

AGENCIAMENTOS COLETIVOS DE ENUNCIÇÃO EM O HOMEM QUE COPIAVA

Décio Rocha*

RESUMO. Neste artigo, procedemos ao debate do conceito de produção de subjetividade segundo formulação de Guattari (1985). Com base numa leitura do filme *O homem que copiava*, de Jorge Furtado, argumentamos a favor de uma abordagem que privilegie os agenciamentos coletivos de enunciação, em substituição à concepção de um sujeito individualizado da enunciação. Para tal fim, partimos da articulação entre saber e poder, numa ótica foucaultiana, para, a seguir, tematizar a distância entre cópia e invenção; finalmente, o debate se centra na questão da subjetividade, enfatizando-se o que denominamos “técnica de mosaico”, a qual deverá corresponder à fragmentação do sujeito como alternativa a uma ótica que privilegie um modelo de sujeito cartesiano.

Palavras-chave: produção de subjetividade, saber e poder, agenciamentos coletivos de enunciação.

COLLECTIVE DISPOSALS OF ENUNCIATION IN O HOMEM QUE COPIAVA

ABSTRACT. In this paper we intend to promote a debate on the concept of subjectivity production as it is proposed by Guattari (1985). On the basis of some considerations about Jorge Furtado’s film “O homem que copiava”, we support the pertinence of the concept of collective disposals of enunciation in substitution to the concept of an individual subject of enunciation. Our discussion starts with Foucault’s approach to the articulation between knowledge and power; secondly, we discuss the difference between copy and invention; finally the debate focuses on subjectivity, putting forward what we have called a “technique of mosaic”, which will correspond to the fragmentation of the subject as an alternative to a Cartesian approach to the matter.

Key words: Subjectivity production, knowledge and power, collective disposals of enunciation.

AGENCIAMIENTOS COLECTIVOS DE ENUNCIACIÓN EN LA PELÍCULA BRASILEÑA O HOMEM QUE COPIAVA

RESUMEN. En este artículo hacemos el debate del concepto de producción de subjetividades según la formulación de Guattari. Con base en una lectura de la película brasileña *O homem que copiava*, de Jorge Furtado, argumentamos en favor de un abordaje que privilegie los agenciamentos colectivos de enunciación, en sustitución a la concepción de un sujeto individualizado. Para tal fin, partimos de la articulación entre saber y poder en una óptica foucaultiana, para, enseguida, tematizar a distancia entre copia e invención. Finalmente, o debate se centra en la cuestión de la subjetividad, enfatizando la denominada “técnica de mosaico”, la cual deberá corresponder a la fragmentación del sujeto como alternativa a una ótica que privilegie un modelo de sujeto cartesiano.

Palabras-clave: producción de subjetividad, saber e poder, agenciamentos colectivos de enunciación.

“A vida é original. O resto é cópia.”¹

“Comédia. André, jovem que trabalha como operador de fotocopiadora, apaixonou-se por Sílvia e precisa de muito dinheiro para dar vazão a seus

planos”. Eis o texto que anuncia na mídia escrita o filme de Jorge Furtado, *O homem que copiava*. Tudo bem no estilo deste gênero de discurso que são as sinopses de filme. Pela síntese apresentada, algo que poderia corresponder a uma história absolutamente banal, confinada à letra do texto: mera historinha de

* Doutor em Linguística Aplicada e Estudo da Linguagem. Professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

¹ O fragmento em epígrafe é o subtítulo do filme *O homem que copiava*.

amor, de (des)encontros e peripécias diversas conduzindo ao que pretende conseguir o personagem – dinheiro –, a fim de realizar seus projetos. Era uma vez um homem que copiava ...

Com base na referida sinopse do filme, "O homem que copiava" é um título que remete inicialmente a algumas evidências oferecidas pelo próprio exercício profissional do protagonista, operador de uma fotocopadora em uma papelaria. Assim, numa primeira leitura, "o homem que copiava" coincide com "o homem que fotocopiava", enunciado de vocação descritiva para se referir ao "operador de fotocopadora".

Porém, o homem que copiava não é apenas o homem que fotocopiava. Para o deleite do espectador! E também para o prazer daqueles que se interessam pelo debate que tematiza a produção de subjetividade sob uma ótica que privilegia o deslocamento do sujeito como origem, explicitando não se tratar do reencontro de uma essência qualquer.

Este texto persegue precisamente este objetivo: retomar, por um outro viés que o experimentado em trabalhos anteriores², a pertinência de um enfoque que coloque em cena a problemática dos agenciamentos coletivos de enunciação, em substituição à clássica noção de sujeito da enunciação. Se dizemos que o viés ora experimentado para tal fim é outro é porque, desta vez, os agenciamentos coletivos de enunciação são abordados enquanto efeitos dos encontros (nunca coincidentes) de visibilidades e enuncia-bilidades constitutivos dos saberes, sobre os quais se exercem as relações de poder.

Como atualizar uma concepção de discurso visto como ponto de cruzamento de saberes e poderes, responsável pela produção de uma dada subjetividade? Como destronar o sujeito da enunciação – seja o sujeito que se atualiza sob o modo do assujeitamento ideológico, seja o das intenções e estratégias –, repondo em seu lugar os agenciamentos coletivos de enunciação?

DA RELAÇÃO ENTRE SABER E PODER

Iniciamos nosso percurso justamente por uma certa definição de *discurso* que nos possibilitará a articulação pretendida entre saber e poder e os desdobramentos que nos permitirão pensar os agenciamentos coletivos de enunciação:

² Ver, por exemplo, o tratamento conferido ao tema em Rocha, 2005.

É justamente no discurso que vêm a se articular poder e saber. (...) ... não se deve imaginar um mundo do discurso dividido entre o discurso admitido e o discurso excluído, ou entre o discurso dominante e o dominado, mas, ao contrário, como uma multiplicidade de elementos discursivos que podem entrar em estratégias diferentes. (Foucault, 1977, p. 95)

Parafraseando o autor: discurso é o ponto de cruzamento, de articulação do saber (enunciados e visibilidades) e do poder (relações de força). De tal cruzamento resulta o que chamamos de sujeito, isto é, de tal cruzamento configura-se uma dada forma-sujeito.

