poltrona, no meio do palco, com uma voz cava, mas veemente).

Na verdade, não é tanto a doçura nem a unção que deveriam definir um prelado, porém a mais rigorosa inteligência. O coração nos leva à perdição. Cremos ser donos de nossa bondade: nós somos escravos de uma serena languidez. É ainda de outra coisa que se trata, não de inteligência. (Hesita) Seria de crueldade. E além dessa crueldade - e através dela - um caminhar hábil, vigoroso em direção à Ausência. Em direção à Morte. Deus? (Sorrindo) Eu vos vejo chegar! (Para sua mitra) Tu, mitra em forma de chapéu de bispo, saiba bem que se meus olhos se fecharem pela última vez, o que verei, por trás das minhas pálpebras, és tu, meu belo chapéu dourado... Sois vós, belos ornamentos, capas, rendas... (GENET, 1976, p.8).

O sujeito que produz uma subjetividade outra quando se apresenta como bispo produz enunciados cujo domínio pertence ao campo religioso, como, “unção, prelado, bondade, mitra”, mas opondo a algo do sujeito comum, como “crueldade, o coração nos leva à perdição, [...] és tu, meu belo chapéu dourado” (GENET, 1976, p. 8). Percebemos que os enunciados religiosos se opõem a enunciados de desejo de posse e poder. O sujeito bispo ama a posição e a indumentária religiosa pela visibilidade que estas lhe dão, mas, não pelo que representam. Além disso, considerando que é uma encenação, temos os enunciados desse campo em constante interação, ou seja, observando seus gestos, sua postura, a entonação de voz, algo próprio do teatro, quando pontuada e quando encenada.

Esse conjunto de diferentes campos de saberes contribui para a construção do sentido. O discurso é povoado por margens de outros discursos ao que Foucault (2015, p. 119) denomina de campo associado: “ele é constituído, de início, pela série de outras formulações, no interior das quais o enunciado se inscreve e forma um elemento”. Em toda esta complexidade da definição do enunciado, para pensar os extratos sociais nas formações históricas em

Foucault, o filósofo Gilles Deleuze propõe uma reflexão, a qual traz como elemento o enunciado em sua visibilidade, dizibilidade e legibilidade.

Em seu estudo “Os estratos e as formações históricas: o visível e o enunciável (saber)”, Deleuze (1988) discute como o par enunciado-visibilidade aparece em Foucault. Segundo o estudioso, esse é um aspecto fundamental da obra do filósofo e está no cerne de seu pensamento. Para explicar como tal fato está presente nos estudos de Foucault, Deleuze faz uma série de apontamentos delineando como essa concepção da visibilidade vai surgindo par a par com o enunciado e, mesmo que o filósofo deixa transparecer o primado do enunciado a partir das teorizações em *A arqueologia do Saber*, a visibilidade está presente em sua concepção já em *O nascimento da clínica* cujo subtítulo era “arqueologia do olhar”.

Segundo Deleuze (1988), os estudos do filósofo apontam para o fato de o conteúdo ter uma forma e uma substância e, para deixar mais evidente de como tal aspecto se apresenta, ele cita o exemplo da prisão a partir dos estudos de *Vigiar e punir*: o direito penal enquanto forma de expressão define um campo de dizibilidade (os enunciados de delinquência) e a prisão como forma de conteúdo define um local de visibilidade (o panoptismo) onde tudo é possível ver sem ser visto. Outro exemplo, para melhor compreender essa relação enunciado-visibilidade vem da obra *O nascimento da clínica*:

Na idade clássica, o asilo surge como uma nova maneira de ver e fazer ver os loucos, e a medicina, por sua vez, assim como o direito, a regulamentação, a literatura, etc., inventam um regime de enunciados que se refere à desrazão como um novo conceito, (DELEUZE, 1988, p.58).

Ainda para o estudioso, depreende-se dos estudos de Foucault que “Uma época” (grifos do autor) não preexiste aos enunciados que a exprimem, nem as visibilidades que a preenchem. São dois aspectos essenciais: por um lado, cada estrato, cada formação histórica implica uma repartição do visível e do enunciável que se faz sobre si mesma; por outro lado, de um estrato a outro, varia a repartição, porque a própria visibilidade varia em modo e os próprios enunciados mudam de regime. Em nosso entendimento, significa que cada época tem suas práticas sociais e, a partir delas, criam-se enunciados

específicos, que lhe dão forma dentro de um regime de enunciabilidade e de visibilidade distintos, mas que se interpenetram.

Para Deleuze (1998), o que Foucault espera da História é essa determinação dos visíveis e dos enunciáveis em cada época, que ultrapassa os comportamentos e as mentalidades, as ideias, tornando-as possíveis. É em *A arqueologia do saber* que Foucault fará a teoria geral dos dois elementos de estratificação: o enunciável e o visível. As formações discursivas e as formações não-discursivas, as formas de expressão e as formas de conteúdo. A respeito do primado que o enunciado tem na Arqueologia, Deleuze (1988, p.59) aponta que o enunciado só tem primado porque:

O visível tem suas próprias leis e uma autonomia que o põe em relação com o dominante, com a heautonomia²⁵ do enunciado. É porque o enunciado tem primado que o visível lhe opõe sua forma própria, que se deixará determinar sem se deixar reduzir. Em Foucault, os locais de visibilidade não terão jamais o mesmo ritmo, a mesma história, a mesma forma que os campos de enunciados, e o primado do enunciado só será válido por isso, pelo fato de se exercer sobre alguma coisa irreduzível.

Na estratificação enunciado-visibilidade, o objeto pertencente aos dois domínios não gera um saber que viria depois, pois o saber, na conceituação de Foucault, se define por suas combinações do visível e do enunciável próprias a cada formação histórica, ou seja, o saber os constitui. De acordo com Deleuze (1988), o saber é um agenciamento prático, um dispositivo de enunciados e de visibilidades. O saber só existe em função de “limiares” bastante variados, que assinalam um número equivalente de camadas, clivagens e orientações sobre o estrato considerado.

À guisa de reflexão sobre os enunciados do *corpus* em estudo, assinalamos os saberes mobilizados em *O balcão*. Neste *corpus*, temos enunciados de diferentes formações históricas, como o religioso, o militar, o penal e o da prostituição, os quais entrecruzam-se nas formações discursivas de cada grupo de personagens e, ao mesmo tempo que são estratos distintos, o saber literário os mobiliza como um só objeto ao apresentá-los na forma de uma

²⁵ **Heautonomia:** é como Kant denomina a legislação para si próprio, que serve de princípio para a faculdade de julgar reflexionante, e da qual deriva o juízo estético ou de gosto. Disponível em: <<https://www.google.com/search?q=heautonomia+defini%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em 22 abr. 2021.

peça. Por isso, para Deleuze (1988), o saber é a unidade de estrato que se distribui em diferentes limiares, o próprio estrato existindo apenas como empilhamento desses limiares sob orientação diversa, e, em nosso entendimento, a literatura é também uma unidade desse estrato.

Um aspecto importante desse estudo das visibilidades é que estas não se confundem com os elementos visuais ou mais geralmente sensíveis, qualidades, coisas, objetos compostos de objetos, afirma Deleuze (1988), ou seja, essa visibilidade, a qual Foucault vai reiterando através de seu pensamento filosófico, não é a descrição pura e simples de um objeto, de suas formas expostas à realidade e, nesse sentido, pode-se relembrar a sua discussão a propósito da obra de Magritte, na qual evidencia que enunciado e imagem visual do cachimbo ocupam espaços distintos, no entanto, mantêm algum tipo de relação fora do espaço real de cada um, isto é, essa relação se dá no que Foucault nomeou de “não-lugar”, um espaço próprio no qual se dá a conjunção do enunciado e da visibilidade. Também à guisa de reflexão, tomamos a peça *As criadas* para pensar a questão do enunciado e da visibilidade. A propósito do próprio título, mobiliza-se uma série de enunciados que o confirmam como: o uniforme, a obrigação de arrumar a casa, a existência da patroa. Mas a peça propõe um deslocamento dessa camada, e, então, temos duas empregadas tramando a morte da patroa, mobilizando enunciados de outro campo de saber, do penal ao psiquiátrico, os quais, do ponto de vista da visibilidade, temos o sujeito anormal que só se torna legível quando assim se torna visível. Por isso, Deleuze (1988) afirma que não há isomorfismo entre o falar e o ver, entre o visível e o enunciável. As duas formas se insinuam uma na outra. Nesse sentido, a condição de anormalidade não está posta na peça *As criadas*, ela surge no atravessamento dos dois estratos, e só podemos falar em anormalidade porque houve enunciados entrecruzando limiares diversos entre os quais potencializa a visibilidade do anormal num campo que não é o da psiquiatria, ou seja, ela o dá num espaço de disseminação, e se dá a si mesma como uma forma de exterioridade, como afirma Deleuze (1988).

A última característica importante do enunciado refere-se à sua materialidade. De acordo com o filósofo, o enunciado sempre se apresenta por meio de uma espessura material. “Além disso, o enunciado tem necessidade dessa materialidade; mas ela não lhe é dada em suplemento, uma vez que vem

estabelecida todas as suas determinações: em parte ela o constitui”. afirma (FOUCAULT, 2015, p. 122).

Gregolin (2004) explica mais detalhadamente esse aspecto ao dizer que o enunciado é caracterizado por seu *status* material, que é variável, dependendo do gênero de texto em que está circulando:

Ele precisa de uma substância, ter um suporte, um lugar uma data. Além disso, a materialidade deve ser manipulada pelos enunciadores e definidas por certas instituições como a literatura, a ciência, o jurídico, etc. Essa repetibilidade material define antes condições de possibilidade de reinscrição e transcrição (mas também limiares e limites) do que individualidades limitadas e perecíveis (GREGOLIN, 2004, p.31).

A materialidade do *corpora* é o texto literário, especificamente, do teatro. Nesse caso, temos a materialidade circunscrita aos textos escritos e aquelas que são levadas pelas companhias de teatro aos palcos, os quais se processam por meio de elementos bastante distintos. A forma do teatro determina certas condições de possibilidade, ou seja, os enunciados ali presentes obedecem aos limites dessa materialidade na sua função expressiva, e uma delas é o diálogo. É através do diálogo das personagens, das rubricas do autor dispostos de certo modo na superfície do texto que construímos uma interpretação possível para os elementos dados.

À título de exemplo de materialidade tomamos um excerto de *Les bonnes* (*As criadas*), a descrição do quarto de Madame: “(O quarto de Madame. Móveis Luiz XV. Rendas. Ao fundo, uma janela aberta, que dá para a fachada de um prédio em frente. À direita, o eleito. À esquerda, uma porta e uma cômoda. Flores em profusão. É noite)” (GENET, 2001, p.13). Esse excerto obedece às regras dessa materialidade, ou seja, trata-se de uma rubrica informando os leitores de como deve ser o quarto de Madame. No texto escrito, o leitor usa sua imaginação para compor esses elementos e sua disposição num quarto; no palco, é o diretor que compõe esse quadro sugerido pelo autor, e o espectador os vê em dada disposição no palco. Como enunciado dado a ver, essa materialidade, que primeiramente era escrita, possibilitou uma reinscrição no palco, combinando-se com outras materialidades. Na peça em questão, esse enunciado e sua função são importantes porque formam o espaço no qual as personagens se movem; adquire, também, uma função simbólica, pois é motivo de desejo das

empregadas que o comparam ao quarto delas, que é simples e sem atrativos; o quarto e sua disposição vão se reinscrever também no tema do desejo, da cobiça, do ódio e do ritual que as empregadas fazem todos os dias após a saída da patroa, tornando-se produtor de sentidos e efeitos no comportamento das empregadas.

Dessa forma, o exercício da função enunciativa leva em consideração as condições, as regras de controle e o campo em que se inscreve, pois, entre o enunciado e o que ele enuncia, não há apenas relação gramatical, lógica ou semântica; há uma relação que envolve os sujeitos que passam pela história, que envolve a própria materialidade do enunciado.

Outra noção importante, visto que trabalharemos a questão do espaço na análise dos modos de subjetivação do sujeito, é a de heterotopia. Apresentamos a seguir essa discussão a partir do texto “Des espaces autres”, de 1984, para posteriormente retomá-lo em nossa análise.

3.2.2.4 Das heterotopias na constituição do sujeito

Em *As palavras e as coisas - uma arqueologia das ciências humanas*, Foucault (1999a) menciona como surgiu o conceito de heterotopia ao ler um texto do escritor argentino Jorge Luis Borges; em 1966, no artigo “La pensée du dehors” (O pensamento de fora), volta a mencionar o tema do espaço, e no artigo de 1967, “Des espaces autres” (Outros espaços), escrito na Tunísia e publicado em 1984, o filósofo retém seu olhar mais uma vez sobre esse conceito.

Para nosso estudo, tomamos como referência o artigo “Outros Espaços” (2001), no qual apresenta a relação do sujeito com o espaço desde a Idade Média, ao afirmar que, nesse período, os espaços eram organizados na forma de oposição, ou seja, lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e não-protegidos, lugares urbanos e lugares rurais, e as pessoas sabiam exatamente qual posição ocupava nesse lugar. Todavia, a descoberta de Galileu de que a Terra era redonda ampliou a noção de espaço em sua extensão, deslocando o sujeito para um espaço mais amplo, infinito, em certa medida, e para o qual ele não estava habituado.

Segundo Foucault (2001), atualmente, não se trata do problema da extensão enfrentado pelo sujeito da Idade Média; trata-se do posicionamento – definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos. Em todas as formas de organização social, o sujeito é confrontado com a localização, por isso, Foucault afirma que, em nossa época, o espaço se oferece sob a forma de relações de posicionamento. Em relação a esse posicionamento que o sujeito ocupa no espaço moderno, para o estudioso, ainda persiste a sacralização de alguns lugares, como o espaço público e o espaço privado, o espaço da família e o espaço social. Mas esses espaços não são isolados, porque entrecruzam-se em dado momento, o que leva o filósofo a compreendê-los enquanto conjunto heterogêneo, ou seja, a sociedade estabelece diferentes lugares onde compartimenta os sujeitos e coisas. No entanto, mesmos divididos, eles mantêm uma relação com o todo. O filósofo afirma:

o espaço no qual vivemos, que nos conduz para fora de nós mesmos, no qual a erosão de nossas vidas, nosso tempo e nossa história acontecem, o espaço que agarra e nos ataca, é também em si mesmo um espaço heterogêneo. Em outras palavras, nós não vivemos numa espécie de vazio dentro do qual poderíamos colocar os indivíduos e coisas, [...] vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos, (FOUCAULT, 2001, p.414).

A partir de tais discussões, o filósofo salienta que esses espaços são de dois tipos principais: as utopias e as heterotopias. Utopias são lugares sem uma localização real. São lugares que têm uma relação geral de analogia direta ou invertida com o espaço real da sociedade. Em todo caso, são espaços “irreais”, mas que existem. O conceito de heterotopia parte da constatação de que em todas as culturas há lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na constituição da sociedade e que são algo como utopias efetivamente realizadas, nas quais os lugares reais são simultaneamente representados, contestados e invertidos.

Para descrever as heterotopias, ou seja, para mostrar a relação desses lugares na sociedade, Foucault enumera seis princípios, que são os modos de organização desses lugares. São eles: heterotopia de crise e de desvio, o espaço dos cemitérios que existem em todas as sociedades, mas com funcionamento diferente, de justaposição, de tempo ou heterocronia, de abertura e fechamento

e, por fim, de função de ilusão e compensação. Passamos à descrição dos princípios que oferecem a possibilidade de relacioná-los com as obras do *corpus* em análise posterior.

A primeira organização espacial observada é aquela das sociedades primitivas e cujos traços resistem até hoje. O estudioso observa como eram os espaços nos quais a sociedade se movia e separava, por exemplo, ambientes para adolescentes, grávidas, para os velhos, algo que o filósofo denomina de heterotopia de crise, porque eram criados em função de um problema, uma crise, que se apresentava no grupo social, o qual era resolvido pelo isolamento do sujeito. Tais modos de organização foram desaparecendo ou dando lugar a outras formas, permanecendo como resquícios na sociedade moderna. Os motivos pelos quais os indivíduos primitivos eram separados de seus pares, hoje, já não existem, mas há separações motivadas por outros fatores, como os espaços nos quais se colocam os indivíduos cujo comportamento é desvio (transgressivo) em relação ao meio ou à norma exigida. Foucault (2001) denomina de heterotopia do desvio esse espaço reservado àqueles que não podem participar do convívio comum, como, por exemplo, as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas, as prisões, os quais seriam, também, uma derivação da heterotopia de crise. Todavia, alguns desses sujeitos podem estar no limiar dos dois grupos, de crise ou de desvio.

Dentro dessa perspectiva de desvio, podemos citar a peça *Haute surveillance* (*Alta vigilância*), cujo enredo se passa no ambiente prisional, pois a prisão é um espaço criado para separar aqueles que se desviam das regras instituídas para o bem-estar da maioria em uma dada sociedade. A obra do filósofo, *Vigiar e punir: nascimento da prisão* é um exemplo do nascimento das sociedades disciplinares com o intuito de docilizar os corpos, ou seja, ele mostra como os espaços foram criados em cada época para isolar os sujeitos que se desviavam dos padrões sociais aceitos pela maioria como modo de organização social.

No segundo princípio, Foucault (2001) descreve o funcionamento daqueles espaços que existem em todas as sociedades, desde as mais primitivas, mas esses lugares vão tomando novas configurações em cada sociedade, adaptando-se ao modo de organização e à cultura. Ele cita como exemplo o cemitério, que, em cada sociedade, assumiu um caráter diverso

daquele que teve em seus primórdios, quando o homem começou a criar espaços próprios para os mortos. Nesse caso, devemos pensar um de nossos objetos de estudo, *O balcão*, também em relação ao seu funcionamento, pois bordéis ou locais de prazeres também sempre existiram e também ocuparam espaços diferentes na sociedade à medida que a prostituição era ou não considerada crime. Segundo Bianca Nunes (2019):

A troca de sexo por dinheiro ou mercadoria tem origem nas primeiras civilizações da Mesopotâmia. Tábuas de barro sumérias de 2400 a.C. mostram que a deusa do amor se considerava ligada à prostituição tanto feminina quanto masculina.

O historiador Tales dos Santos Pinto (s.d.), comentando a obra de Jacques Rossiaud, *A Prostituição na Idade Média*, afirma:

Por volta dos 17 anos, as prostitutas trabalhavam nas ruas, sendo que, depois dos 20, tornavam-se camareiras das casas de banho, vendendo-se nestes locais para os frequentadores. Por volta dos 28 anos, tornavam-se pensionistas dos bordéis. Depois dessa idade, quando a beleza da juventude havia sido perdida, algumas prostitutas se tornavam cafetinas em bordéis e algumas poucas se casavam, sendo que a maioria se retirava para conventos criados para acolher as mulheres pecadoras e arrependidas.

Devemos pensar que o bordel apresentado por Genet não é o mesmo dos prazeres apenas carnavais, existe um deslocamento da função do bordel na sociedade francesa imaginada por Genet. Ele assume a função de local proibido, mas os que ali entram, querem viver fantasias próximas do carnaval, que é quando os indivíduos se travestem em diferentes personagens e, por algum tempo, vivem uma vida diversa daquela que teria na realidade fora do carnaval.

No terceiro princípio, o filósofo descreve os lugares que se justapõem a outros, ou seja, trata-se de um lugar no qual entrecruzam outros lugares ao mesmo tempo, como por exemplo, o teatro e o cinema, que conseguem, numa sala, justapor diferentes espaços simultaneamente. No caso de uma peça de teatro, temos o espaço concernente aos elementos próprios e específicos do texto dramático roteirizado para ser apresentado no palco e também o espaço ocupado pela plateia, as salas contíguas de camarins e de bilheterias, todos sendo ocupados por diferentes sujeitos.

Nosso *corpora* compõe-se de peças de teatro, no qual damos o enfoque ao texto escrito, todavia, na sua escritura, o autor vai apontando por meio das rubricas essas mudanças espaciais concernentes ao palco. Na linguagem dramática, essa diferença de espaço recebe o nome de espaço dramático e espaço cênico. O espaço cênico corresponde, segundo Patrice Pavis (2007), ao espaço real do palco onde se concretiza a encenação; já o espaço dramático é movente, depende das relações entre os sujeitos. Ele é construído pelo leitor ou pelo espectador para fixar o âmbito da evolução da ação e das personagens²⁶.

