

IMPLICAÇÕES DA SEMIÓTICA DE JULIA KRISTEVA PARA A CRÍTICA LITERÁRIA

Marcelo Brito da Silva (UFMT)¹

Resumo: Este trabalho apresenta reflexões sobre a semiótica de Júlia Kristeva e suas implicações para a crítica literária, formuladas a partir do livro *Introdução à semanálise* (2005), no qual a autora propõe uma mudança radical na abordagem dos textos de modo geral e da literatura especialmente. Na semiótica de Julia Kristeva o texto é concebido como agência, como uma produção que subtrai o sujeito (autor) e rompe com a categoria de espelho de um exterior. O trabalho aciona também o pensamento de outros autores, entre eles Roland Barthes (1987), Vinícius Pereira (2012) e Susan Sontag (1987).

Palavras-chave: Julia Kristeva; Semiótica; Cadeia de significantes.

Este trabalho apresenta reflexões sobre a semiótica de Júlia Kristeva e suas implicações para a crítica literária, formuladas a partir do livro *Introdução à semanálise* (2005), mesclada com notas de sala de aula, colhidas na disciplina “Análise e crítica literária: Julia Kristeva e a Semiologia”, ministrada pelo professor Doutor Vinícius Carvalho Pereira, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso, durante os meses de março e abril de 2017.

Julia Kristeva é filósofa, escritora, crítica literária, psicanalista e feminista búlgaro-francesa. Seu nome é geralmente relacionado ao conceito de intertextualidade e é dela a famosa frase “todo texto se constrói como um mosaico de citações” (KRISTEVA, 2005, p. 68.) De fato, a frase está no livro, mas muito mais que isso a leitura da obra revela que Julia Kristeva propõe uma mudança radical na abordagem dos textos de modo geral e da literatura especialmente. Para a autora, a literatura não é cópia e nem o reproduz o real. Ela argumenta que a literatura não consegue dar conta do real porque é parte dele. “O texto não *denomina* nem *determina* um exterior” (KRISTEVA, 2005, p. 12), o texto é agência, é uma produção que subtrai o sujeito (autor) e rompe com a categoria de espelho de um exterior. (KRISTEVA, 2005, p. 13). Para a semanálise ou semiótica de Kristeva, a pergunta que se levanta é: O que o texto literário *produz* em determinada época?

Outro ponto fundamental para esta semiótica é a concepção de signo. Kristeva transcende a ideia dicotômica de signo proposta por Ferdinand de Saussure, em que

¹ Graduado em Letras Vernáculas (UEFS), Mestre em Literatura e Diversidade Cultural (UEFS), Doutorando em Estudos Literários (UFMT) e Docente do IFMT campus Rondonópolis. Contato: mbsletras@gmail.com

cada significante corresponde a um significado, e preconiza o signo como agência, como gerador não de “um” significado, mas de uma cadeia infinita de significantes. A tarefa da *semanálise* é estudar a *significância*, que é o termo que Kristeva usa para designar essa cadeia. Portanto, a *semanálise* é a ciência do significante, da materialidade da língua, e por isso focaliza o texto em si, não “o que está por trás do texto”. Esse é um ponto particularmente relevante para o ensino de literatura, o qual muitas vezes se perde na análise de outros campos, esquecendo-se do “texto” propriamente dito. Há que se estudar o texto como entidade formal. Nas palavras de Julia Kristeva:

A semiótica construir-se-á como uma ciência dos discursos. Para alcançar o estatuto científico, terá necessidade, num primeiro tempo, de se fundar numa entidade formal, isto é, de destacar uma entidade sem exterior, do discurso reflexivo de um *real*. (KRISTEVA, 2005, p. 21)

Para a análise no modelo semiótico importa o que o texto constrói e não o mundo pré-existente a ele. Nesse modelo, a literatura é um jogo de significantes e não de significados, até porque, para Julia Kristeva, a interpretação é uma tarefa fadada ao fracasso. Com efeito, a autora rompe com o pressuposto de que existe uma verdade no texto, “um” significado passível de ser recuperado (monossemia). A crítica literária semiótica não “interpreta”, o que o analista deve fazer é entrar no jogo para produzir mais jogo.

