



Acta Scientiarum. Language and Culture
ISSN: 1983-4675
eduem@uem.br
Universidade Estadual de Maringá
Brasil

Milanez, Nilton

A Cuca vai pegar! Medidas do corpo no caldeirão discursivo do medo
Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 33, núm. 2, 2011, pp. 251-258
Universidade Estadual de Maringá
.jpg, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307426648009>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

A Cuca vai pegar! Medidas do corpo no caldeirão discursivo do medo

Nilton Milanez

*Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Estrada do Bem-Querer, Km 4, 45083-900, Vitória da Conquista, Bahia, Brasil.
E-mail: niltonmilanez@hotmail.com*

RESUMO. Este artigo discutirá a lenda da Cuca, bruxa brasileira, que será investigada a partir de três modalidades: a canção infantil “Nana, nenê” de tradição oral, a partitura corporal da Cuca no livro “O Saci” de Monteiro Lobato e a imagem da Cuca em um episódio da edição televisiva do “Sítio do Pica-Pau Amarelo”, em 2001, pela Rede Globo. Tomando os postulados de Michel Foucault na análise do discurso da maneira como a praticamos no Brasil, discutirei a forma como o discurso do medo atravessa o corpo no *corpus* acima mencionado. Para tanto, identificarei a constituição das monstruosidades, as formas disciplinares que dela surgem, os lugares sociais e históricos que ela evidencia e a produção dos sentidos na rede dessas enunciações.

Palavras-chave: discurso, corpo, medo, monstruosidade, disciplina.

ABSTRACT. Cuca will catch you! body measures in the discursive fear cauldron. This article will discuss the legend of Cuca, a Brazilian witch, which will be investigated from three modalities: the child song “Nana, nenê” on oral tradition, Cuca’s body composition from the book “O Saci” by Monteiro Lobato and Cuca’s image from a TV series episode called “Sítio do Pica-Pau Amarelo” in 2001 by Rede Globo. Considering the postulates of Michel Foucault within the discourse analysis likewise we practice it in Brazil, I will discuss the way how the discourse about fear crosses the body concerning the *corpus* below mentioned. Therefore, I will identify the constitution of the monstruosities, the disciplinary way it comes up, the social and historical places it highlights, and the web meaning production of these enunciations.

Keywords: discourse, body, fear, monstruousity, discipline.

Introdução

Ligo a televisão e vejo a Cuca do *Sítio do Pica Pau Amarelo*. Uma prática cotidiana como a de assistir TV se torna para mim uma pequena obsessão. Deixo o lugar de mero telespectador para tomar o posto de sujeito, sujeito-analista, fazendo do entretenimento um tipo de coação sobre a exigência de pensar sobre a construção dos saberes que a veiculação daquela imagem da Cuca faz circular. Pergunto-me, então, qual a moral dessa história?

Sujeito aos entornos que firmam as linhas epistemológicas do discurso, retomo o pensamento foucaultiano que entende moral como “[...] um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as Igrejas [...]” (FOUCAULT, 1988, p. 26). Um aparelho que prescreve valores e regras, como é o caso da mídia televisiva, utiliza procedimentos de controle que vão determinar a maneira como devemos medir e calcular as pitadas de nossos corpos para compor o tempero de um prato que tem sua receita escrita nos livros da vovó e deve ser rigorosamente seguida.

A prescrição de normas e técnicas corporais que encontraremos nos discursos sobre a Cuca produz uma pedagogia do medo que serve como forma de controle das ações e dos gestos, da mesma forma que regula e revela a nossa posição enquanto sujeitos no seio da cultura nacional. Esse tipo de interpelação me faz tirar do baú a velha pergunta foucaultiana “Quem somos nós?” (DREYFUS; RABINOW, 1995) com o destaque para três pontos: primeiro, uma das questões filosóficas iniciais que o sujeito que se faz ao se reconhecer no mundo; segundo, a interrogação leva em consideração a relação de si com o outro, expressa na posição assumida em “nós”, soma do eu e de uma alteridade; terceiro, desvela inquietação quanto às identidades.

Posto dessa forma, quero traçar, aqui, um esboço dos discursos sobre a Cuca, tomando a canção popular “Nana, nenê”, o capítulo “A Cuca”, no livro de nome “O Saci”, de Monteiro Lobato e analisar a imagem da Cuca da forma como ela aparece no programa televisivo “Sítio do Pica-Pau Amarelo” no episódio intitulado “O Saci”¹, de 2001, portanto, na última

¹Sítio do Picapau Amarelo (2011).

versão televisiva desde sua primeira adaptação para televisão em 1951, na TV Tupi.