(...) não é a atividade do sujeito de conhecimento que produziria um saber, útil ou arredo ao poder, mas o poder-saber, os processos e as lutas que o atravessam e que o constituem, que determinam as formas e os campos possíveis do conhecimento. (Veiga-Neto, 2003, p. 158)

Eis, desse modo, a noção de sujeito que adotamos: algo que, longe de se configurar como origem, é o lugar de manifestação daquilo que o visível e o enunciável configuram, sob a ação das relações de poder: efeito-sujeito. Assim, há o ser-linguagem (o enunciável das formações discursivas), que não necessita de um sujeito prévio e enunciativo; antes, é esse sujeito que é função do enunciado. Também sempre existe um ser-luz, isto é, as visibilidades das formações não discursivas que, segundo Veiga-Neto (2003, p.155-156), não estiveram "sempre lá". Acrescente-se que, segundo o autor, tampouco temos o controle total da luz que se lança para possibilitar tais visibilidades: não se pode pensar qualquer coisa em qualquer momento e lugar. O saber não é o caminho para a verdade, para a solução do enigma; o saber produz suas verdades, as quais se revelam nas práticas discursivas e não discursivas.

Quanto ao poder, trata-se de uma ação sobre ações; não coloca em cena dois pólos antagonicos; é uma positividade e não simples repressão, no sentido de se constituir como ação que produz algo. Eis, de modo sintético, a caracterização de *poder* feita por Foucault:

(...) o poder não é algo que se adquira, arrebatado ou compartilhe, algo que se guarde ou deixe escapar; o poder se exerce (...);

(...) as relações de poder não se encontram em posição de exterioridade com respeito a

outros tipos de relações (processos econômicos, relações de conhecimentos, relações sexuais, mas lhe são imanentes...; (...) não estão em posição de superestrutura [e] possuem (...) um papel diretamente produtor;

(...) o poder vem de baixo; isto é, não há, no princípio das relações de poder, e como matriz geral, uma oposição binária e global entre os dominadores e os dominados ... Deve-se, ao contrário, supor que as correlações de força múltiplas que se formam e atuam nos aparelhos de produção, nas famílias, nos grupos restritos e instituições servem de suporte a amplos efeitos de clivagem que atravessam o conjunto do corpo social;

(...) as relações de poder são ... intencionais e não subjetivas (...); não há poder que se exerça sem uma série de miras e objetivos. Mas isso não quer dizer que resulte da escolha ou da decisão de um sujeito ...;

... onde há poder há resistência ..., esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder. (Foucault, 1977, p. 89-91)

Em *O homem que copiava*, a articulação do enunciável e do visível, articulação que, como dissemos, sempre se dá nas malhas das relações de poder, é reveladora da produção de um determinado modo de subjetivação que podemos acompanhar no filme. Com efeito, uma das primeiras manifestações do poder em *O homem que copiava* pode ser localizada no ato de ...ver! Ver é poder, eis a lição do panóptico de Bentham (Foucault, 1987). De que modo, porém, ganha forma no filme o referido exercício de poder? Acreditamos que um retorno ao texto de Foucault (1986) possa contribuir para a apreensão do modo como isso se dá em *O homem que copiava*.

No artigo intitulado “Soberania e disciplina” (Foucault, 1986), objetivando garantir uma abordagem do poder segundo a qual este seria visto como necessariamente amalgamado à produção de discursos que instituem a verdade, Foucault apresenta, dentre outras, a seguinte precaução metodológica:

(...)é bem possível que as grandes máquinas de poder tenham sido acompanhadas de produções ideológicas. Houve provavelmente, por exemplo, uma ideologia da educação, uma ideologia do poder monárquico, uma ideologia da democracia parlamentar, etc.; mas não creio que aquilo

que se forma na base sejam ideologias: é muito menos e muito mais do que isso. São instrumentos reais de formação e de acumulação de saber: métodos de observação, técnicas de registro, procedimentos de inquérito e de pesquisa, aparelhos de verificação. Tudo isso significa que o poder, para exercer-se nestes mecanismos sutis, é obrigado a formar, organizar e pôr em circulação um saber, ou melhor, aparelhos de saber que não são construções ideológicas. (Foucault, 1986, p. 186)

Quais serão esses “instrumentos reais de formação e de acumulação de saber”, para retomar a expressão de Foucault, em *O homem que copiava*? Sem pretender proceder a uma lista exaustiva dos dispositivos em ação no filme, podemos identificar os seguintes itens: implementação de diferentes métodos e/ou instrumentos de observação; atualização de um recurso específico de construção da narrativa na obra; proliferação de linguagens para registro dos eventos; implementação de diferentes tipos de máquinas. Retomo a seguir cada um dos quatro dispositivos de formação e acumulação de saber mencionados.

Diversidade de métodos e/ou instrumentos de observação

Iniciemos pelo dispositivo que diz respeito à presença de diferentes métodos concretos de observação e coleta de informações “inventados” pelos personagens, a respeito do qual podemos minimamente indicar os elementos que se seguem:

- o binóculo invasivo de André que, à noite, faz sua “ronda” no bairro, (re)conhecendo os hábitos da vizinhança e permitindo a produção de uma determinada ótica sobre o mundo, a exemplo dos estilhaços de “saber” por ele apreendidos – cartografias múltiplas sob o aparente mapa possibilitado ao leitor, de tanto as cenas se repetirem sob seu olhar: gurias são muito espertas (cena 10), gordos dormem tarde (cena 32);
- o espelho-bolha instalado por Gomide, proprietário da loja onde trabalha André, o qual permite que se tenha acesso visual a todos os recantos da loja, garantindo-se maior eficiência dos empregados; acrescente-se que o referido espelho permite ainda a produção de um certo saber de ordem metonímica acerca não apenas do patrão, mas de toda a sua família – a denominada “família bolha”³;

³ A título de exemplo, segue um fragmento do roteiro do filme: “SEU GOMIDE, 50 anos, está sentado próximo

- a “pesquisa” simulada pelo personagem André com o objetivo de responder a dúvidas acerca do tipo de música que prefere o personagem gordo que ele vê de sua janela;
- a cortina japonesa oferecida como presente por André a Sílvia, cuja característica paradoxal é justamente a de simultaneamente proteger e desvelar a paisagem cobiçada, a saber, a intimidade do quarto de Sílvia;
- a fechadura da porta do banheiro, que permite a Antunes o acesso (clandestino) ao corpo de Sílvia enquanto a filha se banha.