Como o enfoque dessa discussão é o texto escrito, o espaço que se apresenta é aquele que decorre da descrição feita pelo autor na medida em que apresenta cada personagem por meio dos diálogos e de sua relação com os demais personagens e das indicações cênicas que fixam comportamentos e posturas. Todavia, em *O balcão*, o bordel, como espaço físico tópico, existe, e é a partir da noção desse espaço real que podemos compreender as relações que se estabelecem no espaço imaginado por Genet. O bordel, os prostíbulos ou outras denominações sempre existiram nas sociedades como locais proibidos. Na peça, além da função primordial de todo espaço como esse, que são proporcionar a obtenção de prazeres carnavais, Genet apresenta um deslocamento dessa função, pois não é comum o sujeito ir nesse lugar para vivenciar o papel de juiz ou de general. Logo, o espaço dado na peça de Genet lida não só com os desejos da carne, mas também com aqueles que são de outra instância, os desejos ligados ao poder que cada figura social representa, além da possibilidade de vivenciar as experiências da carne de outro modo, dentro dos aspectos que a psiquiatria considera como anormal, a partir das relações sadomasoquistas. De certo modo, a peça desnuda o homem, revelando uma intimidade que, na realidade, ele esconde nas posições sociais que ocupa, ou seja, o sujeito comum dificilmente revelará que gostaria de ser um bispo, um juiz, um general, mas ali no bordel ele pode fazer isso sem os pudores ou sem a repressão que os mecanismos sociais exercem quando se está fora desse espaço.

²⁶ Tentaremos aprofundar, posteriormente, o elemento espaço em três aspectos: o espaço na linguagem; o espaço sendo determinado pela linguagem e o espaço construído pela linguagem como fruto das leituras da teoria literária e também dentro da perspectiva foucaultiana.

Outro tipo de distribuição do espaço, dentro do quinto princípio, é aquele que funciona num sistema de abertura e fechamento. São lugares em que se deve haver permissão de entrada e de saída, tornando-se isolados, mas, ao mesmo tempo, penetráveis. Nessa heterotopia de abertura e fechamento, encontram-se as prisões e as casernas em que se é obrigado entrar; há também os lugares religiosos, cuja função é a purificação do sujeito, as casas de banho mulçumanas, com o objetivo de purificação religiosa e também higiênica. Em todos esses espaços, o sujeito deve cumprir alguns “rituais” para lá entrar. Refletindo sobre o sistema de abertura e fechamento, o filósofo cita os hotéis americanos em que se entra com o carro e a amante, e no qual se abriga algo ilegal, sem ser totalmente ao ar livre.

O sexto princípio descrito aborda as heterotopias, cuja função é criar uma ilusão ou uma compensação em relação ao real, funcionando em polos extremos, como por exemplo os bordéis, alguns locais de veraneio e as colônias. No caso dos bordéis, cria-se “um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos em posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada” (FOUCAULT, 2001, p.420-421). O sujeito toma esses espaços idealizados por um período curto como forma de renovação de suas forças, e depois volta a integrar o antigo espaço a que pertencia. Caso quisesse permanecer muito tempo, esse espaço deixaria de cumprir sua função, por isso, uma de suas regras é de que sua utilização se dê por tempo determinado. Abordamos esses conceitos de forma mais generalizada, mas o intuito é procurar compreender em que medida estes espaços heterotópicos contribuem para a subjetivação desses sujeitos apresentados como personagens que compõem um quadro representativo da sociedade em determinado estrato histórico.

CAPÍTULO III

4. DO CORPO E DO ESPAÇO NA CONSTITUIÇÃO DOS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO DE HOMENS INFAMES

Neste capítulo apresentamos as análises dos três *corpus* a partir do recorte de enunciados, pois que o que une as três peças são os sujeitos subjetivados como homens infames e, de uma certa forma, anormais, tendo em vista que objetivo principal que é tomar o espaço em três instâncias: como relação de poder, como constituição da linguagem literária e como se dão os modos de subjetivação a partir do espaço e do corpo, este travestido em vestimentas e em pele. Desse modo, as séries de enunciados selecionadas contemplam o espaço, o corpo e a linguagem abordados a partir de três eixos, considerando a relação espaço, corpo e linguagem a partir do lugar que as personagens ocupam na sociedade, da ilusão/perversão em que se colocam como sujeitos e, por fim, da punição/violência.

Abordaremos em primeiro lugar a peça *As Criadas*, em seguida *O balcão* e, por fim, *Haute surveillance* (*Alta vigilância*). Em todas elas procuraremos observar a relação do espaço e do corpo e em que medida eles contribuem para a subjetivação do sujeito.

4.1. O espaço e o corpo: das dizibilidades e visibilidades nos enunciados sobre homens infames – *Les bonnes* (*As criadas*)

No capítulo metodológico apresentamos as discussões de Foucault a respeito do conceito de origem e proveniência dos acontecimentos, na dispersão em que se dão. A proveniência não se transmite como herança no fluxo da continuidade, pelo contrário, é um conjunto de falhas, de fissuras, de camadas heterogêneas que a tornam instável, e, do interior ou de baixo, ameaçam o herdeiro. Ela agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido, ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade

consigo mesmo. Nos enunciados da das duas ciadas e da patroa, personagem podemos observar as “falhas, as fissuras” que somadas a outros acontecimentos, atingem seu ápice, culminando na morte como solução dos conflitos engendrados a partir das relações das três personagens.

Buscamos compreender, aqui, as motivações que contribuíram na subjetivação das empregadas como sujeitos infames, pois considerando que foram acolhidas pela patroa, receberam um lar para morar; sendo irmãs, permaneceram juntas num mesmo lar, logo do ponto de vista das práticas sociais que regem os corpos dos sujeitos elas deveriam ser normais. Mas não é o que se verifica e, então, analisando os enunciados das três personagens vislumbram-se as falhas, as fissuras apontadas por Foucault (2001) nesse conjunto heterogêneo.

Para o filósofo, a proveniência também diz respeito ao corpo. O corpo traz consigo, em sua vida e em sua morte, em sua força e em sua fraqueza a sanção de todo o erro e de toda a verdade como ele traz consigo também e inversamente sua origem e sua proveniência. O corpo – e tudo o que diz respeito ao corpo, a alimentação, o clima, o solo – é o lugar da *kerfunft*: sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles atuam e de repente se exprimem, mas nele também se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito.

O corpo das duas criadas é marcado pela origem humilde e no confronto com a opulência da patroa, que alimenta-lhes sutilmente a esperança de possuir outro corpo, instaura-se o desejo, o ódio e, finalmente, o ato vil da vingança visto que seus desejos não se concretizam.

Primeiramente, apresentamos os enunciados de *As criadas*, os quais serão tomados para análise a partir da tradução de Pontes de Paula Lima. Concentraremos a análise, principalmente, nos enunciados da primeira parte, quando as duas criadas se apresentam no jogo da imitação, visto que alguns aspectos são retomados no discurso das duas posteriormente. Desse modo, tomaremos alguns excertos da sequência no sentido de explicitar melhor aquilo que for apontado na parte analisada.

Essa peça é organizada em um único ato, todavia, pode-se perceber cinco momentos distintos em sua organização: 1) As personagens Claire e Solange

iniciam a peça representando o papel da patroa; 2) o despertador toca e elas saem do jogo que estavam; 3) O telefone toca, anunciando a libertação do amante da patroa incriminado por elas; 4) o retorno da patroa que estava buscando meios de libertar o amante da prisão; 5) o desfecho da peça, no qual Claire decide tomar o veneno preparado para a patroa.

Para a análise, consideraremos aspectos do item 1, porque marca a entrada e saída do jogo de imitação, no qual perceberemos modos de subjetivação distintos, ou seja, os enunciados do jogo falam de uma posição-sujeito que ocupam dentro e fora dele. Além disso, esse jogo se passa no quarto, espaço fundamental para concretizar as posições-sujeito que aspiram. O item 4, momento de retorno da patroa, foi selecionado em função da presença de enunciados que confirmam o sentimento de Claire e Solange de não terem identidade própria, ou seja, momentos em que a patroa as confunde, perpetuando o sentimento de que não passam de objetos da casa. Por outro lado, também deixa explícito a função social que devem ocupar ao designar a limpeza mal feita. Por fim, excertos da última parte – item 5, quando se dá o desfecho – corroboram o sentimento de loucura, alienação, de não-pertencimento a um espaço, pois, uma vez que a patroa descubra o jogo a que se entregavam todas as noites, a libertação do amante conduz para o esclarecimento de que foram elas que o incriminaram falsamente, não lhes restando mais nada. Ou seja, elas perderam duplamente os espaços que lhes permitiam ocupar uma posição enquanto sujeito, o espaço do jogo e o espaço da casa em que moram, por falta de outro.

Primeiramente, como exemplo daquilo que as personagens fazem todas as noites, como algo repetitivo e circular, exemplificamos com duas passagens, uma que mostra que Claire estava no papel de Madame e outra com Solange ratificando que fizera o mesmo na noite anterior:

CLAIRE: Prepara meu vestido. Depressa, o tempo voa. Você não está aí?

SOLANGE: Madame me perdoe, eu estava preparando o chá de tília da Senhora.

CLAIRE: Arranje as minhas toaletes. O vestido branco de pailleté. O leque, as esmeraldas.

CLAIRE a SOLANGE: Ontem à noite, bancando Madame com o vestido branco, tu exultavas, exultavas, . [...], (GENET, s.d., p.1-10).

Como vimos pelo excerto, as duas criadas, Claire e Solange, fazem o mesmo ritual todas as noites na ausência da patroa, alternando as posições.

Ora uma é criada e a outra a patroa, e vice versa. Então, temos uma ideia de circularidade, de repetição infinita, como um círculo que não se vê o início nem o fim. Como Foucault coloca, podemos ver internamente a circularidade na organização da obra, as duas personagens se alternando nos papéis, todavia, sem mudar, sempre girando em torno de um eixo que é a representação, a imitação da patroa.

Essa circularidade só pode ser vista no espaço da enunciação das personagens. Qual é o valor dessa circularidade? Esse rito circular começa como libertação, liberação de algo que não podia ser dito, enunciado pelas duas personagens, então, elas criam o jogo de imitação da patroa. Mas a repetição torna-se sufocante. O círculo se fecha, podemos dizer. É quando elas começam a se sentirem sufocadas, e o meio de se libertarem é saindo do círculo. Percebemos no desencadear da peça um preenchimento dessa esfera do círculo de duas formas. A primeira, pelos objetos do próprio quarto de Madame, acrescido das flores em excesso, como afirma Claire: Atulhamos à toa. Aqui tem flor demais²⁷. E, em outra passagem, a patroa corrobora com o mesmo sentimento de sufocação:

MADAME - Cada vez mais! Gladiolos horrorosos, de um rosa doentio e mimosa! Vai ver que essas loucas correm ao mercado antes do amanhecer para comprar as flores mais barato. [...] e um belo dia caio morta sob as flores de vocês. Já que é o meu túmulo que estão preparando, já que desde alguns dias vocês vêm acumulando no meu quarto flores fúnebres, (GENET, s.d., p.21).

Por outro lado, se consideramos a reduplicação do espaço que se dá pela linguagem, no ato de imitar a patroa, elas preenchem aquele espaço com todos os seus desejos e pulsões, com toda a agressividade e violência. Seres e objetos de linguagem povoam o novo espaço criado, como podemos ver na primeira parte da peça, em que encenam o papel de patroa e empregada, e no qual Solange faz o papel de empregada com o nome da irmã, Claire. Percebemos pelas falas a raiva de uma pela outra e pela patroa, os desejos que se misturam entre admiração e lascívia:

²⁷ GENET, Jean. **As criadas**. Trad. Pontes de Paula Lima. s.d, p.3.

Claire: Eu já lhe disse, Claire, para evitar os escarros. Deixe-os dormir dentro de você minha filha, apodrecer aí dentro. Ah! Ah! (*Ri nervosamente*). Ah! Ah! Você é horrenda, minha bela!

Solange - (*Friamente*) Não consigo esquecer o colo de madame sob o drapeado de veludo. Quando Madame suspira e diz ao doutor como eu sou dedicada! Uma toailete negra serviria melhor sua viuvez;

Solange - Detesto a senhora! Desprezo a senhora. A senhora não me assusta mais não. Desperte a lembrança do seu amante para que ele a proteja. Odeio a senhora! Odeio o seu seio... De marfim! Suas coxas... De ouro! Seus pés... De âmbar! (*Cospe no vestido vermelho*) Odeio-a senhora!

Solange: Aí estão as duas criadas. As dedicadas servas! Fique mais bela para desprezá-las. Já não temos medo da senhora. Nós estamos envolvidos, confundidos em nossas exalações, nossos fastos, nosso ódio da senhora (GENET, s.d., p.2-6. Grifos do autor).

A agressividade de Solange por Claire-madame pode ser tomada como a materialização de seu desprezo pela patroa verdadeira, pois posteriormente, fora da encenação, ela dirá: “Gosta de nós como das poltronas dela. E olha lá! Como da louça cor de rosa das latrinas dela. Como o bidê”²⁸. A reduplicação da linguagem permite observar Solange em duas posições sujeito: quando está na encenação e fora dela, cujos enunciados têm pouca variação semântica, ou seja, a mesma agressividade se expressa dentro e fora do jogo.

Ao fim, elas ficam extenuadas, pois se há um esforço físico no ato de imitar o outro, há também todo o componente emocional criado pela representação que existe para além daqueles corpos, como podemos perceber no enunciado de Solange: “Está abafado, esta noite. Fez mormaço o dia inteiro. Isso nos mata, Claire”²⁹. Utilizando a metáfora do espelho descrita por Foucault em *Corpo Utópico: heterotopias* (2013), o quarto é o espelho que deixa a imagem das duas entrarem com tudo que elas imaginam, criando um ambiente que as liberta de suas realidades, mas também as eliminam.

Ora, para sair do círculo, é preciso romper com o mundo que as rodeia, que é toda a vida de empregada, de irmãs, de vivência em uma mesma casa. Poderíamos dizer que, antes, todas as coisas tinham outra distribuição espacial, e quando elas começam com o jogo da imitação, concentram tudo em um ponto. E esse ponto entra em colapso. Se antes a libertação era entrar no círculo para dar vazão ao que estava represado, agora o espaço está preenchido e a libertação é quebrar o círculo fechado em que se colocaram. O

²⁸ GENET, J. **As criadas**. Trad. de Pontes de Paula Lima. s.d., p.3.

²⁹ *Idem*, p.7

desfecho da obra, com a morte, é essa libertação. Percebemos que o espaço criado pela linguagem, que não é visível, mas palpável e sentido pelo que é dito, contribui para a densidade da obra tanto quanto o espaço descrito como o quarto da patroa e o quarto das duas empregadas.

No excerto a seguir, retirado das indicações cênicas, temos o fim do jogo de imitação, quando o despertador toca no momento em que Solange ia estrangular a patroa, no caso, a irmã vestida como tal: “Ela está a ponto de estrangular Claire. De repente um despertador toca. Solange fica parada”³⁰.

Findada esta primeira parte, elas ficam arrumando o quarto até a chegada da patroa. O que pode ser percebido, em parte, é a continuidade dos acontecimentos narrados anteriormente, como já dissemos acima. Temporalmente, temos uma interrupção determinada por um objeto, que é o despertador que toca, pondo fim àquele ato de fuga do real, desvencilhando de tudo o que representavam: roupas, joias e maquiagem da patroa. Todavia, a linguagem desmente esse corte, pois as duas criadas retomam os mesmos assuntos e continuam a discussão, mantendo a circularidade em outro nível, no da linguagem. Como já dissemos, a interrupção definitiva se dá pela morte. Apresentamos trechos de excertos ditos após o jogo de imitação das duas domésticas, nos quais percebemos que a fronteira do espelho ainda não foi rompida. “Claire: Depressa. Madame vai chegar. (*Começa a descolchar o vestido*)”, [...] Oh! Quando digo que estou cansada, é um modo de dizer. Não te aproveitas para me lastimar. Não tentes me dominar”³¹. Neste excerto, Claire sente a autoridade da irmã como um peso sobre ela e do qual ela tenta escapar, revelando a disputa contínua entre as duas por uma posição social que as diferencie, pois ali, são sempre confundidas pela patroa, que comumente troca o nome das duas e, na relação de irmãs, já não conseguem diferenciar-se uma da outra, como mostra o excerto a seguir: “Solange: E eu, se não puder mais cuspir na cara de alguém que me chama de Claire, engasgo com os meus escarros!”³².

Respondendo à irmã, Solange lembra que ela, durante o jogo, aproveitou para ofendê-la: “Solange: (*agressiva*) Estavas contente ainda agora de poder

³⁰ *Idem*, p.7.

³¹ *Idem*, p. 9 .

³² *Idem*, p.12

misturar teus insultos [...] ³³. Percebe-se, então, que a fronteira entre jogo e realidade é muito tênue, fazendo com que redublique a própria vivência no jogo, alternando momentos cujo intuito é eliminar a patroa e outros com o intuito de se eliminarem. Por isso, temos a percepção de que mesmo tendo terminado aquele ato imitativo criado com regras para sua execução, ele continua depois sob outros parâmetros. Anteriormente, as regras em que se circunscreviam seus discursos eram aquelas dentro da representação teatral, pois havia a necessidade de se marcar o tempo, dispor os objetos numa ordem, colocar a vestimenta, enfim, todos os aparatos que ajudavam na criação de outro sujeito, Madame. O quarto da patroa e todo o aparato as conduziam para a ocupação de outro espaço, aquele criado para aquele momento e propiciado pelos objetos e pelo discurso das duas. Depois que terminam, desfaz-se esse espaço. Porém, percebemos que o discurso que ajudava na criação de um espaço a-tópico permanece pela reduplicação discursiva, ou seja, o que fora dito retorna em parte no espaço tópico, que é a realidade delas de empregadas. Elas estão arrumando o quarto da patroa, provocando, então, um embate entre duas realidades, a discursiva e o espaço físico que lembra o que elas são e quais posições devem ocupar, a de empregadas domésticas.

Gostaríamos de aprofundar um pouco mais a questão de como o espaço contribui para os modos de subjetivação das personagens, de como ele determina as condutas das duas empregadas.

Através do jogo, podemos perceber que elas cobiçam o modo de vida da patroa, e o quarto é ponto central dessa trama como já mencionado. O fato de haver um travestimento é o único meio para que elas se sintam verdadeiramente na pele de patroa. Elas usam os vestidos, os casacos, as joias e os sapatos da senhora para compor a pele de outro ser, e é o espaço do quarto que lhes dá certa privacidade e ambiente adequado ao que propõem.

Já comentamos acima acerca da questão do ponto de vista de Deleuze (1988) a respeito da visibilidade e dizibilidade do enunciado. Como tomamos como análise o primeiro estrato da peça *Les bonnes (As criadas)* vamos observar o que se apresenta dentro desse conceito do visível e do enunciável, buscando articulações com o todo.

³³ *Idem*, p.10.

Primeiramente, temos o quarto da patroa como um espaço que dá visibilidade às inquietações das empregadas, porque é a partir dele, no jogo montado por elas, que temos o cruzamento de diversos estratos históricos sociais, entre os quais estão a relação familiar de irmãs, a relação patrão-empregado, as relações amorosas, a relação com o campo penal, a relação com o campo psiquiátrico e, por fim, a relação com o estrato literário. Apresentamos excertos da peça, buscando o aprofundamento desses extratos, observando as posições dos sujeitos aqui tomados como personagens, observando como se subjetivam.

Conforme apontamos acima, o estrato do campo literário aparece na peça pela encenação em reduplicação da linguagem ao trazer no início o teatro dentro do teatro, possibilitando o cruzamento dos demais estratos, isso porque as duas empregadas têm consciência de que estão num jogo de representação: Desse modo temos a mobilização dos enunciados desse campo como: o espaço adequado que é o quarto da patroa como um palco; a mudança de trajés já visível logo no início; a marcação de tempo pelo relógio quando o jogo acaba; a correção das falas durante o ato. O exemplo abaixo apresenta o espaço tanto pelas indicações cênicas quanto pela fala da personagem Claire, que, no papel de patroa, repreende a empregada por ter deixado objetos da cozinha no quarto:

CENÁRIO: *O quarto de Madame. Móveis Luiz XV. Rendas. Ao fundo, uma janela aberta, que dá para a fachada de um prédio em frente. À direita, o leito. À esquerda, uma porta e uma cômoda. Flores em profusão. É noite.*

CLAIRE: *(De pé, de combinação, voltando as costas para a penteadeira. Seu gesto – o braço estendido – é o tom serão de um trágico exasperado).*

E essas luvas! Essas luvas eternas! Já te repeti suficientemente que as deixasses na cozinha. É com isso, por certo, que esperas seduzir o leiteiro. Não, não, não mintas, é inútil. [...] Pendure-as por cima da pia. Quando compreenderás que este quarto não pode ser enxovalhado. Tudo, mas tudo o que vem da cozinha é escarro! Sai! E leva os teus escarros! Mas para! [...] Nada de cerimônia, faz teu bichinho. E principalmente não te apresses, temos tempo. Sai! (GENET, s.d, p.2. Grifos do autor).

Quando Claire diz “Não te apresses, temos tempo”, evidencia a ruptura do jogo que se iniciara, ou seja, elas se corrigem diversas vezes no decorrer da apresentação em curso, demonstrando um saber pertencente ao domínio da literatura dramatúrgica.