O corpo, evidentemente, será uma das materialidades que fará emergir discursos sobre a monstruosidade e as classificações que esse posicionamento atribui a um sujeito. Falarei de um sujeito materializado nas formações dos hábitos e comportamentos da Cuca, a partir da forma como vivencia seu corpo e gerencia sua vida. Acima de tudo, busco compreender que tipo de controle esse discurso produz, que sujeitos engloba e quais mecanismos discursivos utiliza para esse fim. Dessa feita, o corpo é compreendido como discurso (MILANEZ, 2009), pois constrói um saber que estabelece limites para nossa forma de viver.

Ainda resta um elemento discursivo a ser destacado: o medo. Reflito aqui como um sentimento desse tipo pode ser delineado e em que configurações ele pode emergir e com que enunciações ele pode estabelecer suas relações. Em sentido amplo, os medos, anseios e temores refletem os tabus que uma sociedade não quer dizer e colocar à mostra solfegando seus sons de maneira alta e clara. É esse posicionamento que me leva a tomar como ponto de partida o enunciado “A Cuca vai pegar!” para problematizar a ameaça dessa enunciação que, por sua vez, amedronta, acuia, coage, controla. Para tanto, deixo o tricô dos fios para cozinar elementos discursivos em um grande caldeirão, porque diferentemente de uma rede discursiva nos quais eles se entrelaçam, o discurso antes de estabelecer as regularidades de uma construção de saber é uma dispersão de temperos num caldeirão fervente, cujos sabores e reconhecimento dos ingredientes discursivos poderão ser verificados somente durante a degustação pelo analista.

A formação do medo e suas regularidades

Gostaria de começar a pensar os discursos sobre a Cuca como breve objeto no quadro de estudos sobre o medo, considerando algumas problematizações sobre o tema, estudados por autores diferentes e em períodos diferentes. Metodologicamente, quero mostrar um pequenino levantamento das direções possíveis para se refletir sobre o medo para constituir uma linha regular, na qual esta noção será desenvolvida sob uma perspectiva ainda emaranhada e misturada de ingredientes discursivos que, aparentemente, boiam em um caldeirão, cozinhando relações sem, à primeira vista, apresentar ligações assinaláveis em uma série heterogênea de posicionamentos. Vamos a eles.

Nos domínios da literatura abundam exemplos sobre o medo. Destaco, sobretudo, a vasta literatura

fantástica e suas composições sobrenaturais, na ciência-ficção e nas histórias de horror. Um crítico expoente nesse assunto é Howard Phillips Lovecraft, cuja publicação datada de 1927, com o título “O horror sobrenatural na literatura”, abre a introdução de seu ensaio dizendo que “A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1987, p. 1). O crítico norte-americano frisa sobre o medo, portanto, a questão de sua intensidade no que se refere tanto ao espaço temporal quanto a localização do medo em um lugar bastante específico, o desconhecido.

No campo psicanalítico, Freud (1969a) tratará dessa discussão bastante de perto em seu texto “O Estranho”, explicando-nos que esse termo refere-se ao que é assustador, aproximando-se do que causa medo e horror. Para sustentar sua tese, demonstra que o estranho está associado a algo familiar. Assim, temos medo, porque recalcamos algo que é de nos conhecido e familiar. É isso que nos explicará Julia Kristeva (1980) em seu estudo “Pouvoirs de l’horreur”, ao discutir um dos casos de Freud (1969b), “O pequeno Hans”. Hans é um menino que tem medo de cavalos. E sob a ótica de Kristeva, Freud fala da fobia de Hans pensando a relação do sujeito, o garoto Hans, com seu objeto, os cavalos. Nessa linha, de um lado, a autora chama nossa atenção para compreender o medo em um intercambiamento entre o sujeito e seu objeto, maneira que adoto para refletir sobre o *corpus* que anunciei para análise neste breve texto, de outro, ela traz um elemento que é imprescindível para a compreensão do medo no discurso. Kristeva (1980, p. 45) destaca que “Hans a peur de l’innommable” [Hans tem medo do inominável]: o menino sabe o que é um cavalo, mas não comprehende a significação dele para si. *Grosso modo*, o medo surge como um sintoma no momento que um objeto conhecido não consegue ser por nós significado.