Modo de produção da narrativa

No que concerne ao recurso a uma técnica específica de construção da narração – a narração em *off* assumida pelo personagem como instrumento para o registro (e a inteligibilidade) do que ocorre na história –, assiste-se inicialmente ao papel central desempenhado por André. Sua voz em *off* é a prova deste seu poder de “contar o que acontece” e “apresentar um certo estado de coisas” que somente ele conheceria⁴:

A referida técnica de narração em *off*, responsável pela produção de um modo de produção de conhecimento acerca do real, a saber, a instituição de um narrador “onisciente” (ou quase), será posteriormente deslocada para um outro personagem: Sílvia. Com efeito, na cena 166 desfaz-se por completo a hegemonia de André que, até então, parecia ser “o único que vê”. Falência do dispositivo de observação montado por André: diferentemente do que pensava, não é ele quem vê tudo sem ser visto. Sua máquina disciplinar não dá certo. Há outras “torres de observação” (a de Sílvia, por exemplo). Quem vê quem? A câmera do cineasta funciona da mesma forma como um panóptico que também não chega a cumprir sua função, exatamente como no caso de André, que pensa ver sem ser visto; Sílvia constrói para si um lugar em posição de mira,

à entrada da loja, no caixa. Interrompe a leitura de uma revista para dar uma olhada no espelho côncavo pelo qual controla a loja. ANDRÉ : O nome do bolha é seu Gomide. (...) A dona bolha se chama Maria. Só aparece aqui na loja para ver revista e pegar dinheiro. O nome do bolhinha é Rodrigo.”

⁴ “ANDRÉ: O meu nome é André. Era o nome do meu pai. Foi ele quem escolheu o meu. Minha mãe me chamava de Zinho. Ele não gostava, só me chamava de André. Depois ele desistiu (...)”.

sabe que é vista, mas finge não sabê-lo, agindo como se fosse surpreendida pelas lentes de André.

Diversidade de linguagens

O recurso a outras linguagens para além do verbal, que contribuem para inscrever o que se passa como história, é outro dispositivo de produção de saberes presente no filme. Com efeito, os quadrinhos e os desenhos de animação parecem interferir amalgamando-se às imagens do filme, principalmente em cenas violentas nas quais vida e ficção se encontram: violência dos salários aviltados, dos sonhos interrompidos ou gerados numa perspectiva de tempo muitíssimo dilatado, de realização quase impossível ou, no mínimo, muito remota.

A presença dos quadrinhos produzidos por André, o ilustrador, é um elemento de fundamental importância não só para o registro do ocorrido, mas também para a antecipação de um dado episódio da história. A título de exemplificação, transcrevemos um fragmento representativo da função da linguagem que os quadrinhos ocupam em substituição ao real, e outro em que os quadrinhos funcionam como antecipação da história real. No primeiro caso, assistimos à violenta reação de André diante de um colega de escola que ri caçoando do protagonista quando este lhe diz que acha que o pai não voltará mais para casa:

CENA 28 - ANIMAÇÃO

Desenho animado. O pátio de uma escola, crianças brincam. André e Mairoldi estão sentados numa escada. André toma um refrigerante.

ANDRÉ (VS): No outro dia, na escola, eu disse para o Mairoldi, um gordinho que tinha uma mancha vermelha na cara, que eu achava que o meu pai não ia mais voltar.

ANDRÉ: Eu acho que o meu pai não vai mais voltar.

MAIROLDI: Ele viajou?

Crianças passam jogando bola.

ANDRÉ: É.

MAIROLDI: Quando?

ANDRÉ: Faz sete anos.

Mairoldi sorri. Ri. Gargalha.

ANDRÉ: Ele começou a rir, a rir muito.

André quebra a garrafa de refrigerante na cara de Mairoldi. Sangue, professores em pânico, ambulância.

ANDRÉ (VS): Então eu peguei uma garrafa e quebrei na cara dele. Ele ficou cego de um olho. Essa foi a parte da burrice.

André se afasta da escola.

ANDRÉ (VS): Foi meu último dia na escola. Eles me expulsaram, e eu também não queria mais ir.

No segundo caso, transcrevo apenas uma manifestação da presença da linguagem dos quadrinhos não mais para substituir o que se passa na história, mas para antecipar um episódio violento (no caso, a antevisão do assassinato de Antunes):

CENA 126 - DESENHO ANIMADO

André cozinha o pai de Sílvia, como nas ilustrações da vida de Santa Cecília. André corta a cabeça do pai de Sílvia.

Diversidade de máquinas

O último dos dispositivos de produção de saberes que anunciamos é o que se refere à implementação de máquinas de diferentes ordens: máquinas de docilização dos corpos, máquinas de aniquilamento e máquinas de invenção.

Como máquinas que promovem a docilização e a utilidade dos corpos, citamos a antiga máquina xerox (preto e branco) operada por André e cujo funcionamento é minuciosamente descrito no filme, a nova máquina xerox (a cores) adquirida por Gomide, a nova luneta da loja e a televisão, por exemplo.

Com relação às máquinas de docilização, o poder é abordado não como substância ou como qualquer misterioso atributo; atua no que de mais concreto temos - nossos corpos; é micropoder, poder molecular, cujo efeito é a "produção de almas, produção de idéias, de saber, de moral" (Veiga-Neto, 2003, p. 143). A esse respeito, *O homem que copiava* está repleto de cenas que fazem pensar nos procedimentos de disciplinamento do corpo. Tema de explícita inspiração foucaultiana, o controle da atividade como caminho de docilização disciplinar dos corpos é colocado em cena pelo autor por intermédio da problemática da articulação corpo-objeto: "... disciplina define cada uma das relações que o corpo deve manter com o objeto que manipula. Ela estabelece cuidadosa engrenagem entre um e outro." (Foucault, 1987, p.139).