Em seguida, temos a fala de Claire repreendendo a empregada por causa dos objetos: “E essas luvas! Essas luvas eternas... [...]”. Considerando que Claire-madame, empoderada pelos objetos reais da senhora, busca subjetivar-se como alguém de autoridade, da patroa sobre o empregado, ou de outra classe social, podemos ler, nos enunciados, palavras de ordem, mas que são do domínio do mundo as domésticas, como: luvas, pia, cozinha, e enunciados como “escarro”, que não estariam, supomos, no discurso de uma senhora de alta sociedade. Entre a composição do papel de uma Madame, com tudo o que isso representa, temos um duplo movimento: aquele que os objetos mostram e aquele revelado pelo discurso.

Os enunciados revelam, desde o início do jogo, a disputa pelos mesmos objetos e pessoas, quando a personagem Claire-madame menciona que a empregada “Claire” espera seduzir o leiteiro com as luvas de borracha, pois esse mesmo assunto retornará fora do jogo. Desse modo, os enunciados acima correspondem a esse embate que elas travam entre si o tempo todo. Percebemos, então, que não é somente o ódio pela patroa que está sendo encenado.

Pensando nos modos de subjetivação do sujeito dado pela posição que ele ocupa naquele momento, Claire-madame assume a posição de patroa, agindo de modo autoritário sobre a empregada ao usar enunciados que reforçam essa posição, como vemos na sequência ao exigir que a empregada lhe traga o vestido, as joias, os sapatos, que tenha presteza nos atos e a humilhação da empregada; mas também deixa entrever o enunciado de outro sujeito - a patroa verdadeira, quando diz:

Depressa, o tempo voa. Você não está aí? Claire! Claire! [...] Arranje as minhas toaletes. [...] Vocês me detestam, não é? Vocês me esmagam com os seus cuidados e a sua humildade, com gladiolos e resedá...”. (GENET, s.d, p.2).

Quando a patroa retorna, mesmo chateada pelos problemas enfrentados, em diversas ocasiões seu modo de falar com as criadas é autoritário, exigindo sempre presteza das duas, ou seja, o fato de estar emocionalmente alterada não modifica a posição sujeito que sempre ocupa – a de patroa. Por isso a repetição da linguagem das empregadas são

reverberações daquilo que já fora dito pela patroa. Desse modo, o mesmo sentimento de sufocação no ambiente do quarto sentido por Claire-madame transparece, posteriormente, nos enunciados da patroa ao retornar depois de visitar a prisão em que o amante fora preso, como podemos ver nos enunciados abaixo:

“Cada vez mais! Gladiolos horrorosos, de um rosa doentio e mimosa! [...]”;

Estou arrasada. Cada vez que entrar em casa será com o coração batendo assim, com esta horrível violência e um belo dia caio morta sob as flores de vocês. Já que é o meu túmulo que estão preparando, já que desde alguns dias vocês vêm acumulando no meu quarto flores fúnebres. [...], (GENET, s.d, p.21).

Ou na conversa que mantém com Solange e grita pela presença da outra empregada para que seja rápida³⁴: “Madame: Sabes coisas que eu ignoro. Carcereiros ou guardas-civis, levaram o doutor. Estive ainda agora com a mulher de um juiz. **Claire!** (grifo nosso)!”. Ao que Solange lhe responde: “Está preparando o chá de tília de Madame” e Madame sempre dando ordens: “Madame: **Então que se apresse!**”, (grifo nosso).

Nos enunciados proferidos por Claire-madame há o cruzamento de domínios diferentes, ou seja, as palavras de ordem, sentimento de angústia que sente no quarto atulhado de flores, têm funções diferentes para os dois sujeitos. Ao ordenar a empregada que traga os objetos de *toilette* Claire o faz mediante a apropriação de um discurso que não é seu, ocupando por tempo curto, um domínio pertencente aos patrões para produzir efeitos que reverberam na irmã, Solange, que faz o papel de empregada no jogo, em si mesma (pois Solange usa o nome de Claire no papel de empregada) e na patroa.

Esclarecendo melhor, a posição-sujeito de Claire-madame atinge duplamente a irmã. Primeiro, no nível representativo do jogo, ela só pode fazer o que faz porque está dentro desse domínio que é o da representação e então se permite humilhar a irmã, além de colocar-se acima dela enquanto patroa. Percebemos que as humilhações impostas à empregada perdem a relação com a classe social da patroa que maltrataria seus empregados e

³⁴ GENET, Jean. **As criadas**. Trad. de Pontes de Paula Lima. s.d, p.22.

resvala para o campo íntimos no qual fazem parte como criadas e irmã. É quando ela aborda as relações com o leiteiro, suposto namorado das duas, ao usar enunciados que revelam a intimidade dos dois.

Ora, como uma patroa saberia coisas tão sutis da vida íntima de seus criados? Além disso, como poderia uma patroa tão cheia de *glamour*, pela classe social a que pertence, pois é rica, utilizar enunciados que vão justamente contra a beleza externa, tanto do ambiente quanto do corpo enfeitado por uma rica toalete, ao falar de “escarros”, da “podridão interna” da “feiura” do outro? A forma como se dirige à empregada é como se dirigisse a um monstro disforme:

Pensa que me é agradável ter os pés envolto pela sua saliva?”, mais adiante, ela diz: “Afasto-se. Você fede a fera. De que desvão infecto onde à noite os criados a visitam, vocês trazem esses cheiros? O desvão? O quarto das criadas! A mansarda! (GENET, s.d, p.5).

Desse modo, percebemos, pelos enunciados, que Claire-madame transita muito mais por formações discursivas que lhes são próprias do meio social ao se colocar na posição-sujeito, do que por aquelas que são da classe social dominante, dos patrões, num campo associativo do discurso em que resvala a questão social a que pertencem.

O outro aspecto que também é importante, e merece reflexão é que, no jogo, a irmã Solange faz o papel de Claire como empregada. Claire-madame humilha a Claire empregada. Esse aspecto traz uma série de questionamentos: significa o desdobrar-se a si mesmo e olhar-se por dois ângulos: um positivo – se considerarmos o papel desempenhado pela posição social de Claire-madame – e outro negativo, desempenhado por Claire-doméstica. Nesse sentido, quando Claire-madame enumera uma série de enunciados negativos, demonstrando que a classe das domésticas tem algo de abjeto, de sujo e imundo, ela refere-se a si mesma por esse espelho que a empregada oferece de si mesma. Pode-se objetar que Claire-madame não se enxerga no outro, mas há indícios que existe essa consciência. Primeiro, o campo dos enunciados ditos revela o conhecimento dessa classe social que ela despreza, além disso, a correção das falas que cada uma deve dizer em momentos adequados à representação, como dissemos mais acima, reforça

o conhecimento das formações discursivas nas quais estão inseridas, ou seja, o que prevalece no jogo as coloca na ordem discursiva a qual pertencem.

Por outro lado, não podemos tomar Solange apenas como o duplo de Claire-madame, desempenhando esse papel passivo da criada diante da patroa. As suas reações demonstram que ela está no papel da doméstica na maior parte do tempo, mas a vemos reagir ao que é dito, saindo, então, da posição que desempenhava, parecendo, nesse caso, tomar a função de irmã. Quando Claire-madame diz que ela dorme com o leiteiro, que ela pode estar grávida dele e, em outra passagem, que ela também sonha com o namorado da patroa, podemos ver no excerto quando da insinuação da gravidez, Claire-madame não a deixa terminar de se explicar ao dizer “Oh, mas eu nunca...” deixando subentendido o tipo de relação com o leiteiro:

[...] CLAIRE: Ficarei linda. Mais do que você jamais conseguirá. Pois não é com esse corpo e essa cara que conquistará Mário. Esse jovem leiteiro ridículo nos despreza e se fez em você um bebê.

SOLANGE: Oh! Mas eu nunca ...

CLAIRE: cale-se idiota, meu vestido! (GENET, s.d., p.3).

E em outra passagem, quando Claire-madame lembra do quarto das criadas, de sua simplicidade, Solange reage dizendo: “Nós somos infelizes. Eu choraria por causa disso”³⁵. Ao dizer “nós”, significa uma ruptura com o jogo, e coloca-a numa outra função sujeito, a de irmã e de criada, obrigada a repartir o quarto modesto. E o interessante é esse deslizar das duas por essas posições sujeitos, ora sendo senhora e empregada no jogo, ora sendo irmãs. Na sequência de sua fala a respeito da mansarda, Claire-madame afirma:

CLAIRE: É exato. Falemos sobre as nossas devoções à Virgem Santíssima de gesso, nossas ajoelhações. Não devemos nem sequer falar das flores de papel ... (*Ri*) de papel! E o galho de buxo bento! (*Mostra as flores do quarto*). Veja só estas corolas abertas em meu louvor! Eu sou uma virgem mais linda, Claire.

SOLANGE: Cale a boca ... (GENET, s.d., p.6).

Nos enunciados acima, Claire-madame usa o pronome “nós”, fazendo referência a um aspecto de sua vida real, ao lembrar-se do quarto, das orações que devem fazer como irmãs, para, logo em seguida, afastar-se dessa posição-sujeito e colocar-se como patroa novamente, no papel da encenação.

³⁵ *Idem*, p.6.

Na sequência dessa primeira parte, na qual elas ensaiam a morte da patroa, o jogo se inverte, e teremos, então, Solange – que faz o papel de Claire como empregada – tomando as rédeas da situação. Ou seja, a empregada se vinga da patroa, tentando matá-la. Passamos, agora, a analisar os enunciados apresentando também o ponto de vista de Solange:

SOLANGE: Detesto a senhora! Desprezo a senhora. A senhora não me assusta mais não. Desperte a lembrança do seu amante para que ele a proteja. Odeio a senhora.! Odeio o seu seio ... de marfim! Suas coxas ... de ouro! Seus pés ... de âmbar! (*Cospe no vestido vermelho*) Odeio-a senhora!

CLAIRE: (*Sufocada*) Oh! Oh! Mas ...

SOLANGE: (*Avançando em cima dela*) Sim, Madame, minha bela madame. Acha que terá carta branca até o fim? Acha que pode furtar a beleza do céu e me privar? Escolher seus perfumes, seus pés, seus carmins para as unhas, a seda, o veludo, a renda, e me privar? E me tomar o leiteiro? Confesso! Confesso, o leiteiro! O viço, a mocidade dele a perturbam, não é? Confesse, o leiteiro. Porque Solange lhe diz: merda - !

CLAIRE: (*Desvairada*) Claire! Claire !

SOLANGE : Ahn...

CLAIRE: (*Num murmúrio*) Claire, Solange, Claire.

SOLANGE: Ah! Sim, Claire. Claire lhe diz: merda! Claire! Claire está aí, mais clara do que nunca. Luminosa! (*Esbofeteia Claire*).

CLAIRE: Oh! Oh! Claire ... você ... Oh! ...

SOLANGE: Madame pensava que estava protegida por sua suas barricadas de flores, salvas por um excepcional destino, pelo sacrifício. É porque não contava com a revolta das criadas. Olhe , Madame, ela está crescendo. Vai estourar e desinchar sua aventura. Esse doutor não passava de um triste ladrão e a senhora, uma ...

CLAIRE: Eu te proíbo!

SOLANGE: Me proibir! Brincadeira! Madame está interditada. Seu rosto se decompõe. Quer um espelho? (*Estende a Claire um espelho de mão*).

CLAIRE: (*Mirando-se com complacência*) Nele eu estou mais linda. O perigo me aureola, Claire, e tu, tu és só trevas ...

SOLANGE:... infernais! Já sei. Já conheço a tirada. Leio em seu rosto o que devo responder. Portanto irei até o fim. Aí estão as duas criadas. As dedicadas servas! Fique mais bela para desprezá-las. Já não temos medo da senhora. Nós estamos envolvidos, confundidos em nossas exalações, nossos fastos, nosso ódio da senhora. Estamos adquirindo contorno, Madame, não ria. Ah! Sobre tudo não ria deminha grandiloquência ...

CLAIRE: Retire-se.

SOLANGE: Às suas ordens, mais uma vez, Madame! Volto para a minha cozinha. Lá torno a encontrar as minhas luvas e o cheiro dos meus dentes. O arrote silencioso da pia. A senhora tem as suas flores, eu tenho a minha pia. A senhora, pelo menos, não pode me emporcalhar. Mas não vai levar, mas não vai levar nada pro céu, não senhora. Eu preferia acompanhar a senhora até lá do que deixar meu ódio na porta. Ria um pouco, ria e reze rápido, bem rápido. Sua prosa acabou, minha cara!

(*Estapeia as mãos de Claire, que protege a garganta*). Baixa as patas e descubra esse pescocinho delicado. Vamos, não trema, não se arrepie. Eu trabalho depressa e sem fazer barulho. Sim vou voltar pra minha cozinha, mas primeiro acabo o serviço.

(De súbito um despertador começa a tocar. Solange se interrompe. As duas atrizes se aproximam emocionadas e escutam; uma colada contra a outra). Já?!, (GENET, s.d., p.7. Grifos do autor).

Nesse excerto, podemos observar novamente esse cruzamento de limiares pelos enunciados que fazem referência a aspectos da figura da patroa real na descrição do corpo dela e aos bens que possui: “seio de marfim, coxas de ouro, pés de âmbar, perfumes, pós, seda, veludo, rendas”. Nesse sentido, o ódio de Solange-Claire se volta contra a outra pelo que ela tem, em contrapartida ao que ela não tem: riqueza e beleza. Mas se esse referencial nos conduz à imagem da patroa, por outro lado, o enunciado de que a patroa queira roubar o leiteiro, refere-se à irmã. E, principalmente, quando ela termina enumerando os aspectos negativos da vida de criada, do cheiro ruim dela e da pia.

Como apontamos acima, nos excertos apresentados, há diferentes níveis de discurso no diálogo das duas personagens - aqueles que fazem referência à vivência de criadas e irmãs e aqueles nos quais elas retomam aspectos da patroa, sejam seus objetos ou enunciados repetidos e ressignificados ao objetivo daquele momento.

Retomando as discussões de Deleuze (1988) a respeito da legibilidade e da visibilidade proporcionada pelo recorte dos enunciados apresentados, visivelmente, o que nos parece é que as duas personagens cobiçam a vida da patroa e buscam dar vida a esse objeto de seus desejos por meio do jogo imitativo, tomando o estrato social a que pertencem e vendo tudo pela dualidade: riqueza-pobreza, beleza-feiura, cheiro agradável e cheiro desagradável, flores vivas e flores de papéis. Se no jogo parece mais visível que disputam tudo entre si, por trás desses enunciados está o espaço em que se colocam, o quarto da patroa, e fazem emergir toda essa profusão de desejos internos. O fato é que, nesse discurso desconexo do jogo, podemos ler tanto os desejos doentios das duas quanto olhar para aqueles elementos que vão despertando o lado infame das duas, e as colocando do lado dos monstros humanos que povoam a história das sociedades.

Posteriormente ao jogo, enquanto arrumam o quarto e colocam os objetos no lugar, elas reavaliam o ensaio ritual, e as insinuações que surgiram, como a menção ao leiteiro e ao amante da patroa, retornam em suas discussões,

acirrando a animosidade entre elas e evidenciando mais ainda o que fora apenas insinuado. Como elas podem ser descobertas pela trama que levou o amante da patroa à prisão, elas decidem eliminá-la de vez, envenenando-a com excesso de gardenal no chá. E na curta presença da patroa em cena, que se evidencia a forma de tratamento que as desagrada: Madame confunde seus nomes, trata-as ao mesmo tempo como filhas e como empregadas, dá suas roupas caras para, em seguida, tomá-las de volta. Vejamos alguns excertos: nos quais as presenteia, mas sutilmente deixa escapar enunciados que lhes evidenciam a diferença social como “Vocês me ajudarão usando as velhas toaletes [...]. Conheço vocês, precisam de tecidos fortes”:

Madame: Aliás, do que é que ainda precisam? Só com os meus vestidos usados já podiam se exibir como princesas. E os meus vestidos ... *(Vai ao guarda roupa e olha seus vestidos)* Para quem serviriam? Renuncio a vida elegante. *(Entra Claire, trazendo o chá de tília)*. [...] Vocês é que herdarão tudo.[...]

MADAME: Ahh? Vai ver que tens razão. Continuarei a me vestir para o doutor. Mas então, será que tenho de inventar o luto do exílio do doutor? Há de ser mais suntuoso que o da morte. Farei toaletes novas mais lindas. E vocês me ajudarão, usando as velhas. Dando-as a vocês, eu talvez atraia clemência para o doutor. Nunca se sabe.

SOLANGE: O chá está pronto.

MADAME: Põe aí. Daqui a pouco eu tomo. Terão os meus vestidos. Dou tudo para vocês.

MADAME: Acabou-se. *(Acaricia o vestido de veludo vermelho)* Meu lindo “fascinação”, o mais bonito. Pobre lindeza. Foi Lanvin que desenhou para mim. Especialmente. Tomem. Eu lhes dou. Te dou de presente, Claire! *(Dá o vestido a Claire e procura no armário)*.

CLAIRE: Oh! Madame deu mesmo? De verdade?

MADAME: *(Sorrindo suavemente)* Mas claro. Se estou te dizendo.

SOLANGE: Madame é bondosa demais. *(A Claire)* Pode agradecer a Madame. Há tanto tempo você o admirava.

CLAIRE: Nunca terei coragem de vesti-lo. Ele é tão lindo!

MADAME: Podes reformar. Só na cauda há veludo bastante para fazer as mangas. Ficará bem quente. Conheço vocês, precisam de tecidos fortes. E tu, Solange, o que é que eu poderia te dar? Darei ... Olha aqui, minhas raposas. *(Pega-as e as coloca na poltrona do centro)*.

CLAIRE: Oh! O mantô do desfile!

MADAME: Que desfile?

SOLANGE: Claire quer dizer que Madame somente o usava nas grandes ocasiões.

MADAME: Absolutamente. Enfim, vocês têm sorte de ganhar vestidos. Eu, se os quiser, tenho de comprar. Mas encomendarei outros mais ricos, para dar maior magnificência ao luto pelo doutor, (GENET, s.d., p.25-26).

Como vimos, os motivos que conduzem a patroa a doar suas roupas não é a generosidade, mas o fato de estar triste e, além disso, pretende encomendar

outras ainda mais bonitas. Nesse gesto de fingir que se despede da vida social a que pertencia, utiliza-se de enunciados que marcam a diferença em que se situam patrões e empregados.

Depois, quando descobre que o amante está em liberdade muda sua postura e retoma seus objetos:

MADAME: (*Assombrada*) Ah! É mesmo? Ora vejam, que engraçado. É mesmo uma moça esquisita, Claire. (*Olha o relógio pulseira*) Ela podia se apressar. (*Longa pausa*) Não te esqueças de mandar coser o forro do meu mantô.

CLAIRE: Levarei amanhã ao peleteiro. (*Longa pausa*)

MADAME: E as contas? As contas de hoje. Tenho tempo. Quero vê-las.

CLAIRE: É Solange é que cuida disso. [...] Adoramos Madame.

MADAME: E têm toda razão. O que é que eu não tenho feito por vocês? (Sai)

CLAIRE: (*Sozinha, com amargura*) Madame nos vestiu como princesas. Madame tratou das doenças de Claire ou Solange, pois Madame sempre nos confundia uma com a outra. Madame nos envolvia na bondade dela: graças a Madame, eu e minha irmã podíamos morar juntas. Ela nos dava pequenos objetos que não serviam mais. No domingo tolerava que a gente fosse a missa e sentasse perto do seu banco

MADAME: O táxi! Ela está chegando! Ahn! Que estás dizendo?

CLAIRE: (*Muito forte*) Estou recapitulando as bondades de madame.

MADAME: (*Entra no quarto, sorridente*) Quantas honras! Quantas honras ... e quanto desmazelo. (*Passa a mão sobre o móvel*) Vocês cobrem os móveis de rosas, mas se esquecem de limpá-los.

MADAME: Madame escapole! Tirem daqui essas flores! (*A porta bate atrás dela*), (GENET, s.d., p.29-31. Grifos do autor).

No primeiro excerto, Madame ainda abalada pelos acontecimentos torna-se amável com as duas tratando-as como filhas, oferecendo-lhes os objetos, mas muda sua postura assim que sabe da liberdade do amante. Temos o distanciamento, pois além retomar os objetos, observa que as duas não fazem o serviço adequadamente. E como já dissemos, doa os objetos, mas deixa marcado pelos enunciados a diferença de classe social a que pertencem, ou seja, o fato de vestirem-se como princesas não mudam o que são. O lamento de Claire em voz alta reflete aquilo que encenam no início do texto, o fato de serem vistas como objetos da casa, pois, a Senhora, ao mesmo tempo, que a afaga, a faz reconhecer que é somente uma criada.

Analisando por contraste, podemos observar que tanto os enunciados proferidos por Claire-madame quanto por Solange-Claire traduzem o sentimento de não pertencimento àquele espaço em que se situam. A revolta das duas redundando em enunciados e gestos violentos quando estão distantes da patroa.