Por que a análise deve subtrair o sujeito, o autor como instância exterior? Porque, na concepção kristevariana, o sujeito é mais um significante do texto. Em outras palavras, o sujeito é produzido pelo texto, e não preexistente a ele. Diferente de Roland Barthes, que pregou a morte do autor, Kristeva afirma que o autor existe, mas ele é “texto”. O que sempre importa é o significante. Esse pensamento de alguma forma democratiza a literatura, pois em função dele outros textos que não têm o carimbo do cânone podem ganhar espaço na escola e nas academias, por exemplo. Se o que conta é a cadeia de significantes, não se justifica a eleição de um repertório “melhor”. No excerto abaixo, Kristeva explica a situação do autor como mais um significante do texto:

Ele [o autor] se torna um anonimato, uma ausência, um branco, para permitir à estrutura existir como tal. Na própria origem da narração,

no próprio momento em que surge o autor, encontramos a experiência do vazio. [...] A partir desse anonimato, desse zero, onde se situa o autor, o *ele* da personagem nascerá. Num estágio mais tardio, tornar-se-á o *nome próprio* (N). Portanto, no texto literário, o zero não existe, o vazio é subitamente substituído por *um* (*ele, nome próprio*), que é dois (sujeito e destinatário). É o destinatário, o outro, a exterioridade (de que o sujeito da narração é objeto e que é, ao mesmo tempo representado e representante), que transforma o sujeito em *autor*, ou seja, que faz passar o S por esse estágio de zero, de negação, de exclusão que constitui o autor. Por essa razão, no vaivém entre o sujeito e o outro, entre o escritor e o leitor, o autor se estrutura como significante, e o texto com diálogo de dois discursos. (KRISTEVA, 2005, p. 78-79)

Como o texto é essencialmente uma cadeia de significantes, a Semiótica não procura a origem ou uma causa que porventura tenha gerado esse ou aquele efeito. O texto é uma máquina motriz de significantes e a significância é a relação que os significantes estabelecem entre si. À Semiótica de Kristeva interessa estudar a significância e não a “origem”, a “causa” que tenha redundando em determinado “sentido” atribuído ao texto. Não é que não exista um significado, a questão é que ele se evade quando tentamos explicá-lo. Por seu turno, a “explicação” também se transforma em outros significantes. O significado é evasivo, fugidio, inapreensível. Significante e significado nunca estão co-presentes.

Destacamos acima que o sujeito é produto de uma cadeia de significantes, ou seja, a identidade é apenas mais um texto. Por sua vez, o leitor também é uma projeção do texto, o qual não tem centro ou origem, bem como não carrega o que se costuma chamar a “intenção do autor”.

Julia Kristeva explica que o significante textual é uma rede de diferença que abandona o sagrado (porque este concebe um centro), a magia e o efeito (literário, belo). Essas instâncias rebaixam o texto atribuindo-lhe um caráter ornamental. É preciso desligar a cadeia de significantes desse nó tríplice: do um, do exterior e do outro, pois o que há de mais íntimo no texto é a expressão. Por sua vez, o ato de leitura é confrontar textos e fazer a rede de significantes girar. Tal rede, para Kristeva, não tem centro nem é linear. O texto é a foto de um infinito. É um vácuo de sentido. É o espaço da ausência e da negatividade. O texto, na perspectiva semiótica, é algébrico, porquanto se baseia em relações e não em valores, como na aritmética. Por isso, Kristeva salienta a importância de estudar essas relações:

Sem se ocupar mais de referente-significante-significado ou de conteúdo-expressão etc., ela estuda todos os gestos significantes da sociedade produtora (o discurso, a prática literária, a produção a política etc.) enquanto redes de relações (KRISTEVA, 2005, p. 59)

A propósito, a Semiótica renuncia à terminologia das ciências humanas e “se endereça ao vocabulário das ciências exatas” (KRISTEVA, 2005, p. 38), sem pensar em valores, mas em relações. Nunca houve uma origem ou sentido a ser recuperado. Nada há perdido que deva ser encontrado. Com isso Kristeva promove a implosão do sentido.