A referida articulação corpo-objeto é o que, com efeito, reencontramos na descrição da atividade profissional de André no início do filme: apresentação

da tarefa, isto é, do prescrito para a função "operador de fotocopiadora":

André prepara as folhas para a máquina. Põe o papel na máquina.

ANDRÉ: Quando o papel acaba, você abaixa este troço, tira esta gaveta e põe o papel. Primeiro você solta bem o papel, para não grudar. É só segurar, dobrar, soltar. Segurar, dobrar, soltar. Mais uma. Aí você arruma o papel e põe na gaveta. Põe a gaveta na máquina e levanta o troço. Aqui você controla a cópia, mais escura ou mais clara. (...)

Temos, a seguir, as máquinas de aniquilamento. Sua função: matar, eliminar, extinguir, adormecer. Em *O homem que copiava*, as máquinas de aniquilamento são amorais, isto é, não suscitam qualquer consideração que coloque em cena um debate de ordem moral. É desse modo que Sílvia fala a André de seu desejo de matar Antunes, seu pai, e também esse é o tom assumido por André após haver provocado a morte de Feitosa. Passemos a um maior detalhamento do dito, recorrendo a esse último caso. Em perseguição a André, que não quis lhe dar o dinheiro do assalto ao carro-forte, Feitosa pula do alto de uma escadaria sobre um monte de areia para alcançar mais rapidamente André. Lembremos que o personagem tinha o hábito de executar o referido salto, por pura distração, e costumava zombar de André, que manifestava algum medo da altura do salto. André transforma a coragem de Feitosa em arma a seu próprio favor: prepara-lhe uma armadilha, cravando varas de madeira que enterra no monte de areia. Feitosa cai na armadilha: em sua perseguição a André, lança-se do alto da escadaria sobre o monte de areia, sendo atingido mortalmente pelas varas escondidas. A referida cena de morte violenta é substituída pela cena dos quadrinhos. Acrescente-se que, após a cena dos quadrinhos que retrata a morte do personagem Feitosa, visualiza-se no filme André (o personagem do filme, e não mais o dos quadrinhos) afastando-se do monte de areia, onde se vê Feitosa, inerte: sucesso absoluto da máquina de aniquilamento.

Como último tipo de máquina, citemos o que poderíamos considerar como sendo uma "máquina de invenção", isto é, aquela que permite desfazer antigas territorialidades para que se produza algum movimento nas formas instituídas. Esse parece ser o caso da metamorfose sofrida pela nova fotocopiadora a cores adquirida por Gomide: "reinventada" por André, transforma-se em máquina de produção de

cédulas falsas e, por conseguinte, máquina de atualização do desejo do personagem.

Percebe-se que diferentes são as funções do ato de ver: vigiar, espreitar, controlar, comprazer-se, distrair, entorpecer, etc. O tema do olhar, absolutamente recorrente no filme, encena o jogo entre o ver e o ser visto. Sejam quais forem o modo de atualização e a função desse ver, uma coisa é certa: trata-se sempre de uma visão camuflada, oblíqua, clandestina, que não pode se manifestar abertamente.

DAS CÓPIAS E DA INVENÇÃO

Em *O homem que copiava*, vemo-nos confrontados a saberes que se tecem contínua e progressivamente, muito em função de uma força que neles atua – a força da repetição. O tema da repetição (ritornelização?) é uma tônica, não apenas se considerarmos o título do filme, mas ainda o próprio subtítulo (“só a vida é original; o resto é cópia”)⁵.

Como dissemos, a repetição é aqui geradora de ecos ... e de invenção, uma vez que é capaz de produzir resultados imprevistos, originais. Esse parece ser o caso da relação entre a reprodução de um desenho (um triângulo listrado) sobre a fotocopadora e a iniciativa de André de inventar uma máquina de morte visando à eliminação do personagem Feitosa, com varas cravadas na areia, composição que praticamente reproduz as listras que figuram no referido triângulo! O discursivo (desenho impresso no livro) e o empírico (a morte na areia), a cópia (ou a ilustração) transformando-se em invenção. E mais: a produtiva “coincidência” entre a imagem do livro e a armadilha montada já era anunciada algumas cenas anteriores, mais precisamente na cena em que André, havendo seguido Sílvia até o trabalho, entrava em um café situado diante da loja e, para passar o tempo, abria o açucareiro e cravava dois palitos em seu interior, numa “intertextualidade de imagens” que explicitamente se revela como antecipação do truque a que recorreria André para eliminar Feitosa (o açúcar remetendo à areia e os palitos, às varas de madeira que atravessariam o corpo do personagem). Vivencia-se uma experiência de aceleração (improvisada) de um certo “destino”, de

“antevisão” de coisas que ainda terão lugar: repete-se o que ainda não ocorreu.

André, o operador de fotocopadora, consegue ir além da mera ação de fotocopiar: intensifica a atividade de cópia a ponto de transformá-la em invenção. É o que se percebe na cena da fotocópia do poema de Shakespeare (cena 18), na qual se apresenta um Mesmo em contínua superposição sobre o vidro da fotocopadora e cuja repetição – intensificada – será produtora de algo novo. Com efeito, da repetição do poema de Shakespeare resultam algumas positivities: no universo dos quadrinhos ilustrados por André, o poema inspira a criação do nome de um personagem, a saber, a professora, que se chamará justamente ... D. Hirsuta (palavra presente no poema e cujo significado André desconhece); o poema será ainda retomado e declamado por André para que Sílvia lhe explique o que é dito; gerará ainda a ocasião de Sílvia oferecer como presente a André um livro de poemas de Shakespeare. Outras positivities decorrem igualmente de diversas práticas de repetição, sendo anulada a cisão entre aquele que apenas copia e o que produz, entre o operador de fotocopadora e o ilustrador e promotor de novas possibilidades de vida.

Desse modo, contrariando a expectativa segundo a qual copiar corresponderia a reproduzir um modelo, isto é, trabalhar sem grande invenção, a cópia ganha uma outra qualidade. Da mesma forma que a cópia não pode, sob a força da repetição, manter-se como mera reprodução de um mesmo, tampouco a linguagem será uma “reprodução” do mundo: o discurso não pode “contar o que se passa”, isto é, “reproduzir o já ocorrido sob o modo do verbal”. Contrariamente às expectativas do senso comum, a linguagem não copia o real, mas inventa a vida. O problemático encontro entre formações discursivas e não discursivas vem retomar o clássico tema da articulação entre texto e contexto.