Nesse percurso, ao mexer o caldeirão do discurso, na medida em que os ingredientes se misturam uns aos outros é que vão se delineando possíveis sentidos para o estabelecimento de uma noção discursiva para medo. Entretanto, Freud e Kristeva, poderiam nos dar a falsa impressão do medo ocupar um lugar apenas no inconsciente dos indivíduos, porém, o historiador Jean Delumeau (2009, p. 12), em seu estudo sobre “A história do medo no Ocidente” diz algo simples, mas que vai bem ao encontro de uma posição para o sujeito no discurso, afirmando que “não só os indivíduos tomados isoladamente, mas também as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidas num

diálogo permanente com o medo". Essa enunciação nos fala da maneira como o sujeito é constituído historicamente, ou seja, tanto pelos lugares individuais que ocupa, quanto aqueles determinados por sua coletividade no âmbito sócio-histórico, como mais uma das características dos fatos da vida que compõem uma civilização.

Mas, ainda resta perguntar: o medo de não se compreender aquilo que ainda não temos o significado, a impossibilidade de se aceitar o inominável, a força avassaladora de desnudar aquilo que se esconde, a necessidade de se lançar à história de nossa civilização estariam ligados a um anseio e temor comum a todos?

Compartilho a problematização de Foucault (2005, p. 295) ao dizer que a morte se tornou "aquilo que se esconde, ela se tornou a coisa mais privada e mais vergonhosa (e, no limite, e menos o sexo do que a morte que hoje é objeto do tabu)". O autor explica que esconder a morte se deve a um fato que não tem relação com mecanismos repressivos, mas que essa prática reflete as formas de se gerenciar os poderes. Essa questão está centrada, segundo Foucault, no final do século XVII, quando a morte era tomada como uma ritualização que marcava a passagem do poder do soberano na terra, para seu poder no além, assegurando-lhe, por seu caráter divino, o poder sobre a vida e a morte de seus súditos. Com a privacidade da morte, perde-se o lugar autoritário de se poder imputar a morte ao sujeito, fazendo prevalecer um direito sobre a vida, talvez criando mesmo uma exigência singular e sem precedentes hoje em dia: a de se fazer viver, empurrando os limites da vida no campo cirúrgico e estético, buscando-se medicinas alternativas, controlando-se arduamente o peso e a alimentação, impondo-se exercícios físicos regulares e a conhecida gama de receitas que saltam aos olhos em uma passada correndo por uma banca de revistas.

Postas tais colocações, o medo parece constituir um objeto discursivo que extrapola até mesmo as áreas da literatura, da psicanálise, da história e da filosofia, como demonstradas aqui. Isso se dá pelo fato de a produção do discurso se constituir na fervura dessas posições, cuja liga nasce da mistura de discursos que não podem mais ser separados. O ligamento das regularidades dos autores aos quais fiz referência serve para nos indicar que o discurso abre direções para lados incontáveis, porém seu coador indica um lugar único, o sujeito. Em termos, mais específicos, o discurso sobre o medo acaba por nos dizer que não temos o direito de morrer (MILANEZ, 2011), e nos estabelece formas de disciplina e controle para que nossa vida seja conduzida de maneira longa e utilitária. Em resumo,

o discurso do medo se desmembra em mecanismos disciplinares, que gerem formas de controle, cujo funcionamento mostrarei nos objetos discursivos selecionados.

Cuca e a disciplina em *Nana, nenê*

A canção popular infantil "Nana, nenê" faz parte da tradição oral e do folclore brasileiro. Reproduzo, aqui, a maneira como eu mesmo a ouvi quando criança. Sublinho que, apesar de apresentá-la como minhas próprias memórias, a canção da maneira como a conheço, resguardada a possibilidade de outras versões com pequenas modificações, compõe o arcabouço histórico-memorial da coletividade brasileira: *Nana, nenê/que a Cuca vem pegá/ papai foi na roça/ mamãe no cafezâ*. Essa canção é levada adiante por meio de uma tradição que persiste em perpetuar discursos que se mantém e encontram vazão e circulação em nossa cultura justamente pelo fato de atender as condições disciplinares a que se lança.

A chama do discurso de "Nana, nenê" se mantém acesa pela continuidade de uma árvore genealógica que insiste na sua repetição. Passando dos pais para os filhos ininterruptamente, a questão que envolve essa corrente é a de uma análise histórica e o consequente estabelecimento de sua continuidade, ou seja, a tradição oral busca, nesse caso, firmar um quadro único, mantendo o mesmo projeto de coação, ainda que ela atravessasse sujeitos diferentes em épocas distintas.

Inquieto-me com o mecanismo que faz movimentar esse jogo baseado nas transmissões, nas retomadas e nas repetições, perpetuando um mesmo fundamento. Tomo, então, essa sucessão contínua do canto de "Nana, nenê" sob a perspectiva foucaultiana, que aponta a "noção de tradição" (FOUCAULT, 2008, p. 23) - sobre a qual, se baseia nosso objeto - como uma alavanca que dá importância singular no tempo a um grupo de fenômenos, sucessivos, idênticos ou análogos, fazendo que um discurso se perpetue e se propague.