A Semiótica toma como base a linguística de Saussure, mas vai além do binarismo e das oposições saussurianas. Para Kristeva, a dicotomia significante/significado não é tão simples, pois o significado é sempre fugidio. O que marca a relação significante/significado é a diferença. O sentido é sempre adiado, do mesmo modo que o sujeito está ausente, ou melhor, ele também é produto do texto. Enquanto toda a Filosofia Ocidental exalta a presença, Julia Kristeva exalta a ausência. Ela subverte a relação centro/periferia, norma/exceção e propõe uma poética de ausência e negatividade: sem autor, sem leitor, sem centro, sem unidade, sem significado, sem real, sem leitor.

Julia Kristeva também inverte a relação entre Semiologia e Linguística: não é a Semiologia que contém a Linguística, é a Linguística que contém a Semiologia, assim como a Linguagem Poética não está contida na Linguagem Comum, mas o contrário. O universo maior é a Linguagem Poética, pois contém o maior número de possibilidades. A Linguagem Poética realiza jogos não permitidos pela Linguagem do cotidiano, o que torna esta subgrupo daquela.

A Semiótica é pura intertextualidade, na qual nunca há um fim. A cadeia de significantes, sem centro e não linear está sempre a girar. O “significado” é só mais um significante. Ele não é alma, é corpo. O significado é sempre remodelado pelo significante numa cadeia sem fim. (KRISTEVA, 2005, p. 38) A Semiótica é a ciência da forma.

A ciência de Julia Kristeva busca um estado anterior à divisão entre significante e significado, ou seja, o Semiótico é “pretético” (entendendo o “nomoteta” como nomeação das coisas). O Semiótico estaria antes da castração, do *nom-du-père* (Lacan), no regime do *pré-sentido*, em contraposição ao Simbólico, que se instala pela ausência,

pela lacuna. A linguagem surge quando ocorre a perda da unidade, quando o cordão umbilical é cortado e o ser humano constitui-se um *Outro*, diferente da mãe que o gerou, e sua saga passa a ser a busca dessa unidade perdida. Com efeito, a linguagem nasce da lacuna, quando os sons passam a simbolizar as coisas ausentes. A Semiótica quer se situar antes do símbolo, antes da ausência, no regime do *pré-sentido*, portanto, anterior à divisão entre significante e significado.

No capítulo “A expansão da semiótica”, Julia Kristeva escreve:

A semiótica encontra-se, pois, como o ponto de partida do qual a ciência podia recuperar práticas significantes por longo tempo ocultas, postas à margem da cultura européia oficial, declaradas irracionais ou perigosas para uma sociedade obediente às leis unívocas e lineares da palavra e da *troca*. Hoje a semiótica orienta-se para o estudo da *magia*, das predições, da poesia, dos textos *sagrados*, dos ritos, da religião, da música e da pintura rituais para descobrir em suas estruturas dimensões que a linguagem da comunicação denotativa impede. (KRISTEVA, 2005, p. 47, 48)

A ciência de Kristeva estuda o semiótico (pré-sentido) e não o simbólico (pós-sentido). O semiótico está à margem, enquanto a Literatura como instituição (simbólica) situa-se no centro. Kristeva vai contra a racionalidade positivista das regras da língua. O simbólico é o regime das regras enquanto o semiótico é o regime da transgressão. Por isso a Semiótica se volta para os textos da magia, da religião e da poesia, pois suas linguagens têm em comum a impossibilidade de se racionalizar o sentido. O sagrado é uma instância pré-sentido, assim como a poesia. A metáfora, por exemplo, subverte a lógica quando diz $A = B$. A semiótica descobre nas estruturas dos textos mágicos, sagrados e poéticos outras conotações que a leitura denotativa impede, e desse modo se insurge contra o fascismo da língua.