Como dissemos acima, Deleuze (1988) afirma que não há isomorfismo entre o falar e o ver, entre o visível e o enunciável. As duas formas se insinuam uma na outra, e a condição de anormalidade que vamos vendo despontar nas duas criadas ao tramarem a morte da patroa, a frieza pelo ensaio do gesto assassino só se torna compreensível fora do jogo, quando vão sendo mostrados os diversos atravessamentos de estratos de duas classes sociais – a do patrão e a do empregado. O fato é que o comportamento de Madame e o estrato social a que pertence vão dando condições de emergência para que a inveja, o ódio e a maldade lentamente se instalem.

No excerto que segue vemos Solange utilizar enunciados que denotam inveja, ódio e rancor porque a senhora continua linda mesmo no sofrimento e, no seu entendimento, esse atributo lhe é dado pela classe a que pertence:

SOLANGE: Não há nada. Já estou farta de me ajoelhar em bancos. Na igreja eu queria o veludo vermelho das abadessas ou a pedra dos penitentes, mas pelo menos nobre seria minha atitude. Olha! Olha só como ela sofre bem, como sofre bonito. Transfigurada pela dor, embelezada! Quando soube que o amante era ladrão, enfrentou a polícia. Exultava! Agora é uma abandonada magnífica, amparada em cada braço por duas servas solícitas e desaladas ante o seu sofrimento. Viste? Sua tristeza cintilando ao clarão das jóias, de cetim dos trajes, dos lustres! Claire, a beleza do meu crime devia resgatar a pobreza de meu sofrimento. Depois eu ateava fogo! (GENET, s.d., p.15)

Não podemos dizer que é a forma de tratamento da patroa que produziu duas criadas com capacidade para a mentira, a vingança e para o gesto assassino, mas os enunciados e o espaço no qual se inserem deram visibilidade ou as condições de possibilidade para sua emergência. Desse modo, houve uma docilização desse corpo “doméstico” na medida em que foi exposto a práticas sociais das quais não podia pertencer. Claire, num instante de desespero, visto que a patroa vai encontrar o amante liberto, mesmo diante da patroa começa um monólogo em que diz recitar as bondades da patroa:

CLAIRE: (*Sozinha, com amargura*) Madame nos vestiu como princesas. Madame tratou das doenças de Claire ou Solange, pois Madame sempre nos confundia uma com a outra. Madame nos envolvia na bondade dela: graças a Madame, eu e minha irmã podíamos morar juntas. Ela nos dava pequenos objetos que não serviam mais. No domingo tolerava que a gente fosse a missa e sentasse perto do seu banco.

MADAME: O táxi! Ela está chegando! Ahn! Que estás dizendo?

CLAIRE: (*Muito forte*) Estou recapitulando as bondades de Madame.

MADAME: (*Entra no quarto, sorridente*) Quantas honras! Quantas honras ... e quanto desmazelo. (*Passa a mão sobre o móvel*) Vocês cobrem os móveis de rosas, mas se esquecem de limpá-los. [...]

MADAME: Madame escapole! Tirem daqui essas flores! (*A porta bate atrás dela*).

CLAIRE: (*Que ficou só*) Pois Madame é boa! Madame é linda! Madame é meiga! Mas nós não somos ingratas e todas as noites, na mansarda, como Madame mandou, rezamos por ela. Nunca falamos mais alto e diante dela nem temos a ousadia de nos tratarmos por tu. E assim, Madame nos mata com a meiguice dela. Com a sua bondade, Madame nos envenena. Porque Madame é boa. Madame é linda! Madame é meiga! Nos deixa tomar um banho todos os domingos na banheira dela. De vez em quando nos oferece uma balinha. Ela nos cobre de flores murchas. Madame prepara nossos chás. Madame nos fala do doutor até nos deixar com ciúmes. Porque Madame é boa! Madame é linda! Madame é meiga! (GENET, s.d., p.30).

Nesse monólogo de Claire, podemos ver que Madame cria expectativas que não se cumprem, como vimos acima quando deu suas roupas e as retomou. Parece que Madame com sua conduta alimenta os desejos delas, para em seguida, deixar claro que são empregadas, ao dizer que elas não limpam os móveis adequadamente. Pelos enunciados de Claire, a senhora tem uma prática discursiva que produz efeitos opostos, gerando grande tensão. Primeiramente, insinua que as duas são suas filhas, que poderão herdar sua fortuna, lhes trata de modo distinto oferecendo-lhes pequenos mimos, ou seja, cria a expectativa de pertencimento a uma outra classe social. Essa visibilidade discursiva não se traduz em realidade concreta, como vimos no excerto acima. A patroa as alimenta com migalhas, crias-lhes expectativas que não se concretizam e, desse modo, o espectro da criada infame surge, primeiramente numa encenação com vistas apenas ao desestresse de uma prática social reiterada, sendo órfãs a Senhora lhes permite ficarem juntas em troca dos serviços; e, posteriormente, pelo rancor acumulado, visto que seus desejos são despertados, mas não atendidos.

Pelos enunciados das duas empregadas tanto o espaço quanto as práticas sociais contribuem para a docilização desse corpo “doméstico” que, inconformado encontra a resistência na encenação fantasiosa de ocupação de um lugar utópico que lhes dão prazer por curto tempo, pois mesmo esse gesto de fuga já não lhes satisfaz por completo. Podemos, então, tomar o jogo iniciado como uma diversão também como condições de emergência, além daquelas apontadas acima desencadeadas pela patroa, para justificar a presença da

maldade, de certa perversão vista no prazer pelo ato assassino, como evidência de surgimento desse “sujeito anormal”.

Vimos, por meio do conceito de origem e proveniência que os acontecimentos não se apresentam numa continuidade e nem são transparentes, ou seja, as práticas sociais dão visibilidade às fissuras escondidas e dissimuladas pelas duas criadas. Mas nos enunciados da patroa já se observam também “falhas e fissuras” que se evidenciam pelos discursos, produzindo efeitos diversos. Quando ela retorna ao apartamento emocionalmente abalada, Solange, em determinado momento, pergunta-lhe se quer ver as contas da casa e ela fica indignada diante da frieza da empregada: “Francamente! Que inconsciência! Mas afinal de contas, Solange, será que me despreza ao ponto de me recusares a menor delicadeza?”³⁶. Solange sabia do sofrimento dela e, no entanto, não demonstra qualquer afetividade. Isso porque horas antes já havia ensaiado a morte da patroa, comentado com a irmã sobre o estado emocional dela, como podemos ver no excerto:

“[...] o amante algemado e Madame em pranto. Ela pode até morrer. De manhã, mal se aguentava de pé.
SOLANGE: Antes isso. Tomara que estoure! E que eu herde, afinal nunca mais por os pés naquela mansarda sórdida, entre aqueles imbecis, entre uma cozinheira e um camareiro. (GENET, s.d., p.10)

Logo, seu estado de indiferença diante da patroa é um efeito desses acontecimentos que vêm se acumulando. Uma característica do texto de teatro é que sua organização, como expusemos anteriormente, personagens, espaço e tempo, não deixa margem para descrições longas de acontecimentos. Tudo é colocado de modo que produza tensão e logo se resolva. Ao longo do texto vemos os efeitos que culminam na prática de encenação da morte da patroa, mas a origem desse acontecimento, suas motivações, aparecem de modo disperso compondo esse sujeito “doméstico infame” de modo multifacetado, isto é, as posições-sujeito que aparecem em suas práticas sociais: ora como irmãs amáveis uma para com a outra, ora em disputa pelos mesmos objetos, ora como criadas, mantendo-se distanciadas da posição de irmãs diante da patroa, ora na ilusão em que alternam posições de vítima e de assassino

³⁶ GENET. Jean. **As criadas**. Trad. Pontes de Paula Lima. S.d., p.24.

concorrem para que a posição-sujeito “ser anormal” tome corpo e contribua de modo mais efetivo para que as duas criadas se subjetivem como “anormais”.

Como abordamos anteriormente, Courtine (2013) propõe estudar o corpo de pessoas deficientes expostas como anormais em mercados e feiras do XVIII, pois, em sua opinião, esse tipo de prática social e discursiva escapara às formas de controle e vigilância amplamente estudadas por Foucault pelos dispositivos da medicina e do direito. Para Courtine (2013), outros dispositivos podem se juntar para compreender o corpo anormal disforme como a exposição como objeto anormal, a teatralização desse corpo nas culturas de feiras, a iconografia criada para exibi-los como fatos turísticos de algumas cidades e, por fim, sua exposição por agenciadores que os transformam e motivo de curiosidade e lucro rentoso. O declínio desse tipo de atividade se deu justamente quando os dispositivos da medicina psiquiátrica e do direito passam a tratar o corpo monstruoso como corpo doente. Courtine lembra que os dispositivos elencados por Foucault não abarcam toda a gama de sujeitos anormais e isto é o que pensamos em relação a esse tipo de ocorrência no texto literário.

A visão do corpo da “doméstica” como um corpo monstruoso ou doente surge como efeito das práticas sociais discursivas nas quais os sujeitos se inscrevem e cujos enunciados dão visibilidade a tais corpos. No caso específico do texto de Genet, um dos dispositivos que ele utiliza para fazer vir à tona o corpo anormal é justamente a arte dramática, ao colocar as criadas a reiterar física e discursivamente o próprio cotidiano em cena e a arte lhes possibilitam eliminar as barreiras que dirigem as condutas sociais e que regem os corpos.

4.2 O espaço e o corpo “docilizado” pela ilusão/perversão – *O balcão*

O balcão, de Jean Genet, é uma peça de teatro que se desenrola dentro de um bordel, ou como diz a personagem Madame Irma, uma casa de ilusões. Esse espaço compartimentado é lugar de tensões, desejo de poder e do entrecruzamento de outros espaços, visto que diferentes personagens estão ali para vivenciarem fantasias peculiares, como veremos, posteriormente. Trata-se de uma peça bastante complexa e, para nos manter no objetivo proposto,

abordaremos os recortes de enunciado referentes ao espaço e ao corpo quando este apresentar as marcas da máscara e da perversão. Desse modo, neste eixo observaremos como as práticas da ilusão (o travestimento) e da perversão dão visibilidade às mazelas humanas presentes na sociedade, mas nem sempre visível.

Para tratar do espaço tomamos o conceito de heterotopia apresentado por Foucault (2001), buscando compreender a contribuição do espaço na conformação desses corpos que mesmo mascarados deixam entrever a tensão, o desejo de poder e as pulsões mórbidas mobilizados pela inversão de valores, aspectos estes que segundo Foucault (2010), os qualifica como anormais. Genet nos oferece possibilidade de compreender esse sujeito em sua posição solitária, mas não sem relação com o mundo exterior, pois este mundo é expresso através do corpo que se transmuta pelas vestimentas. Contudo, no desenrolar da peça, o fio condutor é a revolta que ocorre fora do bordel, a qual une todos esses indivíduos isolados subjetivando-os a partir da fantasia que vestem. Nesse sentido, compreendemos quando Foucault (2001) afirma que certos lugares têm seu modo de organização, seus ritos de passagem e permanência, pois o bordel se configura como esse lugar de passagem.

Como já dissemos na apresentação das obras, *O balcão* se estrutura em forma de 9 quadros. Temos: do quadro I ao IV as encenações dos clientes; o quadro V é feito de reminiscências e conversas da dona do bordel, Madame Irma e Carmen, uma das moças que ali trabalha desempenhando o papel de prostituta e secretária; fora do bordel acontece uma revolução que é relatada pelos clientes que adentram o ambiente e também porque o barulho das armas é sentido no interior da casa. Desse modo, do quadro VI ao IX aqueles homens que ali vivem uma fantasia são convidados a ocupar a realidade que está sem seus representantes legais, aparentemente destituídos ou mortos pelos revoltosos que querem mudar o regime político, mas cujo fim deixa a entender que tudo foi mera ilusão.

O grande balcão é um bordel de luxo no qual sua dona, Madame Irma, procura realizar as fantasias simples ou excêntricas de seus frequentadores. Cada quadro forma uma unidade que pode ser ligada ao todo por um fio condutor, a revolução. As personagens se dirigem ao bordel com o intuito de realizarem ali suas fantasias, sendo, por algumas horas, um bispo, um general,

um mendigo, bombeiro, encanador, ministro. Entre as personagens algumas se destacam como o bispo, o juiz e o general, mas há também aquelas cujo papel social não tem proeminência como o carrasco, o velho, o bombeiro, o chefe de polícia, o mendigo, completando uma mostra da sociedade com suas diferentes classes sociais.

Observando as descrições que o filósofo faz das regras gerais de organização dos espaços, podemos descrever *O balcão* a partir do segundo, terceiro e sexto princípios. No segundo princípio, temos os lugares que existem em todas as sociedades como os cemitérios, mas que vão sofrendo adequações de acordo com a cultura dos povos: “[...] cada heterotopia tem um funcionamento preciso e determinado no interior da sociedade, e a mesma heterotopia pode, segundo uma sincronia da cultura na qual ela se encontra, ter um funcionamento ou um outro”. (FOUCAULT, 2001, p.417). Os lugares de prazeres como os bordéis também sempre estiveram presentes nas organizações sociais, embora mudem suas configurações ao longo da história.

Primeiramente, essa peça organiza-se em forma de 9 quadros. Os cinco primeiros guardam uma certa independência, sendo ligados aos demais por um fio condutor que é a revolução, como já dissemos. Apresentamos sucintamente essa distribuição da peça: quadro I, o bispo que confessa a pecadora; quadro II, o juiz julgando a ladra, quadro III, o general que quer morrer como herói de guerra, IV do mendigo e o quadro V é feito de reminiscências de Carmen e da patroa, Madame Irma. Nesses quadros, os clientes vão ao bordel para viver um desejo de ser outra pessoa. Em todos esses quadros, os clientes ou os trabalhadores do local trazem as notícias da revolução que ocorre nas ruas, da destruição provocada pelos revoltosos.

Entre os frequentadores do lugar, temos o chefe de polícia que tem um desejo obsessivo, o de ser representado nos grandes salões do bordel. Ele é aguardado no ambiente porque representa a segurança do lugar, e é amante da dona do bordel. Além disso, controla os clientes ao saber da ficha de cada um. Depois de sua chegada, aos poucos, a situação se inverte, ou seja, os revoltosos parecem ter derrubado os representantes legais e o representante da rainha vem ao bordel pedir que o bispo, o juiz e o general assumam o poder imediatamente. Desse modo, o quadro VI ao IX trata dessa negociação/reorganização de poder e também da assunção do chefe de polícia que, finalmente, terá sua figura

imitada no bordel. Mas, ao final, o leitor não tem certeza se houve realmente uma revolução para derrubada do poder vigente ou se foi um plano do chefe de polícia juntos aos amigos do bordel para conseguir pôr em prática sua vontade, a de ter alguém que o imitasse ali dentro.

O bordel descrito por nessa peça é uma casa de prazeres, não somente os carnavais, mas também de outro tipo: aquele em que o indivíduo pode assumir uma aparência diversa da realidade por meio do vestuário. No quadro I, do bispo, II, do juiz, e III, do general, não há a presença de relações carnavais, embora haja um aspecto libidinoso e masoquista nas relações das personagens. O sujeito entra nesse espaço, toma as vestimentas de uma personagem de sua escolha e vive-a por tempo determinado. Assim, o bispo, com todas as roupas adequadas a esse papel – mitras, anéis, manto – confessa uma pecadora. O juiz, com o aparato que lhe dá esse caráter, julga uma ladra, e o general, com suas roupas e seu cavalo, simulam uma batalha na qual ele morre como herói.

Genet traz para o espaço do bordel uma simulação do espaço real, pois Madame Irma, a dona do lugar, dispõe de quartos e salões propícios para a realização do desejo de cada cliente. A princípio, podemos ver o bordel como espaço compartimentado, porque os desejos são particulares a cada cliente, e a dona do lugar os respeita, mantendo seus segredos. Inclusive, tem-se a impressão de que eles visam apenas a esse travestimento em outro sujeito. Mas, sem grande ênfase, as relações carnavais existem como algo comum, porque na narração de Carmen, no quadro V, ela conta como tal fato se dá após as vivências de fantasias pelos clientes. Logo, Genet faz um deslocamento da função do bordel tomado apenas como lugar de sexo. Ele atribui-lhe o papel de local não só de vivência dos prazeres da carne, mas também de outros desejos estranhos em aparência à função do local.

Segundo Foucault (2001), o sujeito organiza seus espaços e nele tem um posicionamento, todavia, o bordel é um espaço ocupado por posições temporárias. Primeiramente, só tem acesso a esse lugar quem pode pagar. É um lugar que existe, mas não é para todos. Torna-se objeto de desejo, algo inalcançável para muitos. Nas vivências das personagens dos três primeiros quadros, se apresentam as relações de poder que nutrem como desejo e ali colocam em prática. Esse espaço de prazer é também lugar de se exercer o poder sobre o outro, como podemos ver pelas personagens do bispo, que

confessa a pecadora, do juiz, que julga uma ladra, e do general, que comanda exércitos. São as relações sociais que se tornam discursivizadas nos desejos de cada cliente, e a posição que cada um escolhe ali dentro é de poder e saber sobre o outro.

Desse modo, entra a organização do local promovida por madame Irma, que dispõe não só o espaço simulando a realidade, mas também de ajudantes que partilham da execução daquele ato de vida temporário.

Tomamos como exemplos os quadros I do bispo e III do general:

O BISPO (*Sentado na poltrona, no meio do palco, com uma voz cava, mas veemente*)

Na verdade, não é tanto a doçura nem a unção que deveriam definir um prelado, porém a mais rigorosa inteligência. O coração nos leva à perdição. Cremos ser donos de nossa bondade: nós somos escravos de uma serena languidez. É ainda de outra coisa que se trata, não de inteligência. (Hesita) Seria de crueldade. E além dessa crueldade -e através dela -um caminhar hábil, vigoroso em direção à Ausência. Em direção à Morte. Deus?

[..] (*Sorrindo*) Eu vos vejo chegar! (*Para sua mitra*) Tu, mitra em forma de chapéu de bispo, saiba bem que se meus olhos se fecharem pela última vez, o que verei, por trás das minhas pálpebras, és tu, meu belo chapéu dourado... Sois vós, belos ornamentos, capas, rendas...[...]

“A majestade, a dignidade, iluminando minha pessoa, não encontra sua origem nas atribuições de minha função. Tampouco, céus! Em meus méritos pessoais – a majestade, a dignidade que me iluminam advém de um brilho misterioso: é que o bispo precede-me, (GENET, 1976, p.16-17, grifos do autor).

Quadro III

O GENERAL: E esporas? Terei esporas? Pedi que as prendessem nas botas. Botas acaju, não é? [...]

A MOÇA: Põe a camisa para dentro. Puxa as alças. Não é pouca coisa vestir um general vencedor e que vai ser enterrado. Quer o sabre?

O GENERAL: Que permaneça sobre a mesa, como o de Lafayette. Bem em evidência, [...]

A MOÇA: (*solene e triste*) O desfile começou... atravessamos a cidade...seguindo o rio... estou triste. O céu está cerrado. O povo chora um herói, tão belo, morto na guerra.... (GENET, 1976, p.42-47, grifos do autor).

Em termos dramaturgicos, no quadro I, o local deve parecer uma sacristia, onde o bispo confessa a pecadora. Suas roupas de religioso devem completar o quadro. No quadro III, do general, o lugar é o campo de batalha, lugar aberto para que o herói seja visto por muitos. Aqui podemos observar, com Foucault (2001), o terceiro princípio da justaposição, pois há uma simulação de lugar religioso e do campo de batalha, pois o bispo só poderia confessar a pecadora em uma igreja, e o general, morrendo como herói, só poderia ser numa batalha.

O bordel existe enquanto realidade heterotópica, é um espaço observável, mas propõe em seu interior espaços outros que existem no nível da utopia. São espaços que se criam e se desfazem pelas vontades dos clientes. É o posicionamento desses sujeitos que determinam, em certa medida, a organização espacial no interior do espaço real. Esse mesmo aspecto vale para as demais personagens que a ali querem pôr em prática uma fantasia. Além dessa materialidade, que contribui para o modo de subjetivação desse corpo mascarado instaurando um outro sujeito, há o discurso que ratifica a existência desse corpo, ou seja, a apropriação das regras que regem a formação discursiva ligada ao desejo de cada cliente dá concretude ao quadro representado, simulando a realidade externa.

No quadro V, nas reminiscências da personagem Carmen, ela lembra que os clientes exigem algo que os lembrem da realidade, seja um objeto ou palavras que estabeleçam o elo de ligação entre realidade e ilusão. Como exemplo, o bispo exige que os pecados sejam verdadeiros, o juiz exige que a ladra apanhe até que as marcas da agressão sejam visíveis. Vejamos os excertos nos quais Irma, Carmen e o gigolô Arthur relatam tais procedimentos:

IRMA - Querem que tudo seja o mais verdadeiro possível... Menos alguma coisa indefinível que fará com que isso não seja verdade. [...] p. 30

IRMA - Você não bateu demais nela? Da última vez, a pobre coitada ficou dois dias de cama.