Quais são os fundamentos e os mecanismos discursivizados e colocados em circulação pelos sujeitos que cantam "Nana, nenê"?

Tomemos, primeiro, a ordem da canção e quem a coloca na rede de transmissão. À primeira vista, podemos dizer que quem canta é um sujeito específico, na forma de uma pessoa com o intuito de ninhar uma criança. Porém, visto que os discursos atravessam o tempo, o canto que sai da boca do sujeito não sai ou nasce dele. "Nana, nenê", antes de passar pela reprodução de um sujeito, constitui o próprio sujeito sócio-históricamente, fazendo que ouçamos não somente a voz de quem canta, mas o

coro da família sussurrando a perpetuação de sua instituição em uníssono. Ouvimos a voz da família como se ouve a voz de um mestre. O sujeito que canta, portanto, reproduz um discurso alhures que vem sobre a imposição da varinha de marmelo de um mestre, que impõe um guia de vida.

A tradição dá voz de autoridade a um mestre que estabelece regras. Esse segundo ponto se refere à constatação de uma regra de silêncio, visto que a imobilidade do corpo e o repouso do corpo que se exige na canção expresso no verbo “nanar”, apresenta um beco sem saída no qual o silêncio é senhor. A voz que enuncia faz evadir a voz do outro que escuta, calando-o. Essa prática é chamada por Foucault (2004a, p. 501) de “silêncio pedagógico”, que consiste em calar o aluno face às palavras do mestre. Nessa relação de subjugação da palavra do outro, temos uma técnica de governo do outro, um tipo de arte masoquista na qual prevalece a vigilância e a punição.

Em terceiro lugar, devemos entender o que se vigia. A imposição de que a criança durma em “Nana, nenê” está fundamentada em dois aspectos. Item um, o controle do tempo, momento calculado para se dormir quando os pais estão fora de casa a trabalho. O regulamento da vigilância de regra com horário para dormir é um gerenciamento da vida do outro, que visa um cuidado com ele, o que nos parece louvável. Esse cuidado com o outro estabelece, entretanto, que tipo de norma? A exigência do repouso se dá pelo fato de os pais terem saído para trabalhar, o que impõe uma disciplinaridade do tempo, destacando a utilização do tempo do adulto em relação ao ofício que ele desempenha. Dessa forma, se produz um discurso sobre o trabalho, que observado de perto está calcado sobre, item dois, a vigilância do corpo. Ao corpo é exigido movimentos de repouso e vigília que estão vinculados ao trabalho como forma de não-utilidade por parte da criança que, por isso, deve dormir, e da utilidade dos pais em um sistema de docilização cujas regras fazem deles os responsáveis pela economia doméstica. À criança cabe somente a ausência de atividade para manter o bom andamento das atividades parentais, cuja discordância acarreta em punição.

Punir é um dos quatro pontos que emergem do discurso de “Nana, nenê.” Pais fora de casa, cristalização da necessidade do trabalho, fica à babá o papel de manter a ordem: a *Cuca*. Se o *nenê* não nanar, a *Cuca vai pegá*. Mas quem é a Cuca? A Cuca não tem uma forma estabelecida, é apenas designada por um nome, deixando em aberto algo que realmente pode produzir grandes medos, visto que se considerarmos que o discurso sobre o medo versa

sobre algo familiar, como no caso de conhecer o nome de alguém e saber do seu papel, mas que é desconhecido: sua figura corporal é aberta e pode ser preenchida pela imaginação de todo e qualquer mal que paire em nossa cultura, tornando-a uma figura verdadeiramente monstruosa. Corpo incorpóreo, nome carregado de memória de maldades, a Cuca se torna a representação da punição em seu mais alto grau, pois corresponde ao tamanho do medo que cada um cria segundo seus próprios anseios e temores.

Ainda um quinto elemento. Por que é o medo que serve como estratégia para o gerenciamento do sujeito na canção? Sem dúvida, o medo, aqui, é uma técnica de sujeição disciplinar. Para Foucault (2000, p. 36) a disciplina “fixa os limites pelo jogo de uma identidade”. Isso me parece se referir ao fato de aceitarmos, nos identificarmos com essa regra, possibilitando os fatos desse jogo, que é uma forte razão para que ele se repita. O fato de o sujeito se identificar com a disciplina e sua consequente possibilidade de punição é algo que está em nossa constituição como sujeitos e que não nos permite dela se afastar para nos enquadrarmos na ordem da normalização do trabalho.