O texto que se aproxima do pré-sentido (é bom lembrar que essa instância é sempre buscada no semiótico, mas nunca atingida) não é aquele que atende as minhas expectativas, como o “texto de prazer”, de Barthes, mas o texto que não atende a elas, o “texto de fruição”. Roland Barthes explica essa diferença no excerto abaixo:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar

as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 1987, p. 21-22)

A linguagem denotativa não é o contrário da conotativa. Representam níveis diferentes. E, como dissemos acima, a Linguagem Comum (LC) é um subgrupo da Linguagem Poética, e não o contrário, como normalmente se pensa. A figura abaixo representa essa afirmação:

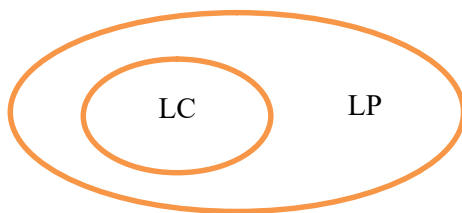


Figura 01: Linguagem Poética (LP) e Linguagem Comum (LC)

A Linguagem Poética é infinidade potencial, é vastidão de possibilidades. Ela não é uma exceção da linguagem corrente. Kristeva critica essa visão equivocada e reducionista do código poético, praticada pelos formalistas russos:

A noção da linguagem poética como desvio da linguagem normal (*novidade, afastamento, quebra do automatismo*) substituiu a concepção naturalista da literatura como reflexo (expressão) da realidade, e essa noção está prestes a se cristalizar como num clichê, que impede o estudo da morfologia propriamente poética. (KRISTEVA, 2005, p. 101)

Mas como um signo vira um significante para um novo significado? A poesia faz essa operação tirando o signo da sua instância lógica. Com efeito, a Semiótica atua não na instância da gramática, mas do paragrama. A paragramática, para Kristeva, constitui uma cadeia infinita na qual um signo transforma-se em significante para outro signo, fazendo com que ela esteja em constante rotação.

Enquanto o símbolo é fechamento (um signo remete a um significado), o semiótico é abertura. Nessa perspectiva distinguem-se também as noções de “obra” e “texto”. A obra é fechamento, o texto é abertura.

OBRA	TEXTO
fechada	aberto
situada	não-situado
interpretável	não-interpretável
autor	não-autor
transitiva	intransitivo
ordem	trapaça

Tabela 01: Obra e texto

A obra é da ordem do sistema. O semiótico é a trapaça contra o sistema (outra ideia de Barthes). Escrever é um ato intransitivo, da ordem da masturbação (não é para o outro). Quem escreve, escreve para si, o texto envolve sua própria incomunicabilidade. Por isso a Semiótica se volta para relações e funções, nunca para o sentido. Kristeva coloca-se contra a interpretação, assim como a escritora americana Susan Sontag, para quem a arte deveria ser descrita e experimentada, nunca interpretada:

Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo – para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de “significados”. [...] Na maioria dos casos atuais, a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz. A Arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos *isto*, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável, dócil. (SONTAG, 1987, p. 16)

O signo é da ordem do simbólico, por isso Julia Kristeva procura ultrapassá-lo. Segundo ela, é preciso encontrar algo anterior ao signo. É preciso atravessar o denotativo para encontrar o conotativo. A semiótica de Kristeva procura as pistas do semiótico, e faz do trabalho da crítica uma travessia. Mas se o crítico disser “o sentido é esse”, ficará ancorado no simbólico. Para Kristeva, o sentido é inapreensível e a interpretação é naufrágio.

Kristeva dá duas opções para quem deseja aventurar-se na crítica literária: 1) o silêncio; 2) a elaboração de um modelo isomorfo, ou seja, a crítica tomando a forma daquilo que é criticado. Em outras palavras, a crítica isomórfica seria a continuação

poética do texto, sem postulação de sentido. Há que se deixar de lado a busca fracassada pelo sentido, pois o texto é produção (escritura intransitiva) e não representação (escrita transitiva). A proposta de Kristeva é estudar o signo como produção e não como espelho. A crítica literária seria, desse modo, uma espécie de “inraliteratura”.