ARTHUR - Não se faça de boazinha, nem de falsa puta. Tanto da última vez como hoje de noite ela teve o que merecia: em gaita e em pancadas. Recta-reglo. Se o banqueiro quer ver as costas marcadas, então eu marco. [...] (GENET, 1976, p.65).

No exemplo acima, o juiz exige tal ação para que seu papel seja verossímil utilizando práticas sociais existente na realidade para que a verdade apareça. Mas também tais procedimentos podem ser entendidos como perversões, quando o sujeito busca o prazer em atos violentos, contrários aos procedimentos considerados normais e também fazer parte dos modos de controle dentro de práticas institucionalizadas, como as prisões.

Retomando os aspectos sobre o espaço, é possível ver também no bordel o sexto princípio descrito por Foucault (2001, p.420-421), segundo o qual as heterotopias, em relação ao espaço restante, têm uma função: de ser espaço de

ilusão ou de compensação. Inicialmente, tomamos o bordel como um lugar de ilusão porque esse espaço existe em contraponto com o real, ou seja, sua função é de dispor aos sujeitos algo que não encontram na realidade como prática social comum, por isso é ilusório, efêmero.

As personagens que ali se encontram vivenciam uma realidade momentânea, a qual tem começo e fim e é regulada pelas normas do lugar: deve-se pagar. A vivência da fantasia como tal só existe no espaço utópico. Então, o bordel é um espaço idealizado ao gosto dos clientes. O bispo vive sua fantasia de ser religioso respeitado, assim como o juiz e o general desejam uma posição de comando nem que seja por tempo determinado porque sabem que na vida real não é possível, pois são pessoas comuns.

Como vimos na citação acima, o general conhece a história real, pois mira em Lafayette, militar da aristocracia que lutou na revolução, ao falar da indumentária que compõe sua figura: "Que permaneça sobre a mesa, como o de Lafayette. Bem em evidência, [...]"³⁷, e utiliza essa imagem da personagem histórica para criar sua vivência gloriosa mesmo que temporariamente. Trata-se de uma ilusão porque mesmo sendo vestido como militar, ele só existe enquanto tal ali. Além disso, existe consciência desse aspecto ilusório, pois, ao fim, envolvidos nas tramas do Chefe de polícia para ter sua figura representada nos salões de Madame Irma, lamentam a perda desse espaço que lhes era único, secreto, privado:

O JUIZ (Com um suspiro de alívio) - O que passamos!

O GENERAL - E ainda não acabou! É preciso inventar toda uma vida... Difícil...

O BISPO (Irônico) - ...Difícil ou não, é preciso continuar. Não se pode mais recuar. Antes de subir na carruagem...

O GENERAL - A lentidão da carruagem!... O BISPO - ...antes de subir na carruagem ainda era possível fugir. Mas agora...

O JUIZ - O senhor acha que nos reconheceram? Eu estava no meio, escondido entre dois perfis. Na minha frente, Irma... (Espanta-se com este nome) Irma? A Rainha... A Rainha escondia meu rosto... O senhor acha que. [...].

O BISPO (Exaltando-se) - Justamente. Enquanto estávamos num quarto de bordel, pertencíamos a nossa própria fantasia: por havê-la exposto, por havê-la chamado, por havê-la publicado, nos ligamos aos seres humanos, nos ligamos a vocês e fomos forçados a continuar esta aventura segundo as leis da visibilidade.

³⁷ GENET, Jean. **O balcão**. Paris: Gallimard. 1976, p.42-47.

O CHEFE DE POLÍCIA - Os senhores não têm nenhum poder. Somente eu...

O BISPO - Então voltaremos aos nossos quartos para continuar a procura de uma dignidade absoluta. Nós estávamos muito bem e foi o senhor que nos arrancou de lá. Éramos felizes. Uma situação de descanso absoluto: na paz, na doçura, por trás das persianas, por trás das cortinas acolchoadas, protegidos por mulheres atenciosas, protegidos por uma polícia que protege os bordéis, podíamos ser juiz, general, bispo, até à perfeição e até ao gozo! Deste estado adorável, sem infelicidade, o senhor nos arrancou brutalmente.

O GENERAL (Interrompendo o Bispo) - Minhas calças! Quando enfiava minhas calças, que felicidade! Agora, durmo com minhas calças de general, janto com minhas calças, danço -quando danço! - dentro de minhas calças, vivo em minhas calças de general. Sou general como se é bispo, (GENET, 1976, p.70).

O espaço organizado por Madame Irma, seguindo os desejos dos clientes, e o travestimento do corpo constituem a subjetivação desses sujeitos em figuras sociais comuns à sociedade organizada.

No quinto quadro, Carmen descreve seus encontros com um cliente no qual representava para ele o papel de uma santa. Apresentamos o excerto para melhor explicitar alguns aspectos relativos ao espaço e aos objetos que completam os modos pelos quais as duas personagens se subjetivam:

CARMEN

"[...] Graças ao vício e à miséria dos homens, também eu tive o meu momento de glória! Daqui, com o fone no ouvido e olhando pelo visor, a senhora podia me ver erguida, ao mesmo tempo soberana e boa, maternal e tão feminina, meu calcanhar sobre a serpente de papelão e as rosas de papel rosa, a senhora também poderia ver o contador do Banco da Província de joelhos diante de mim, e desmaiando ante minha aparição. [...] a senhora não podia ver seu olhar de êxtase, nem ouvir as batidas enlouquecidas de meu coração. Meu véu azul! Meu vestido azul, meu avental azul, meu olho azul...[...]. Azul, naquele dia (Madame fala que seu olho é castanho). Para ele eu era o próprio Céu que tocava a sua testa. Ele me cantava louvores, confundindo-me com a sua cor predileta, e quando me levava para a cama, era no azul que ele me penetrava [...], (GENET, 1976, p.68).

Carmen, na imagem de santa, produz um estado de êxtase no cliente. Ora, entre os religiosos que se entregam às orações, à contemplação existe o êxtase. No entanto, o cliente não procura o espaço da igreja, dos monastérios, não busca nos ritos religiosos os meios que poderiam dar-lhe esse mesmo sentimento. Madame Irma busca oferecer aos clientes um reflexo da realidade. O espaço sofre uma preparação para a execução daquilo que o cliente pede. É

assim que a personagem do cliente, um simples contador, ao entrar naquele espaço já propício à sua ilusão, a toma como verdade e tem as mesmas reações emocionais daquele que se entrega à vida de contemplação. Todavia, na realidade não é simples assim, o sujeito que entra em êxtase contemplativo tem uma vida cheia de sacrifícios para conseguir seu intento. O texto de Genet inverte as posições e faz com que as personagens encontrem o êxtase em algo considerado profano.

A personagem de Carmen também suscita reflexões. Ela tem consciência de que ali tudo é efêmero, mas não deixa também de olhar para a situação com vistas à realidade. Quando ela se deixa entregar pelo que representa a santa, símbolo de pureza e bondade, ela tem em mente o contexto externo criado culturalmente no qual as pessoas tomam a santa como meio de ascender ao céu criado pelas religiões. Neste sentido, pode-se dizer que se instaura uma a-topia, isto é, um lugar sem lugar, que não existe em lugar algum, já que se dá enquanto uma vivência/experiência fantasiosa da personagem.

Quando buscamos os efeitos de sentido criados pelas personagens de Carmen e do cliente, percebemos que Jean Genet, no seu procedimento de escrita, mistura os espaços. O bordel é um espaço real cuja função é criar ilusão, e dentro dele, criam-se espaços ilusórios que dialogam com os espaços reais. Do ponto de vista da função sujeito, o cliente se coloca como devoto dentro de um espaço profano criado pela sua imaginação, e ali encontra o êxtase tão desejado ao se deparar com a imagem da santa. Por outro lado, Carmen, como prostituta, realiza seu desejo de ser uma pessoa pura aos olhos do mundo. Fantasiada de santa, ela encontra-se como sujeito comum, na função de mulher, como tantas outras, pois afirma “ao mesmo tempo soberana e boa, maternal e tão feminina”³⁸.

Podemos dizer que, os enunciados que utiliza para se descrever são aqueles culturalmente designados para a mulher dessa época. Aqui, compreendemos quando o filósofo afirma que o sujeito cria os espaços e nele toma uma posição. O espaço dá sentido à função que o sujeito ocupa naquele momento. E Carmen desempenha muitas funções nesse lugar – de santa, porque provoca o êxtase no cliente como figura irreal; de mãe, ao ser maternal

³⁸ GENET, J. **O balcão**. Paris: Gallimard, 1976, p. 68.

e bondosa, porque o acolhe como é a representação simbólica da santa e mesmo de uma mãe; mas também de prostituta, pois, ao fim, deita-se com o cliente. Mas, essa experiência da santa deixa-lhe marcas profundas, visto que lamenta não representá-la mais. Logo, há o aspecto da vivência que é real e deixa marcas nos corpos desses sujeitos que decidem viver à margem da sociedade.

Foucault (2013) afirma que o corpo é superfície de inscrição de acontecimentos e, nesse sentido, as muitas experiências pelas quais estas personagens vão passando dentro do bordel vão configurando-as como prostitutas, pois, Carmen tem consciência de que não mudará, mas deixa também aparecer outras verdades, como o fato de ser mãe e desejar viver essa experiência. Os acontecimentos vividos com cada cliente expõem as “fissuras” ligadas às origens de todo homem e Carmen, não escapa a essa verdade de todo ser.

De modo geral, poderíamos abordar, dentro desses princípios que buscam definir os espaços construídos pelos sujeitos, os demais quadros da peça de Genet, pois todos os sujeitos que ali estão, ocupam-no como espaço ilusório, como função de prazer e, de certa forma, de poder.

O *balcão* oferece um panorama das relações espaciais que se estabelecem no interior do bordel e de seus mecanismos de funcionamento porque, de acordo com Foucault, o sujeito cria os espaços e nele toma um posicionamento. O bordel agrega diferentes espaços em um mesmo lugar. É heterotopia e utopia ao mesmo tempo, pois ocupa um lugar na sociedade que o criou, por outro lado, dispõe em seu interior de espaços utópicos que existem à medida que os sujeitos os colocam em funcionamento, isto é, como local de prazer e fantasias, cada espaço cumpre uma função de acordo com o sujeito que o imagina, sendo que madame Irma, a dona do bordel, dá-lhe a forma, inclusive para ela mesma, como vimos no fragmento anterior.

Todavia, como afirma Foucault, todos estão numa relação espacial: o “espaço no qual vivemos, que nos conduz para fora de nós mesmos, [...] nós não vivemos numa espécie de vazio dentro do qual poderíamos colocar os indivíduos e coisas” (FOUCAULT, 2001, p.414)³⁹. Desse modo, não há como isolar os

³⁹ GENET, J. **O balcão**. Paris: Gallimard, 1976, p. 68.

sujeitos. Os frequentadores do bordel são produtos daquele meio, e também contribuem para sua permanência. Os sujeitos não ficam em confinamento espaciais de modo a isolar-se totalmente. Mesmo havendo algumas regras definidas para se frequentar os espaços, mantém-se uma relação entre eles. De certo modo, interpenetram-se, pela função que o sujeito ali desempenha.

A escritura de Jean Genet, nesta peça, Jean Genet, ao justapor e entrecruzar os espaços de utopia e heterotopia, dá sentido maior às funções que o indivíduo desempenha na sociedade. Tanto um quanto o outro tornam-se real, porque é o mesmo sujeito que se desvela, por meio das fantasias psicológicas e concretas – vestimentas, nos diferentes espaços que compõe a sociedade. O bordel, enquanto espaço de prazer – e, neste caso, de poder também –, propicia que o sujeito deseje e realize o desejo de ocupar a sociedade, ocultando-se ou ainda misturando-se à massa de sujeito comum. Este sujeito que, mesmo tendo a ilusão do poder pelo prazer, são sujeitos solitários. Então, o bordel configurado como este espaço que se dá entre a utopia e a heterotopia, entre a ilusão e a realidade, permite que modos de subjetivação instaurem dizeres sobre sujeitos e, ao mesmo tempo, sobre sociedades.

Apresentamos até agora as questões relativas ao espaço e como sua caracterização contribui para a subjetivação dos corpos de homens e mulheres que buscam prazeres outros, algo que lhes constituem e os identificam. As práticas sociais, no caso daquelas configuradas por espaços como as casas de prazeres, dão visibilidade àquilo que, de modo geral, é considerado anormal pelas leis que regem as condutas dos homens e, principalmente, ao considerarmos o período histórico em que tais textos vieram a público. Gostaríamos de trazer reflexões a partir do texto de Foucault (2013) sobre o corpo utópico e também retomar as colocações de Courtine (2013) a respeito do corpo anormal.

Em *Corpo utópico: as heterotopias*, Foucault (2013) afirma que o corpo é realidade concreta existindo em qualquer lugar que o sujeito esteja, existindo como utopia somente na literatura, ou seja, no espaço de linguagem o sujeito é o que quiser. Mas considerando os enunciados acima, podemos dizer que a literatura dá visibilidade às “rachaduras”, às “fissuras” presentes na constituição de qualquer sujeito visto que o filósofo toma a literatura como efeito, ou seja, ela é produzida a partir dos elementos que se entrecruzam nas diferentes práticas

sociais vividas pelo sujeito. Assim, os discursos das personagens dão visibilidade à diferentes práticas sociais, como a que vimos descritas pelo balcão, desnuda os conflitos presentes na origem do sujeito como camadas sobrepostas, muitas das quais veem à tona à medida que se posiciona como sujeitos em determinadas práticas. A crise de consciência a que Carmen se entrega é desperta pela vivência do papel de Santa dentro do bordel e os aspectos que a afetam: ser feminina, maternal, prostituta e santa fazem parte das práticas culturais de toda sociedade, isto é, está na origem de todos os sujeitos.

Vimos pelos exemplos da personagem Carmen que, lado a lado das práticas culturais aceitas pela sociedade como normais, coexistem aquelas considerados anormais, principalmente, aquelas ligadas à sexualidade. O espaço de *O balcão* é propício às vivências que desafiam os valores postos como forma de controle de condutas. Além daqueles que comentamos acima no que diz respeito à Carmen, no exemplo da santa, apresentamos outros buscando evidenciar a conduta anormal. O juiz cujo papel é julgar uma ladra, quando esta recusa-se a dizer a verdade ele aceita humilhar-se para que ela fale. Assim, ele termina o ato rastejando e lambendo seus pés. O general simula cavalgar pelos campos de batalha montado em uma égua, mas quem faz este papel é uma jovem. Carmen relata o papel de um cliente que deseja ser tratado como bebê, apanhar e ao fim ser ninado; o ministro que quer contracenar com um cadáver; um missionário morrendo na cruz, entre outros. Na conduta do bispo, do general e do juiz é o desejo de poder que os movimenta. Vejamos um excerto do juiz, no qual percebe que ele só existe em função do outro:

O JUIZ (Irritado) - Vai responder-me, sim ou não? Que mais roubou? Onde? Quando? Como? Quanto? Por quê? Para quem? Responda. A LADRA - Muitas vezes penetrei nas casas durante a ausência das criadas, passando pela escada de serviço... Roubava nas gavetas, quebrava o cofre das crianças. (Procura as palavras) [...]

O JUIZ (Ao carrasco e aproximando-se dele) - Ah! Ah! Seu prazer depende de mim. Gosta de bater, hein? Estou satisfeito, Carrasco! Magistral amontoado de carne, quarto de lombo que uma simples palavra minha é bastante para fazer mover-se. (Simula mirar-se no carrasco) Espelho que me glorifica! Imagem que posso tocar, eu te amo. Eu nunca teria força nem jeito para deixar lanhos de fogo em suas costas. Aliás, que poderia fazer com tanta força e jeito? (Toca-o) Estás aí? Estás aí, meu braço enorme, pesado demais para mim, grosso demais, gordo demais para meu ombro e que, sozinho, caminha a meu lado! Braço, peso de carne, sem ti eu não seria nada... (A ladra) Sem

você também não, menina. Vocês são meus dois complementos perfeitos... Ah, que belo trio formamos! (A ladra) Mas você tem um privilégio em relação a ele; aliás, em relação a mim também: o da anterioridade. Meu ser Juiz é uma emanção de seu ser ladra. Bastaria que você recusasse... mas não se atreva!... que você recusasse a ser quem é - o que é, logo, quem é - para que eu deixe de existir... desapareça, evaporado. Estourado. Volatilizado. Negado. Onde: o Bem proveniente do... Então? Então? Você não recusará, não é mesmo? Não recusará ser ladra? Seria errado. Seria criminoso. Você me impediria de ser! (Implorando) Diga, meu bem, meu amor, você não recusará? (GENET, 1976, p.80).

Nos enunciados acima, quando o juiz percebe que para ele existir nessa função a ladra deve existir enquanto tal, põe em evidência as relações que marcam os sujeitos e, revela ainda, as microrrelações nas quais os sujeitos exercem seu poder. O travestimento em juiz, o discurso de ordem, a força usada para extrair a verdade desvelam os mecanismos de poder exercidos pelas instituições. Mas como se trata de uma peça de teatro, obviamente que a linguagem literária não reproduz a realidade concreta, mas utilizando a possibilidade de multiplicidade do signo, entrecruza diferentes formações discursivas evidenciando objetos antes encobertos pelas práticas sociais que os normaliza ou não e os coloca em funcionamento. Explicando melhor, a função de um juiz é sempre da ordem, do governo de condutas e, na escala hierárquica estabelecida pelas instituições sociais, sua posição não é questionada e nem posta na dependência da existência do outro para que seja exercida. Mas os enunciados acima dão visibilidade também a esta outra posição, da formação de leis, de regras de condutas, de funções sujeitos à medida que os objetos aparecem e, nesse caso, é a ladra.

Retomando um excerto do exemplo colocado acima, vemos que o raciocínio lógico do juiz expõe com maestria as microrrelações: “Vocês são meus dois complementos perfeitos... Ah, que belo trio formamos! (A ladra) Mas você tem um privilégio em relação a ele (carrasco); aliás, em relação a mim também: o da anterioridade. Meu ser Juiz é uma emanção de seu ser ladra”. (GENET, 1976, p.180).

Nosso objetivo nesse eixo foi mostrar como o corpo dos sujeitos clientes do bordel são sujeitados pela disciplina ali vigente, isto é, cada espaço compartimentado atendendo aos seus desejos, juntamente com os objetos, contribuem para objetificação e subjetivação desse ser que se dispõe a configurar-se no outro por determinadas horas. Todavia, o bordel em si mesmo

já traz a marca de práticas sociais consideradas anormais, assim como na peça que posterior.

4.3 - Do dispositivo prisional e a prisão como espaço de separação – corpos (i)legíveis – *Haute surveillance* (Alta vigilância)

O texto “A vida dos homens infames” é interessante para se observar como os sujeitos eram separados da sociedade por causa de seus delitos. Esse estudo realizado por Foucault (2001) descortina as relações de poder a partir das “*lettres de cachet*”, petições dirigidas ao rei, pedindo a prisão para alguns sujeitos que representavam, de algum modo, um perigo para aquela sociedade. Essas vidas insignificantes que Foucault analisa são ligadas em seus problemas pela questão do poder que regulamenta sua vivência. Segundo o filósofo, se não fosse esse olho do poder, esses seres passariam pela existência sem deixar rastros. Como ele afirma:

O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras, foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam; seja por se ter querido dirigir a ele para denunciar, queixar-se, solicitar, suplicar [...], (FOUCAULT, 1977, p.4.).

Estudando os mecanismos que regiam essa sociedade, ou seja, as formas pelas quais os sujeitos eram levados a produzir essas petições, como elas chegavam até o rei, Foucault conclui que somente pelo dispositivo da confissão pode se compreender essas relações entre o sujeito que pede e o rei que deve julgar se tal pedido era procedente ou não.

Outro aspecto ligado a esse período, refere-se ao poder exercido pela igreja que conhecia o cotidiano dos fiéis pela confissão, exercendo assim seu poder sobre todas as vidas. Na confissão tudo era dito, mesmo os fatos banais, e depois apagado pelo ato da penitência. Mas no final do século XVII, esse mecanismo se encontrou enquadrado e ultrapassado por outro cujo funcionamento era muito diferente – o agenciamento administrativo e não mais

religioso; mecanismo de registro e não mais de perdão. O objetivo, no entanto, era o mesmo, passar o cotidiano para o discurso. Assim, os mecanismos da confissão saem do religioso e passam ao administrativo no qual tudo passa a ser escrito, constituindo dossiês e arquivos. A voz que antes era apagada pela penitência agora é substituída por vozes múltiplas que se depositam em uma enorme massa documental e constituem assim, a memória crescente de todos os males do mundo, estabelecendo novas relações entre os sujeitos e o poder.