Se a relação entre linguagem e real não pode ser uma relação de mera reprodução, compreendemos que, no filme, o texto a que temos acesso seja tão-somente um ponto de vista, uma posição (sempre perspectiva) de enunciador, e não o reflexo (a fotocópia) do que ocorre: o texto de André não pode se colar ao mundo, isto é, não pode coincidir com a diversidade do que ocorre. O que temos é a linguagem e as práticas de cada um produzindo realidade, produzindo efeitos de sentido que logo se revelam como tais ao serem confrontados a outro(s) ponto(s) de vista. O que nos faz imediatamente pensar nas qualidades do texto dialógico em Bakhtin:

O texto polifônico ou dialógico é um conceito bakhtiniano que permite examinar a

⁵ Lembramos também a cena sempre recorrente da mãe de André dirigindo-se para o quarto e repetindo: “Boa noite, meu filho, vou me deitar. Televisão me dá um sono ...”. Aliás, segundo depoimento extraído de *Correio brasileiro* (fonte: verdesmares.globo.com, acesso em 04/08/05) “no filme, tudo é repetido pelo menos duas vezes. A única cena que não se repetia foi cortada na edição final. O Cristo Redentor aparece seis vezes. A Marilyn Monroe, umas dez”.

questão da alteridade enquanto presença de um outro discurso no interior do discurso. (Amorim, 2001, p.107).

Por intermédio do referido conceito de *polifonia*, o que normalmente se reconhece como contexto da enunciação é colocado no interior mesmo do enunciado, por meio de uma mescla essencial de vozes – vozes daquele que regularmente se considera como sujeito da enunciação e vozes outras daqueles cuja enunciação é captada no enunciado. "O extraverbal não é a causa exterior do enunciado e sim um constituinte necessário de sua estrutura semântica." (Amorim, 2001, p.107). Ou seja: quando André supõe estar surpreendendo o real ao observar Sílvia da janela de seu apartamento, quando o espectador pensa estar tendo acesso exatamente ao que se produz no real, na verdade estão apenas respondendo ao que Sílvia lhes permite ver e dizer (ela "prevê" a situação). Parodiando Foucault, a visibilidade torna-se uma armadilha ... para quem vigia!⁶ O *voyeur* passa a objeto visado pelo outro.

A cópia e sua intensificação num movimento que leva à desterritorialização⁷ não deixam de produzir efeitos que surpreendem, como podemos perceber em algumas das "pré-visões" que invertem expectativas: (i) surpreendentemente para André, o operador de fotocopiadora é o "sonho dourado" da vendedora (Sílvia); (ii) não se concretiza a expectativa de que Maria Inês "passará a perna" em André e em Cardoso, fugindo com o prêmio da loteria; (iii) desfaz-se a expectativa de que a "mocinha frágil e angelical da história", Sílvia, não suportará tomar conhecimento dos atos cometidos por André (o *voyeur*, o assaltante, o assassino, enfim, o fora-da-lei); (iv) desfaz-se também a expectativa (do espectador) de encenação de algo já anteriormente visto: a atualização dos "lugares comuns" de uma certa moralidade burguesa segundo a qual, a qualquer momento, André será descoberto como falsificador de notas, assaltante do carro-forte e agressor do policial, assassino de Feitosa, cúmplice no assassinato de Antunes.

Afinal, quem sairá vencedor: a reprodução (entenda-se: *cópia*) dos padrões vigentes de uma lógica que pretende manter "cada um em seu lugar" (André será preso, pois deveria resignar-se ao salário que recebia e cancelar projetos incompatíveis com seu baixo poder aquisitivo) ou a produção (entenda-se:

invenção) de uma outra lógica, segundo a qual o espectador verá frustrada sua previsão de punição (uma previsão policialesca, é certo, e, simultaneamente, com um certo sabor de "torcida" pelo sucesso de André)?

O resultado é que não se descobrem os atos "ilícitos" praticados pelo protagonista. O que se descobre é a outra versão da história: André, narrador, é capturado pelo olhar-armadilha de Sílvia. O espectador, que, de certo modo, temia a "punição" do transgressor, o que resultaria na falência de todos os seus planos de alcançar o sucesso almejado, é ele próprio "punido" e precisa reconstruir todo o entendimento da história. Com efeito, já sabíamos que André não era o único a exercer o olhar como forma de poder; Sílvia estava longe de ser um modelo de inocência como acreditávamos até um dado momento do filme e também exercia seu poder de ver (e fazer ver). O que não sabíamos ainda era desde quando vinha se exercendo esse outro olhar. A resposta nos chega já bem no final, quando é garantido ao espectador o acesso a uma outra narrativa, ou melhor, a um outro da narrativa, a um outro olhar: Sílvia se institui como narradora da trama, revendo – ou ainda, repetindo de modo qualitativamente diferenciado – vários momentos da história que "já conhecemos" (ou que pensávamos conhecer) sob a ótica de André:

CENA 191 - APARTAMENTO DE SÍLVIA - INTERIOR/NOITE

Sílvia de pijama, em sua sala, luz apagada. Ela vê André na janela do seu quarto, de binóculo.

SÍLVIA: A primeira vez que eu vi o André ele estava me espionando da janela do quarto dele. Eu fui até a sala, no escuro, e vi que ele estava na janela, de binóculo, olhando para o meu quarto.

CENA 192 - APARTAMENTO DE SÍLVIA - INTERIOR/NOITE

Sílvia em seu quarto, desfila de calcinha e sutiã.

SÍLVIA (VS): Voltei para o quarto, abri uma fresta na janela, botei uma calcinha nova e passei na fresta, bem devagar. Depois corri para a sala para ver se ele tinha visto. (...)

Vimos tudo o que vimos sendo contado por André porque Sílvia o arquitetara desse modo, e não de outro. Saberes sempre perspectivos, em função do que permitem os diferentes campos de visibilidade que se oferecem. A história é "recontada". A história e seu

⁶ Em Foucault (1987, p.177), a visibilidade é uma armadilha para quem se expõe ao olhar do vigia no panóptico.