A autora rejeita o modelo bidimensional de Saussure e propõe um modelo tridimensional, pois a literatura tem densidade. A palavra é volume, é atravessada por outros textos com os quais dialoga. O “di” de diálogo significa “atravessar”. Diálogo seria, portanto, atravessar a palavra. Nessa direção, Kristeva relê Bakhtin e afeiçoa-se especialmente ao conceito de “carnaval”. O carnaval se aproxima do semiótico porque remete à suspensão da ordem, à violação das regras do sistema, à trapaça contra o fascismo da língua. Assim, para Kristeva, o discurso carnavalesco é *poético* justamente por ser o espaço da des-razão e, sobretudo, da contestação:

O discurso carnavalesco quebra as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica, sendo, por esse motivo, uma contestação social e política: não se trata de equivalência, mas de identidade entre a contestação do código linguístico e a contestação da lei oficial. (KRISTEVA, 200, p. 67)

Julia Kristeva apresenta as três dimensões do espaço textual: sujeito, destinatário e textos exteriores, enquanto o “estatuto da palavra” possui um eixo horizontal, no qual a palavra pertence ao sujeito e ao destinatário, e um eixo vertical, no qual a palavra está orientada para o *corpus* literário (KRISTEVA, 2005, p. 67). Ela elogia a descoberta de Bakhtin ao perceber que todo texto é absorção e transformação de outro texto, porém, em lugar da noção de intersubjetividade, Kristeva propõe a de intertextualidade:

Assim, o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como *intertextualidade*; face a esse dialogismo, a noção de *pessoa-sujeito da escritura* começa a se esfumar para ceder lugar a uma outra, a da *ambivalência da escritura*. (KRISTEVA, 2005, p. 71)

Essa visão espacial (tridimensional) de Kristeva representa uma revolução no entendimento do fenômeno literário. A autora concebe a literatura não como temporalidade, mas como espacialidade. O tempo é linear e obedece à ordem da sucessão. O espaço é da ordem da simultaneidade. Para Kristeva, não só o poético é

espacial, mas também a História, na qual figuram não isto ou aquilo, mas isto “e” aquilo. O poético é o espaço em que as oposições se anulam, onde os pares são não-exclusivos. A noção do “duplo” é fundamental para Kristeva.

O poético nada tem a ver com a representação, com o Sagrado, com o canônico ou o sentimental, ele é da ordem do trabalho, da produção, da agência. Ele dessacraliza a Literatura. Para a Semiótica, a noção de estilo é uma tolice. A Estilística trata o tropo como patologia, como desvio da linguagem. A noção de estilo está ligada a ornamento, pressupõe que existam muitas maneiras de se dizer a mesma coisa, que haja um significado (centro) que pode ser traduzido em múltiplas expressões. Na Semiótica não há estilo, há a “diferença”. A Semiótica não acredita no estilo em virtude de que toda mudança de significante envolve mudança de significado. Para Kristeva, tratar o poético como estranho e desviante é uma postura redutora e limitadora. Em suma, o poético não é o espaço do desvio, mas da potencialidade.

A autora acusa a inaptidão do sistema 0-1 (falso-verdadeiro) para dar conta do poético. O discurso poético escapa ao interdito, o 1, que é Deus, a lei, a definição, o monossêmico. A partir daqui, entendamos o seguinte:

0 = assêmico

1 = monossêmico

2 = polissêmico

O discurso monológico obedece à lógica do 1, enquanto o discurso poético transgredir as regras do código linguístico e da moral social. “Uma semiótica literária deve ser construída a partir de uma *lógica-poética* na qual o conceito de potência do contínuo englobaria o intervalo do 0 a 2, um contínuo onde o 0 denote e o 1 seja implicitamente transgredido.” (KRISTEVA, 2005, p. 73) A única prática linguística que escapa ao interdito, o 1, é o discurso poético. Kristeva insurge-se contra o 1 que significa a ditadura do sentido. O texto obedece a um modelo tabular (não linear) que forma uma teia, e numa teia não há “um” caminho certo de leitura. Em tal modelo, que é formado por linhas e colunas, toda unidade é dupla. Na verdade, Kristeva argumenta que há apenas a aparência de unidade, visto que a unidade constitui-se como um vértice, que é a confluência de várias linhas (multiplicidade), conforme ilustrado na figura abaixo:

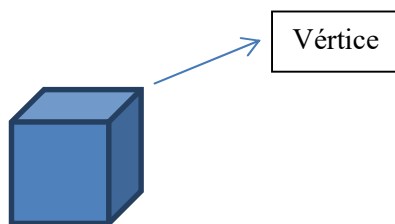


Figura 02: vértice

Mas há um preço a pagar por essa proposta kristevariana: a admissão de um modelo a-histórico que se replica numa simultaneidade infinita. À proposta de Kristeva poderíamos chamar de poética da negatividade, do vazio e da contradição, conforme nos autoriza este trecho:

A especificidade do interdito na linguagem poética e de seu funcionamento faz dela o único sistema em que a contradição não é contra-senso, mas definição; onde a negação determina, e onde os conjuntos vazios são um modo de encadeamento particularmente significativo. Não seria ousado, talvez, postular que todas as relações linguagem poética podem ser formalizadas por funções que utilizam, simultaneamente, dois modos: a *negação* e a *aplicação*. (KRISTEVA, 2005, p. 114)

Nesse modelo espacial o leitor ou destinatário é mais um personagem projetado pela máquina narrativa. Quer dizer, ele também é um significante da cadeia, como apontamos acima, ele está incluído no universo do livro como texto, não como pessoa. Kristeva acaba com a dissociação entre ler e escrever (ler = escrever), acreditando que os textos já estão no mundo esperando para ser escritos. Carlos Drummond de Andrade (2009, p. 248-249) disse isso por outras palavras no poema “Procura da Poesia”. No fragmento abaixo, Drummond sugere liricamente a pré-existência dos poemas no reino das palavras:

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.

Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Para Kristeva, o que é realmente revolucionária na linguagem é a abjeção. O abjeto é da ordem do poético porque rompe com o sujeito e o objeto, borrando todas as fronteiras. O abjeto é assustador, por isso é poético. É aquilo que a pessoa procura jogar para longe de si (“ab-jecto”). O abjeto é da ordem da subversão, da desconstrução, é aquilo que embaralha as convicções, que mina as certezas estabelecidas, algo que não se enquadra nos padrões, que não admite uma denominação. Por exemplo, sexo e morte são abjeções porque, além de terem a ver com secreções, são situações que embaralham as fronteiras entre sujeito e objeto. Sexo e morte são instâncias semióticas do presente e, por isso, mesmo são poéticos.

Em *Literatura e abjeção*, Vinícius Carvalho Pereira afirma que o abjeto se opõe às noções de sujeito e objeto, pois, diferente destes, não carrega uma significação, é incognoscível, indefinível. Nas palavras do autor, o abjeto

[...] viola até no plano linguístico fronteiras de significação: no latim, o verbo *jacio* era um significante multifacetado, vinculando-se às noções de lançar, deitar, jogar, exalar, produzir, dizer. Logo, seus limites semânticos eram já marcados pela imprecisão. (PEREIRA, 2012, p. 25)

De acordo com Pereira, a imprecisão do abjeto, seu aspecto vago e aviltante “[...] oferece a promessa secreta e indecorosa de devolver o indivíduo à fusão original” (2012, p. 26), ao estado intrauterino. O abjeto, na condição de *imundo*, nega o mundo e suas “caixinhas” categoriais e, por isso, assusta o homem que a todo momento procura atribuir sentido aos objetos que o rodeia, atitude que o deixa mais confortável, como explica Vinícius Pereira:

O homem, máquina compulsiva de fazer sentido, tenta apreender o real de forma racional e ordenadora para situar-se no mundo, estabelecendo limites e barreiras que segregam arbitrariamente instâncias. Nessa empreitada que opera em sistema binário, incluindo/excluindo cada objeto cognoscível, o sujeito depara-se com algo que não pode ser encaixado em categorias predeterminadas, ou mesmo sequer compreendido: o abjeto. A própria etimologia da palavra “imundo”, apontando para uma negação do que seja desse mundo, revela que o impuro ambivalente não cabe na categorização operada pelo esclarecimento, visto que turva e borra os limites norteadores da metafísica. (PEREIRA, 2009, p. 80)

O abjeto é da ordem da indefinição, é aquilo que se evade a classificações, que subverte o real e que acusa uma lacuna, uma falta que tem como seu significante a literatura.

Para Kristeva, o trabalho do analista não é interpretar o texto, mas entender a dinâmica da forma, numa crítica imanente que opera de dentro para dentro. Nesse ponto, vale lembrar que forma e estrutura não são a mesma coisa. Forma é a propriedade da matéria. O texto, na sua materialidade, tem uma forma. Mas a estrutura é abstrata, é uma organização mental elaborada a partir da forma. Quer dizer, pensar na estrutura é pensar em interpretação. A forma é inerente à matéria. A estrutura é uma ideia construída sobre a forma. A forma remete a um estudo particular. A estrutura a uma abordagem geral. Lembremos também, como ficou dito atrás, que Kristeva propõe um tratamento isomórfico do texto, ou seja, quem escreve sobre o texto literário deve fazê-lo literariamente.

Na visão semiótica de Julia Kristeva, o texto é explicado por um modelo tabular, pois, como numa tabela em que as linhas se cruzam, também no texto acontecem várias intersecções de sentido que fazem com que sua forma configure um grafismo dinâmico e espacial, uma rede. Tal modelo produz ruído e é “equivoco”, ou seja, nele se encontram muitas vozes simultâneas, diferente do modelo linear marcado pela univocidade. Aceitar apenas uma voz no texto é aceitar o fascismo da língua. Lembremos que é preciso transgredir ao 1. Sendo equivoco e ruído, o texto nesta semiótica é naturalmente mal entendido, não-interpretável e não-mensagem. Kristeva defende com todas as letras que o texto é algo intransitivo.

Em sua intransitividade, o texto não segue uma gramática, mas é constituído pelo paragrama. Os paragramas são mais uma construção do que uma expressão de sentidos.

Eles rompem como o 1, o sentido, a verdade, a interpretação, sua lógica espacial é o 0-2. A linguagem poética deve ser estudada através dos paragramas, unidades que não representam pontos fixos de sentido, mas somente junções e combinações.

O *paragrama* poético de que fala Saussure (*Anagrammes*) estende-se de *zero a dois* - em seu campo o *um* (a definição, a verdade) não existe. Isso significa que a definição, a determinação, o signo = e o próprio conceito de signo, que supõe um corte vertical (hierárquico) significante-significado, não podem ser aplicados à linguagem poética, que é uma infinidade de junções e de combinações. (KRISTEVA, 2005, p. 72)

Kristeva explica que essa unidade (paragrama) deve ser entendida como dupla e atuando como um vértice multideterminado, como ilustramos na figura 02 (vértice). O paragrama é a absorção de uma multiplicidade de textos, é torvelinho, sorvedouro, ralo que marca o adiamento, a dissonância e a perda.