Analisando os infortúnios dos sujeitos dessa época já distante, Foucault observa como se operam as relações de poder entre as pessoas e aqueles que detêm o poder e como esses mecanismos de punições vão se modificando, se aperfeiçoando. Por isso, ele afirma:

Com o dispositivo de petições, das *lettres de cachet* com ordens de prisões, de internamento, da polícia, nascerá uma infinidade de discursos que atravessa o cotidiano em todos os sentidos e, se encarrega, mas de um modo diferente da confissão. As pequenas histórias de sofrimentos saem da confissão, de um certo anonimato e aos poucos podem e devem ser descritas, sobre eles caem o olhar branco do poder, (FOUCAULT, 1977, p.10).

O dispositivo da confissão, para Foucault, foi se modificando ao longo da história. Ele pode ser visto na psiquiatria, no consultório médico, mas também em outros meios que lhe permitem vir a público como em revistas e na internet quando o sujeito é levado a confessar-se por outros motivos diferentes daqueles dos primeiros tempos da religião. Na contemporaneidade, o poder ainda se exerce com outros mecanismos. Assim, para Foucault (1977), o homem é um sujeito confessional. Nesse aspecto as personagens da peça *Haute surveillance* (*Alta vigilância*) se dão a conhecer por esse falar ao outro, muito embora, sejam bastante diferentes as motivações que os levam a falar de si mesmos. Quando esse sujeito se confessa ao outro é que nos permite ver também as garras do poder e, nesse sentido, funcionando o dispositivo da prisão, ou seja, são relações de poder que se entrecruzam ao mostrar a vida desses homens infames cujas vidas estão prestes a se apagar⁴⁰.

⁴⁰ Não é nosso intento analisar a peça pelo prisma da confissão, mas notamos que esse dispositivo também está presente na construção do texto de Jean Genet, pois um dos meios de expressão do teatro é a fala e é o falar de si e dos outros que deixa entrever o dispositivo da prisão.

No capítulo VIII, “sobre as prisões”, em *Microfísica do poder*, Foucault (1993) analisa esse tema complexo refletindo sobre seu surgimento e seu exercício pelo poder oficial em diferentes épocas e sociedades. Observa que, se em um período é preciso segregar essas populações nas prisões como forma de proteger a sociedade, por outro lado há também sua utilização para movimentar a economia e a política. A esse respeito, ele comenta que Napoleão III tomou o poder graças a um grupo constituído, ao menos em seu nível mais baixo, por grupos de delinquentes de direito comum. Por isso, procura refletir sobre a prisão em todos os aspectos e não apenas do ponto de vista da instituição. Desse modo, nesse capítulo, ressalta:

Não haveria sentido em nos limitarmos aos discursos formulados sobre a prisão. Há igualmente aqueles que vêm da prisão: as decisões, os regulamentos que são elementos constituintes da prisão, o funcionamento mesmo da prisão que possui suas estratégias, seus discursos não formulados, suas astúcias que finalmente não são de ninguém, mas que são, no entanto, vividas, assegurando o funcionamento e a permanência da instituição, (FOUCAULT, 1993, p.130).

Ao falar dos propósitos das prisões, da relação vigiar e punir, do objetivo de transformar o indivíduo, Foucault (1993, p.132) comenta: “Desde 1820 se constata que a prisão, longe de transformar os criminosos em gente honesta, serve apenas para fabricar novos criminosos ou para afundá-los ainda mais na criminalidade”. Para o filósofo sempre houve, nos mecanismos do poder, uma utilização estratégica daquilo que era inconveniente. A prisão fabrica delinquentes, mas os delinquentes são úteis tanto no domínio econômico como no político.

Mais adiante, em seu texto, o filósofo observa como os mecanismos de poder vão se articulando em torno dessa questão e se modificando, atendendo às necessidades políticas e econômicas, ou seja, a delinquência menor passa a ser tolerada em certos aspectos, porque calcula-se o prejuízo que provoca em termos econômicos e, observa-se que o custo em manter o delinquente na prisão é maior que o prejuízo pelo roubo praticado. Foucault menciona a existência de:

Uma linha de separação entre infração tolerável, e tolerada, e delinquência infamante, ou se está diante de uma simples distensão do sistema que, dando-se conta de sua solidez, pode aceitar dentro de

seus limites algo que enfim não o compromete (FOUCAULT, 1993, p.135)

Foucault localiza o surgimento de laços entre o poder oficial e os delinquentes nos anos de 1840 quando o sistema percebe que a prisão cria delinquentes e não os transforma em pessoas honestas. A partir da percepção dessa falha no sistema começa essa relação que vai apenas modificando seus modos de atuação ao longo dos séculos. É o surgimento dessas relações que também fará aparecer os heróis da literatura ligados ao crime. Assim, ele evidencia:

O fenômeno do interesse estético, literário, que se começa atribuir ao crime, a heroificação estética do crime. [...] Por volta de 1840 surge o herói criminoso, herói porque criminoso, que não é nem aristocrata, nem popular. A burguesia se dá agora seus próprios heróis criminosos. É nesse momento que se constitui o corte entre os criminosos e as classes populares: o criminoso não deve ser um herói popular (como era no século XVIII), mas um inimigo da classe dos pobres, (FOUCAULT, 1993, p.136-137).

Para o estudioso, o discurso da criminologia é totalmente utilitário porque o sistema prisional não transforma o homem para melhor; é preciso, então, da ajuda do discurso médico para justificar as medidas punitivas que, no fundo, não visam essa transformação do homem como se pensava com o sistema prisional do século XVIII. Assim, em suas pesquisas sobre os homens infames do século XVII já observa como a soberania política se dá no nível mais elementar do corpo social; de súdito a súdito; nas relações de vizinhança, de rivalidades, toda uma cadeia política que entrecruza com a trama do cotidiano.

No que concerne ao teatro francês, especificamente, do início do século XX, principalmente, nos anos cinquenta, observamos um alinhamento com as grandes transformações que aconteciam em toda a Europa. Jean Genet, como já dissemos traz para seus escritos a vida de homens colocados à margem da sociedade. A peça que segue abaixo trata da vida de prisioneiros, mas em uma abordagem na qual os males morais do sujeito são vistos com naturalidade, como algo constitutivo de seu ser. Nos recortes feitos para esta análise focalizamos, sobretudo, o espaço à medida em que ele é mola propulsora para que se evidenciem as posições que o sujeito deve se colocar nesse ambiente de tensão, visto que disso depende sua vida.

4.3.1 O espaço e o corpo “docilizado” - pela punição/violência

Haute surveillance (Alta vigilância), “narra” a história de três detentos dentro de uma prisão, revelando as relações de poder que se desenvolvem no microcosmo da cela. Este pequeno espaço é o lugar das tensões, do desejo de poder e do entrecruzamento de outros espaços. O enredo gira em torno dos personagens Yeux-Verts, Boule de Neige, Lefranc e Maurice; os primeiros mostrando pelos sinais de força e violência o porquê são considerados líderes dentro daquele microcosmo e os outros dois tentando encontrar uma posição junto aos líderes como forma de proteção naquele ambiente.

Assim, tomando a prisão como um dos dispositivos⁴¹ apresentado por Foucault, dentro do qual o poder se exerce, utilizamos também o conceito de heterotopia para compreender como um lugar tão pequeno congrega tanta tensão e disputa de poder partindo da posição que cada sujeito ocupa nesse espaço e, que ao ocupá-lo, este sujeito vai constituindo a sua subjetividade. Embora pontuemos as questões relativas a poder, nosso foco principal será a questão da violência-punição e como esse sujeito acaba se assujeitando a esses mecanismos.

Dentro da cela o poder é exercido por Yeux-Verts, mas dentro da prisão há uma hierarquia que deve ser obedecida e, nesse caso, o poder vem de fora na figura de outro prisioneiro, Boule-de-Neige cujo domínio se estende a todo o complexo prisional no olhar de Yeux-Verts e de seus companheiros. Para sobreviver nesse ambiente hostil há que cumprir determinados requisitos sem os quais não se permanece muito tempo ali. Nesse sentido, compreendemos quando Foucault (2001) afirma que certos lugares têm seu modo de organização, seus ritos de passagem e permanência.

As personagens circunscritas ao espaço da cela constituem suas subjetividades a partir do olhar de si e do outro, considerando que estão limitadas em/por um espaço no qual se movimentam sendo vigiadas e punidas e, por isso buscam subjetivar-se numa posição de poder que as sustente ali como meio de

⁴¹De acordo com Revel, o termo-conceito dispositivo, por definição são de natureza heterogênea: trata-se tanto de discursos quanto de práticas, de instituições quanto de táticas moventes: é assim que Foucault chega a falar, segundo o caso, de “dispositivo de poder”, de “dispositivo de saber”, de “dispositivos disciplinares”, de “dispositivos de sexualidade” etc. (2005, p.39)

sobrevivência. Apresentamos na sequência alguns textos nos quais Foucault discute sobre a prisão e as formas de organização dos espaços para o entendimento da “organização social” deste/neste microcosmo que é a cela.

O enredo transcorre num clima de conversação monótona e, às vezes tenso, no qual os prisioneiros vão se desvelando ao falarem de si, de seus dramas pessoais, procurando construir uma imagem de si que agrada mais ao companheiro que domina o ambiente e também com o intuito de consolidar uma posição naquele espaço. Por isso, percebe-se momentos de tensão quando se acirram as disputas por posições e o momento mais tenso é no fim quando há o assassinato de Maurice pelo colega Lefranc. A peça termina com a chegada dos vigilantes.

É esse conflito transformado num jogo de poder entre os dois prisioneiros, Lefranc e Maurice e, alimentado por Yeux-Verts, que vamos analisar sob a perspectiva do conceito de dispositivo da prisão e do conceito de heterotopia.

Dito isso, passamos agora a relacionar os conceitos de Foucault sobre os modos de organização dos espaços com a obra de Genet, buscando compreender os sentidos que decorrem a partir das posições de poder que os prisioneiros ocupam nesse ambiente. Primeiramente, retomamos o pensamento do filósofo a esse respeito.

Foucault (2001) afirma que todas as sociedades têm suas heterotopias, ou seja, sua organização dos espaços. Nesse sentido, a prisão é um espaço heterotópico criado para colocar os sujeitos que se desviam da norma. Quando explica os princípios de organização dos espaços, o filósofo coloca a prisão dentro do primeiro princípio – do desvio, sendo uma de suas características modernas, pois desde as sociedades primitivas, há espaços para colocar aqueles que transgridem as normas. Nesse sentido, as personagens de Jean Genet são a escória da sociedade e estão na prisão porque cometeram algum crime. Dentre as três personagens, Yeux-Verts é o mais temido, por ter assassinado uma jovem, e os outros dois foram presos pela prática de roubos. As histórias de suas aventuras criminais aparecem por meio de enunciados dispersos no enredo, não permitindo ter ideia exata de quais foram os crimes. Mas, o que fizeram e o lugar no qual se encontram, pelo que fizeram, os constitui como sujeitos infames visto que devem ficar isolados da sociedade. Assim, ser um tipo de criminoso agressivo ou não, define o espaço que se ocupa no sistema

prisional, dentro do dispositivo que regem as condutas. Além disso, os atos de violência de cada sujeito ali encarcerado determinam uma posição que ocupam entre seus pares.

A posição de Yeux-Verts dentro da cela é definida por seu comportamento violento, como podemos ver: “Preciso ter rins sólidos, eu, de um soco só eu vos acalmo, deixo vocês sobre o cimento” (Genet, 1988, p. 16). Mas isso se dá porque sua posição, sua verdade, a de ser um sujeito forte com autoridade, está sendo posta à prova por outro detento, Lefranc. A posição que Yeux-Verts ocupa precisa ser legitimada dentro e fora do cárcere, e a legitimação vem por meio de outro prisioneiro, Boule de Neige, cuja posição se destaca no complexo prisional, como podemos ver pelo excerto:

LEFRANC: É um selvagem, um negro, mas que solta faíscas, Olhos-Verdes.

[...]Yeux-Verts? Boule de Neige, ele te esmaga. (p.16)

Mas Boule de Neige é um cara que ronca e você não existe mais. Ele faz sombra. Ninguém pode destruí-lo. Nenhum detento pode apagá-lo. É um durão e que vem de longe.

[...] Boule de Neige? Ele é exótico. Todos de sua cela o reconhecem. Aqueles das celas do lado e de toda a fortaleza, e de todas as prisões na França. Ele brilha, ele irradia. Ele é negro e ele ilumina as duas mil celas. Ninguém pode abatê-lo. Ele é o verdadeiro chefe da fortaleza e todos de seu bando são mais terríveis que ele... (*Ele designa Yeux-Verts.*) É suficiente vê-lo andar.

MAURICE: [...] Boule de Neige, é um cara bem forte. Se tu quiseses, seria Yeux-Verts passado tinta.

LEFRANC:Yeux-Verts não resiste a isso!

YEUX-VERTS, (*parando e o olhar calmo para Lefranc*):Jules, basta. Eu não procuro me fazer passar por um rei. Na fortaleza não há mais monarca e Boule de Neige é somente mais um. Não creia que ele me impõe isso. Seus crimes são, talvez, vento. (GENET, 1988, p.16-20. Tradução livre).

A imagem de Boule de Neige objetivada por Lefranc se dá por meio do uso de muitos qualificativos de força e autoridade, colocando-o no topo de uma cadeia, a dos criminosos mais respeitados.

Retomando as discussões de Deleuze (1988) sobre enuncialibilidade e legibilidade, observamos, no excerto acima, o contraste produzido pelos enunciados sobre Boule de Neige: “É um negro que solta faíscas, ele faz sombra; ele brilha e irradia”. O enunciado torna enunciável e visível esse corpo pelo jogo de luz e sombra, evidenciando, no contraste, a brutalidade que lhe é própria. A sombra tomada em seu aspecto positivo é a potência desse corpo que domina

todo o complexo prisional, como diz Lefranc: ‘Ele é negro e ele ilumina as duas mil celas. Ninguém pode abatê-lo”, mas também revela a potência de um corpo violento que se estende para além daquele espaço. Desse modo, o enunciável é visível, confirmando a subjetivação do corpo autoritário e violento. Quando Lefranc enumera todos esses dizeres sobre Boule de Neige, seu objetivo é reduzir Yeux-Verts a uma posição ínfima de chefe; basta uma palavra do grande chefe e ele seria esmagado. Ou, ainda, se quisesse ter poder, não resistiria ao peso do cargo, como deixa entender nessa resposta dada a Maurice de que “Yeux-Verts, não resiste a isso!”, ou seja, não resiste à pressão de ser chefe (GENET, 1998, p. 18, tradução livre).

Essa verdade que ele passa de Boule de Neige também pode ser corroborada pelo vigilante que, durante a vistoria, aproveita para entregar os presentes enviados pelo grande chefe. Para que o vigilante faça isso, Boule de Neige deve exercer alguma autoridade/poder naquele espaço, como vimos acima nas palavras de Lefranc a extensão de seu poder:

O VIGILANTE: [...] *(ele procura em seu bolso do qual tira cigarros que dá a Yeux-Verts. À Yeux-Verts:). É teu companheiro. É Boule de Neige que te envia os cigarros. [...]* O Negro me encarregou ainda de te dizer que tu não deves fazer isso. Aquele lá é um verdadeiro companheiro pra você (GENET, 1998, p. 77-88. Tradução livre).

Além do poder ligado ao aspecto da violência de suas ações, nesse excerto, o vigilante passa o recado: “O Negro me encarregou ainda de te dizer que tu não deves fazer isso”. Dentro do conceito de visibilidade/legibilidade, mais uma vez se confirma a extensão da “sombra” de Boule de Neige, que torna esse enunciado legível e visível pelo fato de seu poder sobre Yeux-Verts dizer o que ele deve ou não fazer. Mas se o enunciado evidencia essas relações entre comparsas, nem sempre elas são claras, devido sua ocorrência se dar num espaço que nem tudo que é dizível é legível e, nesse caso, não se sabe o que Yeux-Verts não deve fazer.

Outro fato é a relação de “amizade” instaurada entre os dois. Se no excerto acima vimos que Lefranc tentava minar a relação entre os dois chefes, o recado do vigilante diz o contrário, de que há uma relação sólida entre os dois e que esta também pode ser visível em todo o complexo prisional, pois se uma

autoridade legal está ciente de tal existência, significa que ela já está instaurada no não-espço no qual os presos dominam.

Nesses excertos, vemos o movimento das personagens em confinamento lutando por manter ou ascender a posições nesse lugar, também pela imposição da presença de seus corpos, já que Boule de Neige, com seu corpo é capaz de esmagar (o corpo) Les Yeux-Verts. Daí entendemos quando Foucault (1993) afirma que há que se compreender também esses mecanismos internos da instituição, pois, se o poder se exerce pelos mecanismos oficiais que regem aquele lugar, há também mecanismos internos próprios desses espaços, as lutas entre os prisioneiros que estabelecem suas regras de convívio. Quem as ignora não sobrevive muito tempo.

Assim, nos exemplos citados, temos as disputas por uma posição no espaço da cela, mas também no espaço da prisão como um todo. Os prisioneiros precisam saber lidar com essas questões que o poder oficial aceita em certa medida. É a linha tênue em que o poder se movimenta.

Em relação ao chefe, no jogo de verdades que se instaura, Yeux-Verts reconhece as qualidades do amigo e até aonde vai o exagero, cujo fim é minar sua posição de autoridade; por isso, afirma a Lefranc que Boule de Neige é o soberano daquela prisão, mas muita coisa sobre ele é inventada: “[...] Não creia que ele me impõe isso. Seus crimes são, talvez, vento” (GENET, 1988, p.20, trad. livre). O que coloca Yeux-Verts como homem temido é o fato de haver cometido um assassinato, assim como Boule de Neige. A verdade é questionada em seus efeitos, ou seja, Yeux-Verts sabe que nem tudo o que é dito é verdade, e também sabe o efeito pretendido pelo companheiro, conquistar uma posição naquele domínio, que se dá também por meio destes corpos enjaulados que se impõem como força bruta pelo olhar de si e do outro.

A peça, ao colocar em cena o espaço da prisão, nos convida a olhar para o mundo desses homens infames, por outro ângulo, ou seja, pela disputa que se trava pelo poder nesse microcosmo. Não questiona o sistema que isola esses indivíduos da sociedade e nem os fatos que os colocaram ali. Os sujeitos não negam sua personalidade criminosa; assumem-na com convicção. O texto de Genet dá visibilidade, por meio destes enunciados de extrema violência, às relações de poder desses sujeitos excluídos que reclamam uma existência, mesmo a do pária.

Considerando que a sociedade constrói esses espaços para separar os indivíduos transgressores das leis, percebemos no excerto apresentado que ela não garante sua sobrevivência nesse ambiente que lhe foi destinado. A luta para manter a vida é diária. A esse respeito, Foucault (1993) afirma em *Microfísica do poder*, que as instituições criadas com esse fim não transformam os indivíduos em pessoas melhores, ao contrário, cria novos criminosos ou afunda-os ainda mais na criminalidade, como já fora dito e como pudemos ver nestes excertos e como já dissemos anteriormente.

De acordo com as reflexões de Foucault (2001) a respeito das utopias e das heterotopias, lugares estes que, em muitos momentos, se cruzam, podemos considerar o espaço da prisão entre esses limiares, ou seja, ele também se torna utópico na medida em que há um discurso vigente no qual o sujeito isolado do convívio social deve melhorar sua conduta pela privação de algo que possuía: a liberdade. Todavia, o texto de Genet nos mostra que há um acirramento de lutas para se ocupar uma posição naquele espaço de confinamento, sobrevivendo aqueles que conseguem estabelecer relações de poder com seus pares, como o faz a personagem Yeux-Verts e Boule de Neige. O excerto que segue discorre sobre a vistoria do vigilante onde se encontram os três prisioneiros. Nele se delineiam as relações de poder da instituição sobre os detentos, mas apresenta também aquelas que são exercidas pelos pares.

O VIGILANTE: Eu vou vistoriar (*ele examina a cela*) está tudo em ordem aqui?

LEFRANC: Tudo está em ordem, o Senhor bem o vê.

O VIGILANTE à Lefranc: (*ele designa a cama desfeita*). Responda? (*silêncio*) você não responde? Eu te pergunto, por que a cama está desfeita?

Longo silêncio

YEUX-VERTS, à Maurice e à Lefranc: Vocês dois? Vocês não sabem nada? Responda-lhe se foram vocês. É preciso ser franco, o chefe não vai fazer histórias.

LEFRANC: Não sabemos tanto quanto você.