⁷ Movimento pelo qual se desfazem territórios, isto é, as formas de subjetivação que ganharam estabilidade e que remetem à ordem das representações.

'outro'. A história é seu 'outro'. O caçador vira presa (André sendo capturado nas redes de Sílvia). O *voyeur* é desde sempre o foco de um olhar outro. Descentramento do universo relatado: a história é o que se passa e também é (ou pode ser) outra.

Com base nos elementos apresentados, uma coisa nos parece certa: a trama a que assistimos é fruto realmente de um agenciamento coletivo de enunciação, pois, afinal, quem conta a história não é apenas André; só aparentemente temos a narrativa de um 'eu' individualizado, André, já que Sílvia e suas artimanhas é quem nos permite, por exemplo, que André a siga na rua, fingindo que não o vê para que ele pense que não está sendo visto. André-indivíduo é um misto de saberes e poderes. Em outras palavras, quando ouvimos a narrativa sob a ótica de André (isto é, a narrativa que atribuímos exclusivamente à individualidade-André), estamos seguindo a narrativa que nos é possibilitada também por Sílvia. E não só por Sílvia, mas também pelo que se cria nos quadrinhos, nos desenhos de animação, etc. O agente de enunciação é outro, é plural, é algo de que, a princípio, não se desconfia. André ou Sílvia não são senão o lugar de uma conjugação de forças que permitem uma certa visibilidade. O real transborda em relação ao que dele é representado pela linguagem, num misto de Sílvia, André, quadrinhos, enfim, num amálgama que ora identificamos como agenciamento coletivo de enunciação. Como decorrência, uma pergunta que nos parece justificar-se por si só: que outra(s) perspectiva(s) de narração / produção da história ainda poderia(m) ser recuperada(s) sob a ótica assumida por esses dois personagens?

DA PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE

O homem que copiava conta a história da falência de toda e qualquer expectativa de identidades definitivamente constituídas, sendo reafirmada a pertinência do que poderíamos entender como identidades processuais.

Uma das grandes questões da produção de subjetividade na atualidade parece residir no duplo movimento de superação e de reinvestimentos múltiplos na idéia desse "eu" individualizado, se retomamos a reflexão segundo a qual "a dispersão conceitual do 'eu' parece caminhar em paralelo com sua intensificação 'governamental'" (Rose, 2001, p. 141). Ou seja, simultaneamente vive-se a crise da idéia de 'eu' ("morte do sujeito") e se interpelam os seres humanos como se fossem 'eus' imbuídos de uma subjetividade individualizada, voltados para a auto-realização, com uma identidade estabilizada:

As imagens de liberdade e autonomia que inspiram nosso pensamento político operam, da mesma forma, em termos de uma imagem do ser humano que o vê como o foco psicológico unificado de sua biografia, como o locus de direito e reivindicações legítima, como um ator que busca "empresariar" sua vida e seu eu por meio de atos de escolha. (Rose, 2001, p. 140)

Eis, desse modo, a definição de *subjetivação* que servirá de ponto de apoio às reflexões do autor: "A subjetivação é ... o nome que se pode dar aos efeitos da composição e da recomposição de forças, práticas e relações que tentam transformar – ou operam para transformar – o ser humano em variadas formas de sujeito, ..." (Rose, 2001, p. 143).

Entendendo que a mencionada composição e recomposição de forças pode ser traduzida por "processos de agenciamento", fica clara a relação que tal definição de subjetividade mantém com a linguagem, a qual já é apresentada como um acontecimento necessariamente plural, isto é, incompatível com a idéia de um sujeito (individualizado) de enunciação: "... a subjetivação ... não é um produto nem da psique nem da linguagem, mas de um agenciamento heterogêneo de corpos, vocabulários, julgamentos, técnicas, inscrições, práticas." (Rose, 2001, p. 166).

Desse modo, entendemos que, para o autor, é preciso focalizar

não no que a linguagem significa, mas no que ela faz: que componentes de pensamento ela coloca em conexão, que vínculos ela desqualifica, o que capacita os humanos a imaginar, a diagramar, a fantasiar uma determinada existência, a se reunirem em um agenciamento (...) (Rose, 2001, p. 159)

Esse modo de pensar a subjetividade e a linguagem é sucedâneo de um certo modo de apreender o inconsciente como usina de produção do real, e não como teatro onde se dá a "reatualização de fantasias infantis ligadas às primeiras satisfações libidinais e articuladas ao desejo recalcado" (Naffah Neto, 1985, p. 19), como seria o caso sob uma ótica freudiana, em que o fantasma se prende à história individual do sujeito. Com efeito, o autor desloca tanto "o Inconsciente quanto o fantasma do espaço psíquico para o espaço social" (Naffah Neto, 1985, p. 20-21), fantasma que se liga à pré-história do sujeito, a "restos de existência", "fragmentos de existência", e não a individualidades totalizadas (o pai, a mãe, etc.).

Verificamos alguns elementos que, colocando sempre em cena a alteridade, são responsáveis pelo efeito de produção de identidades processais em relação ao personagem e à própria construção do enredo, com a superposição de temas os mais diversos possíveis: nas cenas 42 a 44, por exemplo, amálgama de trabalhos escolares trazidos a André para fotocópia, dados da realidade das ruas de Porto Alegre, detalhes do *script* de um programa de televisão, diálogo entre dois personagens dos quadrinhos produzidos por André, a saber, Zeca Olho e Vó Doutrina. Procedeu-se a uma mesma estratégia de superposição de elementos quando André, o protagonista, conta detalhes da primeira vez em que viu sua amada (Sílvia), narração que vem entremeadada com informações de natureza variada (por exemplo, a síndrome do pânico e o destino de Santa Cecília):

CENA 53 - FRENTE DO PRÉDIO DE ANDRÉ - EXTERIOR/DIA

ANDRÉ (VS): Eu passei a olhar para a casa da Sílvia todos os dias. Sabia a hora em que ela acordava e chegava.

André atravessa a rua.

ANDRÉ (VS): Um dia eu resolvi descobrir onde ela trabalhava.

André caminha pelas calçadas lotadas de gente.