Eles (os paragramas) se estruturam de modo a permitir que o leitor faça múltiplas e flexíveis travessias, como bem demonstrou em sala de aula o professor Vinícius Pereira com o desenho das Pontes de Königsberg (figura 03). Trata-se de um problema matemático baseado na cidade de Königsberg (Prússia, atual Kaliningrado) que é cortada pelo rio Prególia, onde há duas grandes ilhas. O desafio era atravessar todas as pontes sem repetir nenhuma. O problema foi resolvido por Euler, em 1736, que transformou os caminhos em linhas e suas intersecções em pontos, chegando às desejadas sete travessias, já que eram sete pontes. Vinícius Pereira, usando a ilustração dos grafos, mostrou que por mais que se distenda, puxe ou mexa nos vértices, o grafo não muda de configuração, porque tudo é, afinal, relação. Descarnados do real, cada vértice está apenas associado a outro vértice. Por semelhante modo funciona a semiótica proposta por Kristeva: a meta é saber como as partes do texto (por exemplo, um poema) se relacionam sem uma referência ao exterior, ou seja, sem meterem ao Real. A língua é só relação, só sintaxe sem significado, como os pontos da figura abaixo:

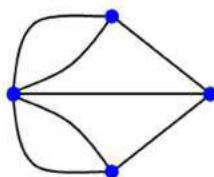


Figura 03: Grafo estilizado das pontes de Königsberg.

É da ordem do paragrama o *nevermore* do poema *The Raven*, de Edgan Allan Poe. Cada vez que a palavra *nevermore* é pronunciada assume um sentido diferente. No poético, A nunca é igual a A. Na linguagem do cotidiano, uma rosa é uma rosa, mas no poético o mesmo significante pode ter vários significados. A lei do conjunto vazio regula o encadeamento e a parataxe (coordenação) prevalece sobre a hipotaxe (subordinação), pois cada sequência é aniquilada. O paragrama semiótico não é o *non sense* nem a falta de sentido, mas sim o sentido como falta, é uma unidade vazia, uma lacuna que repele a atribuição de sentido. Essa semiótica vê o livro como destruição e não como construção. Definir é limitar, dar nome é colonizar. Além disso, o nome é enganador e distinto do real. O paragrama é um ato de destruição e autodestruição. A lógica paragramática está fundada no seguinte tetralema:

- *As coisas significam*
- *As coisas não significam*
- *As coisas significam e não significam*
- *Não é possível saber se as coisas significam*

Tal tetralema pode ser modelado matematicamente como segue:

$$\pi = D + (-D) + [D + (-D)] + \{-[D + (-D)]\} = 0$$

Ao discorrer sobre a “Literatura” verossímil, Julia Kristeva assevera que a noção tradicional de verossimilhança é aprisionadora. Para a autora, o texto verossímil quer fazer desaparecer a vidraça e ressaltar o jardim, ou seja, a realidade. Mas para Kristeva, o inverossímil é que é politizante e libertador. O inverossímil é da ordem do semiótico, do poético, enquanto o verossímil é da ordem do simbólico e do sentido. E, como já apontamos, o sentido é colonizador. Interpretar é colonizar. Segundo Kristeva, a verossimilhança é impossível, pois a palavra não pode representar o real. Por outro lado, o inverossímil deve ser buscado porque está antes da palavra, é o pré-sentido. O inverossímil pensa o texto como um jogo onde significante e significado estabelem

entre si uma relação instável de desencontro, de deslocamento e de diferença (a *différance*, de Derrida).

Interpretar é decidir entre tese e antítese, como na dialética, para se chegar a uma síntese. O poético, no entanto, mantém a tensão entre tese e antítese e está sempre na busca perdida de um gozo inalcançável. Não decidir é entender a abertura do texto e não aderir a um sentido único. O poético evita listar sentidos para criar uma narrativa coerente. Por ser indecidível, o poético mantém a abertura que mina a ditadura da língua, é o espaço onde signo, sentido e sujeito se dissolvem, deixando em seu lugar o choque de significantes.

Referências:

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. (Organizada pelo autor) 64 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, V. C. A paixão pelo ambivalente abjeto. *Revista de Linguagens Boca da Tribo*, v.1, n.2, p.72-81. Dez. 2009.

PEREIRA, V. C. *Literatura e abjeção: estudo da obra de Rubem Fonseca*. Manaus, AM: UEA Edições, 2012.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. São Paulo: Editora L&PM, 1987.