O VIGILANTE (*sempre sorrindo*): Isso me espantaria. A franqueza os sufoca. [...], (GENET, 1988, p.73-75. Grifos do autor. Tradução livre)

Nas relações dos prisioneiros com a instituição, sabe-se que eles devem respeitar as regras que determinam comportamentos e condutas sobre os corpos. Mas há também as regras criadas por seus pares. Oficialmente, essas regras internas criadas pelos prisioneiros não existem. São utopias dentro de

uma heterotopia, ou como diria Foucault um não-lugar. O conjunto das normas, regimentos, leis que disciplinam os corpos fazem parte do dispositivo da prisão e, nesse sentido, é um espaço legitimado. Mas se considerarmos o exemplo do espelho dado por Foucault (2013) para explicar o limiar desses espaços que se entrecruzam, compreenderemos seu funcionamento também. O exemplo da vistoria realizada pelo vigilante permite visualizar esse limiar em que os espaços heterotópicos e utópicos se cruzam. As regras da instituição impõem aos prisioneiros a manutenção da ordem em suas celas, ou seja, é um elemento da heterotopia que regulamenta esses lugares. Porém, o vigilante, ao encontrar uma cama desarrumada, quer saber quem é o responsável. Nesse ponto, entram em funcionamento as regras dos prisioneiros. No não-espço em que se movem, eles sabem quem é o responsável, mas não dizem. Há um embate porque, ao seguirem as regras institucionais e dizerem a verdade, eles serão punidos pelas regras dos pares. E, ao contrário, se seguirem as regras dos pares, calando-se, serão punidos pela instituição.

Vemos, então, que o espaço heterotópico e utópico se cruzam num embate de forças em que o sujeito Lefranc é confrontado pelos poderes que regem esses dois lugares dominados por duas autoridades, o policial e Yeux-Verts. Há que se fazer uma escolha, em que posição do jogo o sujeito quer se colocar e, de qualquer forma, enfrentar as consequências de seu ato. Na cena em questão, a personagem Lefranc escolhe ser punida pela instituição, porque a pena é mais leve do que aquela imposta por seus comparsas. Ir contra os companheiros seria colocar-se fora daquele espaço virtual que, de algum modo, também disciplinam seus corpos, mantendo-os vivos.

Para continuar ampliando a compreensão de como a organização dos espaços está relacionada à posição que os sujeitos aí ocupam, pensamos que dois outros princípios da discussão sobre as heterotopias proposta pelo filósofo podem ser abordados em relação a esta peça. Trata-se do quinto princípio, que fala dos lugares que são regidos pelo sistema de abertura e fechamento, e do sexto princípio, que aborda os lugares que representam ilusões ou compensações.

No quinto princípio, no sistema de abertura e fechamento, Foucault afirma que esse tipo de espaço é organizado de forma que nem todos entrem em seus domínios. Ao mesmo tempo que é fechado, esse espaço é penetrável, mas dele

não se entra ou sai com facilidade. Não é um espaço comum a todos. A título de exemplo é citado lugares como as casernas, lugares religiosos cujo objetivo é manter o sujeito isolado com vistas a sua purificação e a prisão, tema desse estudo.

Para ser preso, o sujeito deve ter cometido algo ilícito, como a violação das leis, por exemplo, sendo, por isso, obrigado a ficar nesse lugar isolado. Em *Haute surveillance* (*Alta vigilância*), embora o foco sejam as disputas pelo espaço dentro da prisão, à medida que o enredo se desenrola, somos confrontados pelos crimes que colocaram aqueles sujeitos em isolamento. Todos ali sabem quais são os delitos, mas ao ser discursivizado novamente pelos seus mentores, cada um deles procura caracterizar-se como sujeito de poder, mesmo que os crimes sejam diferentes em sua natureza.

Primeiramente, tomamos como exemplo a personagem Yeux-Verts: ele conta como o desejo de matar apoderou-se dele e, quando se deu conta, não havia mais volta. Mas antes desse gesto fatal, ele se apresenta como um sujeito alegre: “As mãos nos bolsos, com minhas flores, sempre com uma flor entre os dentes ou na orelha no lugar do cigarro! Chamavam-me de [...] Paulo, dentes floridos!”, (GENET, 1988, p.50. Trad. livre). Uma jovem o seguiu, seduzida pelo seu charme, querendo pegar sua flor. Ele a levou para seu quarto e, ali, assassinou-a. Essa flor o caracteriza, torna-se um símbolo de sua individualidade, mas é também o que permitirá que seja descoberto e preso.

Para Foucault (2013), o corpo do sujeito é um ponto espacial no qual muitos caminhos se cruzam e, nesse sentido, é marcado pelos acontecimentos a sua volta que podem tanto beneficiá-lo como arruiná-lo. No excerto abaixo, o filósofo considera que o corpo é sempre marcado por algum tipo de utopia que se deixou penetrar:

E se considerarmos que a vestimenta sagrada ou profana, religiosa ou civil faz com que o indivíduo entre no espaço fechado do religioso ou na rede invisível da sociedade, veremos então que tudo o que concerne ao corpo - desenho, cor, coroa, tiara, vestimenta, uniforme tudo isso faz desabrochar, de forma sensível e matizada, as utopias seladas no corpo, (FOUCAULT, 2013, p.12. Tradução livre)

Vimos que Yeux-Verts marca seu corpo com a flor, especificamente um lilás, cujo significados remetem ao respeito, à dignidade, à purificação espiritual, à expressão da individualidade e da personalidade, e, pelo seu enunciado,

podemos entender que ele tinha uma personalidade marcante a ponto de ser reconhecido como tal. As flores simbolizando alegria e descontração pela sua postura contrasta fortemente com seu gesto sombrio. Elas mascaram um corpo que carrega a violência dentro de si. Novamente, aqui podemos inserir a discussão de Deleuze (1988) sobre visibilidade e legibilidade dos enunciados. As flores dão visibilidade ao corpo alegre e perfumado, mas não a legibilidade do outro gesto disfarçado sobre as flores.

No excerto a seguir, vemos a personagem Yeux-Verts rememorando os fatos de sua desventura, numa posição fragilizada, enquanto ainda é fugitivo, para, em seguida, examinar-se na posição de prisioneiro e, consciente de seu crime, caracterizar-se como sujeito forte e valente.

YEUX-VERTS:[...] Eu vi o perigo, mas felizmente depois. Vocês me compreendem? O perigo de me encontrar na pele de um outro. E eu tive medo. Eu quis voltar atrás. Pena! Impossível! Eu fiz esforços. Ia de um lado para o outro. Torturava-me. Eu tentava de todas as formas para não tornar-me um assassino. [...] Eu queria voltar no tempo, desfazer meu trabalho, reviver até antes do crime. [...] Eu me reconstruo. Eu colo meus pedaços. Eu me refaço em novo. Eu me torno mais forte, mais forte que uma fortaleza. Eu sou a fortaleza. Em minhas celas eu guardo musculosos, bandidos, soldados, saqueadores! Fiquem atentos! [...] (GENET, 1988, p.62-71. Tradução livre).

Neste ato confessional, Yeux-Verts vai constituindo sua subjetividade e se posicionando aos comparsas numa relação de poder diante deles.

De acordo com o quinto princípio, a prisão, enquanto espaço fechado, torna-se penetrável por aqueles que cumprem alguns ritos que são próprios para poder adentrar esse lugar. Através do exemplo de Yeux-Verts, vemos cumprirem-se os gestos que o levaram à prisão, ou seja, como se tornara um criminoso. Yeux-Verts, num gesto impensado, assassinara uma jovem, criando para si as características que o qualificaram como apto a ocupar aquele lugar. Ao acompanharmos o enredo de *Haute surveillance* (*Alta vigilância*), vemos também delineados os gestos dos outros companheiros de cela, Maurice e Lefranc, presos pela prática do roubo.

Já, Maurice se considera um rapaz esperto ao dizer: “Eu sou aquele que consegue passar por todos os buracos” e essa característica, além de levá-lo ao cárcere, dá-lhe uma posição de poder junto aos demais.

E, Lefranc, o outro detento, é um condenado, mas com pena mais leve e, por isso, está prestes a deixar o lugar. Aos olhos da instituição seus gestos de ladrão não o classificam como sujeito perigoso que deve ficar em isolamento. Porém, como dentro da prisão temos o espaço virtual determinado pelas leis dos prisioneiros, Lefranc também é excluído desse lugar, daí advém a luta que ele trava com Maurice para conquistar um lugar nesse ambiente. Sua posição frágil, diante da relação de poder entre ele e os comparsas, o coloca fora dos dois sistemas.

O caso de Lefranc vai de encontro ao que Foucault (1993) afirma sobre os casos de delinquentes que a sociedade suporta fora das casas de correções. São delitos leves cujo prejuízo a sociedade aceita pagar porque tem outras formas de compensação. Desse modo, Lefranc está no limiar de dois sistemas heterotópicos, o do desvio, quando se encontra confinado, e o sistema comum, pois sua saída daquele lugar já está marcada. No entanto, os estudos de Foucault (1993), em *Microfísica do poder*, também apontam para outra realidade, o fato de as prisões produzirem mais delinquentes, e Lefranc exemplifica essa afirmação. Essa personagem, situada no limiar dos dois lugares, procura se subjetivar como criminoso perigoso para, assim, ser aceita nos dois sistemas, mas principalmente junto ao grupo de Yeux-Verts e Bouge de Neige. Primeiramente, para ganhar a confiança dos colegas, ele procura colocar-se entre seus pares, enfrentando-os em suas verdades; tenta diminuir Yeux-Verts em relação a Bouge de Neige. Ele também enfrenta Maurice que não o deixa se aproximar de Yeux-Verts, e somente quando demonstra, por suas tatuagens, que pertence a grupos violentos é que é aceito pelo líder e que Yeux-Verts decide guiá-lo, produzindo-lhe a certeza de que aquele lugar, a cela, é o seu lugar perfeito.

Foucault (2001) explica o sexto princípio como forma de organizar o espaço no modo da ilusão e da compensação, ou seja, da ilusão porque o sujeito idealiza esse espaço como perfeito, um lugar que lhe propicia algo incomum que não encontra nos demais lugares, um local para se renovar.

Acreditamos que o conceito heterotópico da ilusão pode ser deslocado de sua imagem real para entender o caso de Lefranc também. As histórias dessa personagem não são verdadeiras, suas tatuagens são falsas, como vemos nos enunciados do colega de cela, Maurice: “Tu és falso. Falsa tua história do

barco e tuas marcas no pulso, falsas tuas tatuagens [...]” (GENET, 1988, p.105-106. Trad. livre). Ele cria uma ilusão de que é um bandido perigoso e temido, e também ocupa um espaço que condiz com a ilusão que tem de si a partir das marcas em seu corpo e de seu discurso, enquanto não foram descobertas. Se mais acima vimos como a personagem Boule de Neige correspondia aos enunciados fazendo coincidir sobre si tanto a visibilidade quanto a legibilidade daquilo que era posto, o mesmo não ocorre com Lefranc porque a enunciabilidade não corresponde com a legibilidade, visto que sua tatuagem é falsa, não lhe inscrevendo no domínio dos homens violentos.

Seu corpo tatuado se encontra no espaço da ilusão deste mesmo poder, assim como em *Les bonnes (As Criadas)* e *O balcão*, cujos corpos cobertos pela vestimenta (a máscara) colocam os sujeitos em um espaço outro, também de poder. Lefranc, diante destas relações de poder no microcosmo, tem a ilusão de que a tatuagem mudará o seu status quo, complementando, assim, corpo/espaço constituindo sua subjetividade e ao seu pretense modo de subjetivação diante dos companheiros de cela.

Vimos em *Les bonnes (As Criadas)* e *O balcão* o corpo travestido pelas vestimentas, cujas personagens buscavam subjetivarem-se em sujeitos-outros; em *Haute surveillance (Alta vigilância)* esse tema retorna na forma do corpo tatuado. Vimos acima como Lefranc, tendo a tatuagem que marca os homens criminosos inscrita no seu corpo, é logo tomado por Yeux-Verts como se também o fosse, instaurando um diálogo entre os dois cujos enunciados fazem parte desse campo de saber. A tatuagem cujo enunciado é “vingador” faz referência entre os prisioneiros a diferentes criminosos violentos e suas regiões de atuação, como podemos ver:

YEUX-VERTS: Eu, na Central, em Clairvaux, conheci um durão que se chamava o Vingador. Um musculoso. Também conheci outros assim, os rudes [...] havia a Pantera, em Port de Brest.

LEFRANC: Prisão Central de Poissy

YEUX-VERTS: O Sangrento, Prisão Central de Riom

LEFRANC : Port de Cherbourg.

YEUX-VERTS : Em la Tornade, Fontevrault

LEFRANC: Port de Brest

YEUX-VERTS: Então? Como os conheceu se não esteve em lugar algum?

LEFRANC: Todo mundo sabe. Trata -se de coisas que vão além do que elas são. Há muito tempo me informei sobre tudo o é que sinal da miséria.[...]

YEUX-VERTS: Vingador é um título. Para utilizá-lo é difícil. Já existem três. Em Clairveaux, o Vingador, uma dezena de roubos a mão armada. 15 anos de prisão. Em Tréous, o Vingador também. Tentativa de assassinato de policial. Mas o pior é Robert Garcia nomeado Robert o Vingador, está recluso em Fréjus. [...] Não perca o rumo. Eu te dirijo. (GENET, 1988, p.94-98. Tradução livre).

A peça mistura ficção e realidade, ou seja, todos esses locais mencionados são prisões concretas e, com isso, o enunciado das duas personagens pertencem à ordem do verdadeiro e, nesse caso, ratifica a intenção da personagem de Lefranc de subjetivar-se como criminoso. Segundo Deleuze (1988), há a combinação do visível e do enunciável própria a cada formação histórica. Todos esses enunciados dão visibilidade a homens infames presentes na sociedade, e Yeux-Verts, ao dizer que esse título não é para qualquer um, mostra a Lefranc o caminho a seguir para tornar-se temível e se dispõe a guiá-lo. Mas há o jogo entre aquilo que é dado a ver pelos enunciados das duas personagens e o que está em outro lugar, revelado pela personagem Maurice, ao dizer que a tatuagem é falsa. Maurice coloca em xeque o discurso de verdade trazido pelos dois, pois nem tudo que é dizível é legível, como bem assevera Deleuze (1988).

Dizemos que é uma heterotopia da ilusão também, porque Lefranc é desmascarado pelo companheiro Maurice, como podemos ver nos enunciados: “Tu és falso. Falso até a moela. Falsa tua história do barco e tuas marcas no pulso, falsas tuas tatuagens, falsas tuas raivas, falsa tua franqueza. Tu te vestias, tu te adornavas de nossas belezas, tu roubas nossos crimes!”, (GENET, 1988, p. 105-106. Tradução livre), como já mencionamos acima. Ele vive o limiar desse espaço ilusório, chamado por Foucault (2013) de não-lugar, porque, por um momento, Yeux-Verts acreditou em suas aventuras no mundo do crime e se propôs a guiá-lo, mas Maurice que não quer perder seu espaço junto a Yeux-Verts, desmascara-o e o traz de volta à outra realidade também utópica, mas que rege os comportamentos. É no não-lugar, propiciado pelas marcas de seu corpo, que ele se movimenta por um tempo dentro da prisão e busca subjetivar-se como tal uma vez descoberto por Yeux-Verts..

Entendemos como heterotopia da ilusão porque, segundo Foucault, é um espaço que o sujeito ocupa temporariamente para renovar-se ou viver como lhe aprouver, como nos bordeis. Para Lefranc, esse lugar vai proporcionar-lhe o que

ainda falta para tornar-se bandido de respeito. Mas não é um espaço que se pode ficar por muito tempo, como afirma Foucault, e para sair desse espaço de fronteira em que se encontra, Lefranc não vê outra saída que não seja aquela que o iguala a Yeux-Verts: não suportando as investidas de Maurice, mata-o. É a partir desse momento que ele sai do espaço de fronteira que ocupava tanto na descrição do quinto e sexto princípios e vai ocupar o espaço daqueles que são confinados porque são perigosos e, talvez, temido pelos colegas de prisão.

Por outro lado, o sexto princípio, da ilusão, nos permite olhar ainda para a personagem Yeux-Verts que aguarda julgamento para ser enforcado ou deportado. Seu caso nos remete a um fato histórico que é a extradição de prisioneiros para outras colônias, muito comum em períodos anteriores ao século XX em toda a Europa. Muitos detentos franceses eram enviados para a Guiana Francesa e, na literatura, existe uma romancização em torno dessa deportação. Mesmo sendo outra prisão, há uma ilusão de que será diferente, de que há a possibilidade de começar nova vida, talvez regenerar-se. Na literatura francesa, um dos primeiros romances a tratar do tema do expatriado é *Manon Lescaut* (1731), de Antoine-François Prévost, cuja heroína, prostituta, é deportada para as colônias americanas.

Na peça de Genet, o prisioneiro deseja ser deportado e a Guiana Francesa representa uma esperança de não ser enforcado, como vemos em sua fala: “Boule de Neige, ele me acompanha, me encoraja. Juntos iremos à Cayena, se sairmos e se eu me livrar da força, ele me seguirá”, (GENET, 1988, p.13. Tradução livre). Nesse sentido, esse lugar-outro representa uma ilusão. Ele existe, é desejado como uma espécie de repouso, de refazimento de forças, de renovação, como sugere Foucault para os lugares de veraneio que os indivíduos desejam e vão para se renovar mesmo que seja por curto período. Entendemos o desejo de Yeux-Verts como ilusão porque se ele for deportado ainda assim, continuará sendo prisioneiro.

Haute surveillance (Alta vigilância) oferece um panorama das relações de poder que se estabelecem na prisão e os modos como seus mecanismos funcionam, também por meio da imposição, neste caso, dos corpos violentos seja por sua característica física ou seja dela criando uma ilusão de poder dentro da cela. Considerando o dispositivo da prisão, todos os três detentos devem seguir suas regras, se movimentarem dentro da dinâmica estabelecida pela

instituição, como o banho de sol, respeitar os horários das visitas, respeitar os vigilantes, porque sobre eles existe o peso da instituição, do poder que os colocou ali e os classificou como perigosos para a sociedade, por isso a reclusão num espaço apropriado. Nesse aspecto entra em funcionamento a heterotopia do desvio que separa os indivíduos incapazes de conviver em sociedade, criando-lhes um espaço próprio.

Todavia, como afirma Foucault (2013), todos estão numa relação espacial, logo, não há como isolar os três detentos; de uma forma ou de outra, haveria o peso da instituição sobre suas cabeças, obrigando-os a adotarem certos comportamentos com vistas ao regime em que estão circunscritos. Eles são produtos daquele meio e também contribuem para sua permanência. Na peça, podemos ver a relação que estabelecem com o micro e com o macrocosmo. As disputas pelo poder que ocorrem no cárcere têm sua ressonância no todo, porque existe um poder que os subjuga, seja da instituição seja de Boule de Neige, seja de Yeux-Verts. Logo, temos dentro da prisão as utopias, espaços que só existem em relação às heterotopias, ou seja, são os espaços criados virtualmente pelos detentos.

Pelos excertos apresentados, pudemos ver que eles se movimentam nessas duas zonas, a que diz respeito à instituição e àquela que diz respeito às regras criadas pelos prisioneiros que também determinam comportamentos de corpos. É dentro desse complexo que todos têm que se movimentar respeitando as regras gerais que nem sempre os protegem das armadilhas daquele espaço. Se o poder que os coloca ali não cumpre sua função de proteção, abre espaço para que internamente se criem outras regras de sobrevivência. Assim, compreendemos as lutas pelo poder travadas entre Lefranc e Maurice que buscam incansavelmente uma posição que os mantenham vivos.

As três peças apresentadas no *corpora* trazem sujeitos incomodados pela pele que vestem, ou buscando, por meio dela, outros mecanismos para atingir determinado fim. Então, o posicionamento dos sujeitos em espaços determinados e em determinados espaços não só os subjetivam como também instaura um olhar sobre o poder que, em âmbito micro e macro, tem como estratégia produzir saberes e outros novos poderes que resvalam na sociedade de todas as épocas e de todos os lugares, num jogo em que as heterotopias produzem topias utópicas/atópicas e distópicas instauradas pelo dizer.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao entrar em contato com algumas peças do teatro de Genet, a pergunta que sempre nos vinha à mente era como as personagens constituíam uma identidade que as singularizassem, visto que se apresentavam por meio do travestimento, do corpo tatuado ou da exposição do corpo em lutas na busca de outro corpo que melhor as representassem ou que lhes dessem uma posição diferente na sociedade, além do modo de composição utilizado para dar visibilidade a estes sujeitos insatisfeitos com seu próprio corpo e suas práticas sociais. De par com a busca desse sujeito-outro, a moralidade é posta às avessas, revelando que esse sujeito já se encontrava à margem da sociedade, logo, as práticas sociais nas quais estavam inscritos ou se inseriam mostravam essa linha tênue que, ora os categorizavam como normais, ora como anormais. Mas no curso de suas vivências, as personagens escolhem a outra margem deliberadamente, porque preferem a ilusão como fuga da realidade ou assumem suas perversões, naturalizando-as como escolhas pessoais. Desse modo, as personagens apresentadas nas três peças do corpus são tomadas em seu lado infame – pela perversão e a pela violência.