ANDRÉ (VS): Existem pessoas que não saem na rua, nunca. Chama síndrome do pânico, acho que era um trabalho de faculdade. Elas ficam em casa porque não conseguem sair na rua. É ao contrário de "ficar rico logo e se mandar, o mais rápido possível" (...)

ANDRÉ (VS): O problema que você acaba ficando velho. Melhor enfrentar a rua.

CENA 54 - FRENTE DO PRÉDIO DE ANDRÉ - EXTERIOR/DIA

André se aproxima do prédio de Sílvia.

ANDRÉ (VS): Eu esperei na frente do prédio dela, o nome do edifício é Santa Cecília.

CENA 55 - SEQ. DE MONTAGEM: TABLE-TOP + RUAS - EXTERIOR-INTERIOR/DIA

Ilustrações da vida de Santa Cecília, na máquina fotocopadora. Fachada da fábrica de móveis Santa Cecília. Igreja.

ANDRÉ (VS): Os romanos cozinham Santa Cecília numa sala com vapor mas ela não morreu. Aí eles cortaram a cabeça dela, não conseguiram pensar em nada mais divertido.

Como se percebe, a narração e o perfil dos personagens se constroem segundo uma mesma "técnica de mosaico", segundo a qual são "colados" lado a lado diferentes fragmentos que à primeira vista nada possuem em comum⁸. Tal imprevisibilidade de associações se reflete ainda no tratamento dispensado aos acasos. Com efeito, o próprio personagem narra seu cotidiano e o faz de uma forma desconectada, ou, deveríamos dizer, conectada segundo uma lógica singular, que abre espaço para o acaso, para as coincidências, exatamente como os diversos recortes de papel que passam por sua copiadora e nos quais ele pode ler algo (mesmo que apenas parcialmente):

. coincidências biográficas de Shakespeare e Cervantes: ambos morrem em vinte e três de abril de mil seiscentos e dezesseis;

. coincidência do nome da loja onde trabalha Sílvia: loja Sílvia;

. dupla coincidência relativa ao prêmio da loteria: coincidência de um resultado muito improvável, isto é, os números sorteados correspondem justamente à "incrível seqüência" de números escolhidos por André, a saber, um, dois, três, quatro, cinco e seis; coincidência temporal, uma vez que o personagem tira o prêmio na loteria quando já está rico, pois acaba de realizar o assalto ao carro-forte;

. coincidência entre o desenho fotocopiado (uma mandala) e o estampado na gravata de Cardoso.

A referida técnica da "colagem" de estilhaços é retomada ao longo de todo o filme: colagem de vários planos de um real que não se dá de uma vez só (a exemplo da visão que se tem do quarto de Sílvia), fragmentos de informação referentes a realidades tão díspares e imprevisíveis quanto um trabalho de química, uma cama com dossel, informações sobre o império inca, acupuntura, história dos vikings e significado da palavra *viking* em dinamarquês, invenção do dinheiro de papel na China, etc. Fragmentos, estilhaços de vida presente e passada, de várias linguagens que se recompõem num futuro

⁸ A idéia de "colagem" é do próprio diretor do filme, Jorge Furtado, conforme se verifica em depoimento para o *Correio brasileiro* (Fonte: verdesmares.globo.com, acesso em 04/08/05): "A idéia principal do filme veio do personagem André. Como ele tem uma visão fragmentada do mundo, pensei em transformar tudo em uma grande colagem. Um filme que muda várias vezes de gênero e até de ponto de vista".

imprevisível; referências variadas a outras obras que também passam pela fotocopiadora de André, a exemplo de *A vida – modo de usar*, de Georges Perec, e o texto intitulado *O impulso duplicador*⁹. Uma verdadeira bricolagem com “fragmentos recicláveis”. É preciso descobrir a vida por meio desses estilhaços, construir um sentido, reunir textos que se apresentam soltos, distantes no tempo, no espaço, nos diferentes modos de produção / circulação / consumo (quadrinhos, desenho de animação, literatura, etc.), mas que prometem um sentido. É preciso inventar um sentido – o sentido reconstruído nos quadrinhos (como obra de André) e também na narrativa de André.

CONCLUSÕES EM MOSAICO

Ao final deste percurso, cabe perguntar que balanço é possível fazer em relação aos objetivos pretendidos. A partir de uma concepção de *discurso* visto como ponto de cruzamento de saberes e poderes, produtor de formas de existência, teremos avançado significativamente no que concerne à explicitação do modo pelo qual a noção de *agenciamentos coletivos de enunciação* ajudaria a pensar a produção de subjetividade? Até que ponto teremos obtido êxito na apreensão do modo de funcionamento desses agenciamentos coletivos de enunciação por meio da articulação entre saberes e poderes?

Em primeiro lugar, penso que a opção por trabalhar com os saberes-poderes já anunciava uma incompatibilidade essencial com uma concepção de sujeito da enunciação não coletivo, isto é, individualizado. Por que razão? Porque a implementação de instrumentos reais de formação e de acumulação de saber sob a ação de poderes só pode ser operada por dispositivos necessariamente coletivos.

A respeito da escolha do termo “coletivo” para especificar um dado modo de atualização de um agenciamento de enunciação (os agenciamentos coletivos de enunciação), lembro a reflexão de Escóssia e Kastrup (2005), que indicam que o termo não pode ser identificado a “social” ou a “interindividual”. O coletivo é uma dimensão que, respondendo pelo co-engendramento do que se denomina *individual* e *social*, vem denunciar a inadequação do referido binômio, herdeiro de uma certa tradição epistemológica de estudos sociológicos e psicológicos da modernidade: com efeito, tanto o

individual quanto o social são atravessados por essa mesma dimensão do coletivo, a qual se define como impessoal (isto é, situado para além e para aquém do pessoal); por extensão, o que se toma por *individual* ou por *social* é a representação da mistura de fluxos¹⁰ e de linhas de segmentaridade mais ou menos territorializada.

Os agenciamentos do protagonista do filme com o espelho, com a luneta, com a fotocopiadora, etc., são produtores de determinadas configurações que não estão presentes nem no personagem, nem em cada um dos objetos *per se*¹¹: tecnologias implementadas (modo de operar uma fotocopiadora, um binóculo, etc.), história do desenvolvimento das ciências (ressonâncias dos espelhos curvos usados pelo matemático e físico grego Arquimedes já no século III a.C.; invenção da luneta no início do século XVII pelo alemão Hans Lippershey, artesão fabricante de óculos; invenção da fotocopiadora pelo físico americano Chester Carlson na primeira metade do século XX), máquinas desejanter em ação (atração por Sílvia, busca da fama e do dinheiro), relações de trabalho opressoras (trabalho assalariado, salários insuficientes), novas possibilidades de percepção do homem (técnicas de observação que expandem o universo observado), etc. – eis a singular combinação de forças cujo resultado, ainda que individualizado num plano molar sob a “forma-André”, nunca deixará de ser uma produção coletiva, no sentido anteriormente indicado.

Como vemos, esses “habitantes do plano molar” apenas dão conta das formas já codificadas, provisoriamente estabilizadas, e tal estabilidade é muito compatível com o que pode a linguagem quando o objetivo é “informar”. Se, paralelamente às formas constituídas, assistimos ainda à dissolução/recomposição das mesmas num plano molecular, é porque sabemos que a linguagem não apenas informa, não apenas desempenha uma função representacional: ela também é capaz de outra coisa, a

¹⁰ Por *fluxos* entendemos aqui justamente os componentes (materiais, energéticos, semióticos, tecnológicos) situados aquém da individualização de sujeitos ou objetos e cujos encontros, em combinações variadas, facultam devires que atualizam outras formas de sentir, pensar e agir.

¹¹ Eis o sentido de *agenciamento* apresentado por Escóssia e Kastrup (2005): “agenciar é estar no meio, sobre a linha de encontro de dois mundos. Agenciar-se com alguém, com um animal, com uma coisa - uma máquina, por exemplo - não é substituí-lo, imitá-lo ou identificar-se com ele: é criar algo que não está nem em você nem no outro, mas entre os dois, neste espaço-tempo comum, impessoal e partilhável que todo agenciamento coletivo revela.”

⁹ O impulso duplicador é, na realidade, capítulo de uma obra de Daniel Boorstin, de 1987, intitulada *Os descobridores*.

exemplo do que Naffah Neto (1998) denomina *linguagem-intensidade*, ou ainda em consonância com o modo pelo qual Tedesco (2005) fala da relação que os sujeitos mantêm com as práticas languageiras:

Escrever não é narrar uma lembrança de um sujeito, não é descrever sentimentos pessoais, pois a descrição da vida íntima, da forma privada da subjetividade, em suas rotas redundantes, distancia-se da criação. Só é possível escrever traindo a pessoalidade. A escrita expressa não o sentimento de alguém, mas o acontecimento, o indeterminado.¹² (Tedesco, 2005, p.142)

Como conclusão, apenas direi que a noção de *agenciamentos coletivos de enunciação* tem a vantagem de nos permitir apreender pequenos deslocamentos na multiplicidade de produção de modos de subjetivação. Plano molecular de engendramento da diferença, absolutamente compatível com a sutileza de um perfil de inconsciente como o que aqui defendemos:

Lá onde existiria uma expressão unívoca se afirmará uma polifonia da enunciação. É isso o que para mim significa 'fazer trabalhar o inconsciente'. Não se trata simplesmente de descobri-lo, mas, em primeiro lugar e antes de qualquer outra coisa, de levá-lo a produzir suas próprias linhas de singularidade, sua própria cartografia, sua própria existência. (Oury, Guattari, Tosquelles, 1985, p. 82).¹³

REFERÊNCIAS

- Amorim, M. (2001). *O pesquisador e seu outro: Bakhtin e as Ciências Humanas*. São Paulo: Musa.
- Escóssia, L. & Kastrup, V. (2005). O conceito de coletivo como superação da dicotomia indivíduo-sociedade. *Psicologia em Estudo*, 10(2), 295-304.
- Foucault, M. (1977). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal
- Foucault, M. (1986). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- Foucault, M. (1987). *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes.
- Guattari, F. (1985). *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense.
- Naffah Neto, A. (1985). *O inconsciente: um estudo crítico*. São Paulo: Ática.
- Naffah Neto, A. (1998). *Outr'em-mim: ensaios, crônicas, entrevistas*. São Paulo: Plexus.
- O homem que copiava* (2003). [Filme-vídeo]. N. Goulart & L. Tomasi, Prods., J. Furtado, Dir. Manaus: Videolar. Videocassete, 130 minutos, VHS, NTSC, son., color. Legendado Port., Ing., Esp., Fran.
- O homem que copiava* (2005). [Sinopse e roteiro do filme]. N. Goulart & L. Tomasi, Prod., J. Furtado, Dir. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br>>. (Acesso em 29/06/2005).
- Oury, J., Guattari, F. & Tosquelles, F. (1985, 1ª ed.). *Pratique de l'institutionnel et politique*. Vigneux: Matrice.
- Rocha, D. (2005). Agenciamentos coletivos de enunciação e discursos midiáticos. *Semiosfera*, 8(5). Disponível em: <www.eco.ufrj.br/semiosfera>. (Acesso em 18/07/2005).
- Rose, N. (2001). Inventando nossos eus. Em T. T. da Silva (Org.), *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito* (pp. 137-204). Belo Horizonte: Autêntica.
- Tedesco, S. (2005). Literatura e clínica: ato de criação e subjetividade. Em A. Maciel Jr., D. Kupermann, & S. Tedesco (Orgs.). *Polifonias: clínica, política e criação*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Veiga-Neto, A. (2003). *Foucault e a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica.

Recebido 29/06/2005
Aceito em 28/11/2005

Endereço para correspondência: Décio Rocha. Rua: Mário Coimbra Bouças, 10 bloco 2 ap. 501, Freguesia, CEP 22743-675, Rio de Janeiro-RJ. E-mail: rochadm@uol.com.br

¹² Acredito que o que a autora diz acerca da escrita seja válido para toda e qualquer prática languageira que consiga ir além do plano representacional, independentemente do suporte eleito (escrito, oral). No caso, a ênfase na escrita parece justificar-se pelo fato de a autora tratar, no artigo em questão, das relações entre literatura e clínica.

¹³ Tradução nossa.