Para chegar à compreensão dessa objetificação do sujeito em ser anormal, percorremos um caminho que cruza as teorias literárias referentes ao texto dramático e as teorias sobre o discurso pelo viés foucaultiano. Primeiramente, a contextualização histórico-literária do período no qual as peças foram escritas descortinou o movimento de efervescência cultural, no qual diferentes experimentos dentro do campo das artes foram compartilhados antes e depois do pós-guerra, permitindo o aparecimento das rupturas com os estratos históricos anteriores, ou seja, os pilares da estrutura composicional das peças sofreram grandes modificações. É nesse contexto, denominado normalmente de vanguarda, que emergem trabalhos inovadores no campo das artes, ou seja, o período histórico era propício às mudanças, considerando a passagem de duas grandes guerras que haviam destruído os antigos pilares de sustentação da sociedade e apresentado inovações tecnológicas, mormente no campo bélico, que influenciaram todas as áreas da sociedade.

Na dramaturgia de Genet, as peças terão maior fluidez em seus elementos principais, como o tempo, o espaço e as personagens. Nesse sentido,

a teoria literária sobre a dramaturgia permitiu compreender as modificações na composição do texto literário e observar seu impacto na produção de modelos outros, tais como aqueles apresentados na dramaturgia genetiana, que irrompe em um fazer teatral outro, como no modo de composição que compõe o teatro dentro do teatro, em uma *mise en abîme* que coloca cada personagem numa constante representação de si mesma em busca de ser-outro nas peças. Além disso, a exploração de elementos relativa ao espaço dramático é bastante singular, pois o espaço e os objetos tornam-se signos que também instituem, por meio da linguagem, a formação da “psicologia” da personagem, contribuindo para sua subjetivação, a partir de pontos de vistas diversos, visto que se apresentam dentro e fora do jogo, alternando papéis e posições sujeitos.

Vimos, em *As criadas* e *O balcão*, as personagens tomarem objetos que objetificam seus desejos, como as vestimentas que cobrem os corpos, mostrando sujeito-outros, e em *Haute surveillance* o corpo tatuado ou não e o espaço dando visibilidade ao desejo de poder dos sujeitos, seja por meio de suas verdades ou de suas mentiras. Assim, chegamos à observação de que o espaço, enquanto linguagem e enquanto lugar, constitui e se constitui de grande relevância para o entendimento dessas personagens, pois as configurações que adquiriam só eram possíveis a partir da posição na qual iam se subjetivando no mesmo. neste espaço.

Em relação ao entendimento sobre os modos de subjetivação das personagens, lançamos mão dos pressupostos teóricos foucaultianos como principal fundamento da pesquisa. Os estudos de Michel Foucault no campo da literatura permitiram observar os desdobramentos da linguagem literária vista por ele como linguagem e o uso de sua potencialidade como recursos de escrita, a exemplo da reduplicação do signo na produção de efeito de sentido os mais diversos nos textos literários. É desse modo que podemos entender os recursos da metalinguagem utilizados na produção de duas peças estudadas, criando o efeito de *mise en abîme* disposto como um jogo cujos participantes (personagens) entram, participam e dão visibilidade a uma faceta das mazelas humanas à medida que representam práticas sociais e discursivas reiteradamente.

Além do conceito de literatura como linguagem, que desponta na areia, no caso aqui, a literária, no “há linguagem” que institui o homem como

inauguração/irrompimento do pensamento da modernidade, em uma arqueologia outra, a da constituição das epistêmes do século XVI, XVI e XVIII em *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*, vimos os estudos da outra arqueologia, a Arqueologia do saber, que segundo Deleuze (1988) é a teoria dos enunciados. Nesta espiral do pensamento foucaultiano (COITO, 2021)⁴², buscamos no desdobramento desse percurso de Foucault, a genealogia, no nosso caso, no conceito de heterotopia, para entendermos como nos enunciados são dados em dizibilidade, visibilidade e (i)legibilidade, tanto o sujeito quanto os seus modos de subjetivação. Foi a partir desse arcabouço teórico-metodológico que chegamos à proposição de três eixos de análise, tomando a linguagem, o corpo e o espaço para observar os modos de subjetivação desses sujeitos.

No recorte de enunciados para análise da peça *As criadas*, chegamos à conclusão de que seus corpos foram submetidos às práticas sociais e discursivas que possibilitaram a emergência do sujeito anormal, visto que as duas personagens protagonistas buscam meios de assassinar a patroa, principalmente, quando se travestem com suas roupas. É nos enunciados da patroa, por elas retomados e ressignificados em seus jogos de encenação do outro, nas formas de tratamento da patroa –, que ora as acolhe como filhas para em seguida fazer ver que não passam de simples empregadas da casa – que os enunciados de desejo, de vingança e de morte tomam forma e se materializam no jogo a que se entregam toda noite, inicialmente criado para se divertirem e dar vazão àquilo que as sufocavam no cotidiano de domésticas e temos, finalmente, sua subjetivação destes “homens infames” em sujeitos capazes de tramar a morte da patroa e sentir prazer nesse ato de vilania.

Para o segundo eixo, tomamos *O balcão* para analisar as implicações do corpo travestido e do espaço na subjetivação das personagens, também partindo do conceito de heterotopia de Foucault e do enunciado propostos por Deleuze (1988). Como o balcão é uma casa de prazeres, seu espaço compartimentado com o intuito de atender a clientela é local propício para que o sujeito tome a posição-sujeito que desejar e, desse modo, o espaço e os objetos contribuem nesse modo de subjetivação, porque eles são também elementos que dão

⁴² COITO, Roselene de Fatima. “Uma nova volta à nova volta da espiral. Movimentos do signo”. Revista Moara/Estudos Linguísticos. Edição 57. Vol 2. Jan-jul – 2021.

visibilidade ao desejo desse sujeito que tem a ilusão aceita ilusão de ver-se na pele de um bispo, de um juiz, de um general, de um bombeiro, tomando qualquer figura da sociedade que tenha deixado, de alguma forma, suas marcas na sociedade, cujos fatos lhe sirvam para composição desse ser-outro. Por meio do conceito de heterotopia e utopia, observamos que os sujeitos estão sempre em relação com o espaço a partir do qual se posicionam em suas práticas sócio-discursivas. Os homens de *O balcão* escolhem deliberadamente suas práticas sociais na casa de prazeres, assim como seus discursos, e subjetivam-se como tal, de modo que, naquele dado momento, essa vida regulada pelas regras daquele jogo em que se inseriu torna-se sua verdade. É uma fração do tempo que esse sujeito se permite ser outro de si mesmo, desvelando, inclusive, aspectos de sua natureza considerados anormais por determinadas sociedades. Em algumas fantasias da vasta clientela do bordel de Madame Irma, aparecem os traços das perversões humanas, dos desvios sexuais, da maldade, do desejo de poder encenados pelos frequentadores de todas as classes sociais que dispõem de algum recurso para pagar por tal ilusão.

Da análise de *O balcão*, longe de ser esgotada por essa pesquisa, depreendemos dois aspectos: primeiramente, o sujeito tomando seu corpo como espaço de acontecimentos dá vazão às pulsões internas e, nesse sentido, o texto de Genet os apresenta tanto pelo viés da normalidade, dando a entender que tais aspectos são constitutivos dos seres humanos, não importando sua classe social, quanto pelo viés da perversão e dos prazeres, visto que, em alguns enunciados dos clientes, fica evidente essa necessidade de prazeres. Em segundo lugar, ao juntar num mesmo espaço diferentes sujeitos representando figuras da sociedade, principalmente, as mais tradicionais, colocando-as em posições ridículas, como o juiz que implora à ladra a confissão do roubo e ao mesmo tempo sente prazer quando esta é surrada para que confesse se crime; quando apresenta as figuras do bispo e do general ávidos pelo poder que suas funções representam; quando coloca um sujeito querendo viver na pele do mendigo para saber o que é a experiência da miséria, entre tantos outros enumerados pela dona do bordel, temos uma amostra do que é ser humano. Ali estão expostas, principalmente, suas mazelas morais evidenciadas pelas práticas a que se entregam naquele ambiente. Elas dão visibilidade à natureza do homem em si mesmo em sua dualidade – bom e mau, casto e depravado,

visto que todos os enunciados e práticas no espaço de prazeres dão visibilidade e legibilidade ao ser anormal, posto que as regras de condutas produzidas pelo próprio homem as proíbem, ou seja, na sociedade tida como normal, elas existem, senão não haveria proibição de sua existência. E, por outro lado, a própria sociedade admite sua existência ao reconhecer institucionalmente esses espaços proibidos de prazer, nos quais os atos ilegais, a existência infame tem livre curso.

Referente ao terceiro eixo analisado a partir da peça *Haute Surveillance* (*Alta vigilância*) cujo espaço dramático é a prisão, somos mais uma vez confrontados às práticas discursivas de homens infames, ladrões e assassinos. Nesse caso, o próprio espaço é propício à constante tensão entre os ocupantes que disputam o poder de domínio sobre o outro. Nessa peça, o desejo de subjetivar-se na pele do outro se dá pelas marcas do próprio corpo tatuado ou não. Como já dissemos, nesse texto sobre criminosos não há enunciados buscando construir a psicologia do assassino ou a justificativas para a prática de atos ignominiosos. É o relato das relações que se estabelecem nos ambientes da prisão e o desvelamento da violência e agressividade que cada sujeito segregado é capaz. Por meio do conceito de heterotopia e utopia, dispositivo da prisão, tem-se o cruzamento de dois espaços nos quais os prisioneiros se movimentam e se posicionam. Primeiramente, o espaço concreto da prisão segue as leis que regulam a conduta desses homens mantidos em isolamento pelo comportamento violento em sociedade. Todavia, paralelamente, um outro espaço é produzido, um não-lugar, como diria Foucault, no qual os prisioneiros seguem suas próprias regras. Desse modo, as personagens de *Haute surveillance* (*Alta vigilância*) se colocam no limiar desses dois espaços, atentas a todo momento para não cruzar demasiadamente as fronteiras que as colocariam fora de um regime ou de outro, significando a punição ou a morte pelos responsáveis que disciplinam estes corpos. A nosso ver, esses espaços tópicos e a-tópicos contribuem para a subjetivação desses corpos, pois determinam um regime de movimentação dentro desses espaços.

Por outro lado, a análise de *Haute surveillance* (*Alta vigilância*) nos mostrou também o uso do corpo tatuado ou não como forma de subjetivação em posições de poder. Relembramos o exemplo das personagens Boule de Neige e Lefranc, cujos corpos são colocados em posições opostas. Em Lefranc, o corpo

se tornou a linguagem na qual os enunciados de violência são inscritos na forma de tatuagem, revelando seu desejo de alinhamento a criminosos violentos, fato que se confirmará ao final da peça quando assassina o companheiro de Cela, Maurice. Todavia, o criminoso Bouge de Neige, que domina a prisão, é subjetivado como violento, poderoso e implacável pelos enunciados sobre seu corpo, proferidos pelas outras personagens e, desse modo, seu corpo dá visibilidade e legibilidade ao que de fato ele é, poderoso, na visão dos presos e da própria instituição. O contrário se passa com Lefranc, que ainda busca essa legitimidade de assassino. Por isso sua tatuagem, mesmo falsa, só ganhará legibilidade ao cometer o ato criminoso na cela em que se encontra. Essa peça desvela a tentativa de docilização dos corpos de homens considerados anormais por não temerem a punição e por assumirem o são e buscam maior aprofundamento de sua natureza violenta.

À guisa de conclusão, as três peças analisadas trazem sujeitos cujos corpos se subjetivam a partir de práticas sócio-discursivas ligadas à ilusão, ao prazer e à violência. Esses sujeitos de linguagem, os quais a literatura ressignifica, desvelam os homens infames presentes em toda sociedade nas diferentes classes sociais, pois nessa amostra trazida por estas peças, temos as criadas, as quais não se imaginam serem capazes de arquitetar a violência contra o outro que as acolheu; a casa de prazeres que acolhe os homens cujos corpos disciplinados pela rotina parecem ter necessidade da existência profana para que possam continuar existindo, e criminosos acostumados ao meio violento que não desejam nenhum tipo de redenção. Se estes homens infames se subjetivam como tais em espaços que nos parecem específicos para seus corpos e, nesse sentido, esse espaço torna-se parte de uma realidade concreta, heterotópica, por outro lado, se eles são produtos da sociedade, eles também estão no espaço da realidade, camuflados, vivendo uma utopia, à medida que só podem ser quem são num espaço produzido por aqueles que negam sua existência. A vida é um grande teatro em que cada corpo – travestido por vestimentas ou pela pele ou ainda pelas marcas (verdadeiras ou falsas) em sua pele - encena a cada momento a existência de si mesmo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA PRADO, Décio de. "A personagem no teatro". In: **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 83-100.

AQUINO, Magno Geraldo de. "Noções de sujeito em leituras foucaultianas e sua influência nos estudos de organizações e gestão de pessoas". **Cadernos EBAPE.BR**, v.17, n.3, Rio de Janeiro, jul./set., 2019. Acesso em out. 2020.

ARTIÈRES *et al.* Apresentação. In: ARTIÈRES *et al.* (orgs.). **A grande estrangeira: sobre literatura**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p.9-21.

BONFIM, Eduardo Maurício e MANGUEIRA, Maurício. "O pensamento representacional e sua atualização nas ciências humanas". **Psicologia & Sociedade**, Sergipe, n. 24, p.15-22, 2012.

COELHO, Kamila Kristina Souza França. A representação e o real em Michel Foucault. **RevLet – Revista Virtual de Letras**, Goiás, v. 3, n. 1, p. 89-105, jan./jul., 2011.

COITO, Roselene de Fátima. 50 anos de "A Arqueologia do Saber": as contribuições aos estudos da linguagem no Brasil. "Uma nova volta à nova volta da espiral: movimentos do signo". **MOARA- Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará**, v 2, n. 57, 2021. Disponível em: < <https://periodicos.ufpa.br>>. Jan-Jul, 2021. Acesso em 1 mar. 2021. p. 123-140.

COITO, Roselene de Fátima. Entre o saber e o (re)conhecer: o corpo-signo, o (as)tempo(ralidades) e as práticas de liberdade. In: BRAGA, J.; FERNANDES, R.; TASSO, I. (orgs.). **Michel Foucault e os discursos do corpo**. Campinas: 2020.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo – pensar com Foucault**. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

DELEUZE, Gilles. "Os estratos ou formações históricas: o visível e o enunciável (saber)". In: DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Trad. Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.58-77.

FERNANDES, Cleudemar Alves. "Em Foucault, o sujeito submerso no discurso". In: PIOVEZANI, C.; CURCINO, L. e SARGENTINI, V. (Orgs.). **Presenças de Foucault na Análise do discurso**. São Carlos: EDUFSCar, 2014, p.108-124.

FOUCAULT, Michel. **A grande estrangeira: sobre literatura**. (Orgs. ARTIÈRES *et al.*). Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. 7. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2016a.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 42.ed. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico: as heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N - 1 Edições, 2013, p. 7-17.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. 2. ed. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. "O sujeito e o poder". In: DREYFUS, L. H. e RABINOW, P. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica**. 2.ed. Trad. Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. Rio de Janeiro: Forense, 2009, 231-239.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 12. ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2005.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, M. **Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-222.

FOUCAULT, Michel. Aula de 14 de janeiro de 1976. In: **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.27-48.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: Manoel B. da Motta (Org). **Michel Foucault. Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Coleção Ditos & Escritos III. Trad. Inês A. D. Barbosa, Rio de Janeiro/São Paulo: Forense, 2001, p. 411-422.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, R. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 139-174.

FOUCAULT, M. **Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise**. Ditos e Escritos I. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1999, p. 190-198.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999a.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 11. ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1993, p.129-144.

GAMA-KHALIL, M. M. Objetos insólitos e assombrados: da concretude prosaica à maldição. **Revista Todas as Musas**. n. 1, jul./dez, 2017.

GAMA-KHALIL, M. M. O corpo e outros espaços na construção do insólito do filme O coronel e o lobisomem. **REDISCO – Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo**. Vitória da Conquista, v. 2, n. 2, jul./dez., 2012.

GASSNER, John. “A dramaturgia Moderna”. *In: Mestres do teatro I*. 3. ed. (trad. e org. A. Guzik e J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 1997, p.365-408.

GENET, Jean. **As criadas**. (pdf). Tradução de Pontes de Paula Lima. s.d. Disponível em: www.oficinadeteatro.com. Acesso fev. 2018.

GENET, Jean. **Le balcon**. Paris: Gallimard, 2005.

GENET, Jean. **Les bonnes**. France: Gallimard, 2001.

GENET, Jean. **Haute surveillance**. Paris: Gallimard, 1988.

GENET, Jean. **O balcão**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Foucault e Pêcheux na Análise do Discurso: diálogos e duelos**. 2. ed. São Carlos: ClaraLuz, 2006.

GREGOLIN, Maria do Rosário. O enunciado e o arquivo: Foucault (entre) vistas. *In: NAVARRO, P. & SARGENTINI, V. Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade*. São Carlos: ClaraLuz, 2004, p.23-62.

HUBERT, Marie-Claude. **Le théâtre**. Paris: Armand Collin/VUEF, 2003.

HUBERT, Marie-Claude. **Le théâtre**. Paris: Armand Collin, 1998.

LAPLANCHE Jean.; PONTALIS, Jean Bertrand. “Pulsão”. **Vocabulário de psicanálise**. 4. ed. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 416.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p.9-13.

MACHADO, Roberto. Prefácio. *In: FOUCAULT, M. Microfísica do poder*. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993, VII-XXIII.

MIRANDA, Danilo Santo de. “O mundo, o palco e a inversão dos papéis”. *In: O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p.9.

NAVARRO, Pedro. O acontecimento discursivo e a construção da identidade na história. *In: NAVARRO, P. & SARGENTINI, V. Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade*. São Carlos: ClaraLuz, 2004, p.97-130.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PETRÔNIO, Rodrigo. “Genet, uma biografia: Epítetos de Genet dificultam biografia”. **FOLHA DE S. PAULO**, Ilustrada. São Paulo, 19 de julho de 2003. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1907200319.htm>>. Acesso em 10 fev. 2020.

PIGNARRE, Robert. **Histoire du théâtre**. Paris: P.U.F., 1945.

PINTO, Tales dos Santos. “História da prostituição medieval”. **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/historia-prostituicao-medieval.htm>. Acesso em 10 abr. 2020.

PRUNER, Michel. **L’analyse du texte de théâtre**. Paris: Dunod, 1998.

REVEL, Judith. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. São Carlos: ClaraLuz, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ROUDINESCO, Elizabeth e PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 583-587, 621.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SCHWANDT, Thomas A. “Três posturas epistemológicas para a investigação qualitativa”. In: DENZIN, N. e LINCOLN, Y. **O planejamento da pesquisa qualitativa – teorias e abordagens**. Trad. Sandra Regina Netz. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006, p.192-210.

SOUSA, Kátia Menezes de. e PAIXÃO, Humberto Pires da. **Dispositivos de poder/saber em Michel Foucault: biopolítica, corpo e subjetividade**. São Paulo: Intermeios; Goiânia: UFG, 2015.

SOUZA, Pedro de. “A dimensão dramatúrgica do acontecimento discursivo”. In: PIOVEZANI, C.; CURCINO, L. e SARGENTINI, V. (Orgs.) **Presenças de Foucault na análise do discurso**. São Carlos: EDUFSCar, 2014, p. 97-106.

SOUZA, Pedro Fernandez de.; FURLAN, Reinaldo. “A questão do sujeito em Foucault”. **Psicologia USP**. n. 3, v. 29, p.325-335, 2018.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões Almeida Junior. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VOSS, Jeferson e NAVARRO, Pedro. “A noção de enunciado reitor de Michel Foucault e a análise de objetos discursivos midiáticos”. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, SC, v.13, n.1, p.95-116, jan./abr. 2013.

VOSS, Jeferson e NAVARRO, Pedro. Sobre o conceito de Formação Discursiva em Foucault e o tratamento de objetos da mídia. *In*: POSSENTI, S. e BENITES, S. (orgs). **Estudos do texto e do discurso: materialidades diversas**. São Carlos: ClaraLuz, 2011, p. 53-81.

WHITE, Edmund. **Genet: uma biografia**. Trad. Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2003.

Referências: Consulta em plataformas e banco de dados a respeito de teses e dissertações sobre o autor e suas obras

Jean Genet. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Search/Results?lookfor=Jean+genet&type=Subject>. Acesso em mar. 2020.

Jean Genet. Disponível em: www.Openthesis.org. Acesso em mar. 2020.

Jean Genet. Disponível em: <http://etheses.dur.ac.uk/9892/>. Acesso em mar. 2020.

Jean genet. Disponível em: <https://oatd.org/oatd/search?q=jean+genet&form=basic>. Acesso em: mar. 2020.

Thèses sur Jean Genet. Disponível em: <http://www.theses.fr/s167503>. Acesso em mar. 2020.