A questão da utilidade do corpo no trabalho é um fato dado como certo em nossa cultura. O ócio não cabe ao sujeito de bem. O ócio faz o sujeito enveredar pelos caminhos do desregramento, diz a tradição moralizante em seus ecos históricos pela qual passa essa canção. Sabemos bem que o trabalho corresponde à razão e a ociosidade é marcada pela loucura. Podemos, é claro, trazer o estudo de Michel Foucault (2004b) em “A história da loucura” e apontar a “Nave dos loucos”, tela de Bosch que mostra os excluídos que são expulsos do convívio social, ao representarem a gula, a licensiosidade, a destemperança. Mas, podemos apenas reproduzir a fala cotidiana que torna o indivíduo em sujeito do trabalho, ao escutarmos “Prefiro trabalhar do que ficar em casa, senão eu fico louco” ou se quiserem ainda, uma frase cristalizada no domínio popular “Cabeça vazia, oficina do diabo”. Assim, sofrer o medo da punição iminente garante o *status quo*, mantendo o discurso sobre o trabalho como uma interdição que não pode ser desrespeitada. E nessa estória, o discurso se constitui por meio de seus procedimentos de controle das falas, dos gestos e das ações.

O corpo da Cuca e o discurso da monstruosidade

Mais um ingrediente no caldeirão discursivo: o livro “O Saci”, de Monteiro Lobato, publicado pela primeira vez em 1921, se mistura aos elementos de

tradição oral de nosso folclore e mantém em banho-maria a determinação das condições do funcionamento do discurso literário. O universo infantil levanta da cama na qual estava forçado a ficar para saltitar em férias e, assim, a colher de pau mexe as porções dos lugares e do tempo para “definir uma posição singular pela exterioridade de suas vizinhanças” (FOUCAULT, 2008, p. 19), não sem antes nos questionarmos sobre o agrupamento desses discursos tão familiares, pois essa familiaridade é que vai escorrer para fora do caldeirão e mostrar a consistência estranha desse discurso.

Como a Cuca se dá a ver em “O Saci”? O índice do livro, dividido em 28 capítulos, a coloca em uma galeria de monstros e animais nacionais de toda a sorte como o saci, o boitatá, o lobisomem, a mula-sem-cabeça, a sereia, a onça, a suçuri. O seu lugar de estranhamento começa a se construir sob a forma da materialidade linguística desde o índice. A monstruosidade já se faz presente desde a materialidade imagética da capa, na qual vemos o Saci, cuja partitura corporal se apresenta na forma um homem negro de bem pequena estatura, o que poderia se tratar de uma criança, mas a compleição de seu rosto mostra um homem maduro. A desarmonia entre seu rosto, o tamanho de seu corpo, que se sustenta sobre a ponta do pé do Saci são as formas primeiras com as quais tomamos contato, um tipo de demônio que ele caracteriza, um íncubo, desestabilizando a ordem do discurso sobre a formação corporal no mundo de 1921.

Essa é a condição em que surge a Cuca, apresentada para Pedrinho pelo Saci, sob a égide de um narrador que nos oferece o lugar discursivo na qual a encontraremos: “a caverna do horrendo monstro” (LOBATO, 2005, p. 65). Quais figuras, então, constituem esse domínio de monstruosidade? Apresento-lhes alguns elementos da panela discursiva desse capítulo.

Um. Saci e Pedrinho aproveitam do fato sobrenatural de que “A Cuca só dorme uma noite cada sete anos e chegamos justamente numa dessas noites” (LOBATO, 2005, p. 65), atestam os personagens. Essa característica é um dos elementos que constitui o discurso da monstruosidade. Manter corpo e mente em estado de vigília por um período tão longo é impossível como esse, coloca a Cuca como uma violadora das leis da natureza humana, o que a torna um monstro. Vemos, então, que a noção jurídica é constitutiva ao contexto de referência da lei que se estabelece para o monstro (FOUCAULT, 2001).

Dois. Somem-se a isso os contornos corporais de Cuca, descritos com o espanto “Que bicha! Tinha cara de jacaré e garras nos dedos como os gaviões.” (LOBATO, 2005, p. 65). A sobrenaturalidade da

bruxa, relacionada ao longo da história com o mal e a feiúra revelam em seu exterior corporal as marcas dos valores sociais que comporiam o seu interior. O contexto da lei para a monstruosidade aqui se completa, fazendo emergir uma referência jurídico-biológica, que atrela a ordem das leis à convenção de uma ordem do corpo.

Três. A descrição de Cuca continua na voz do narrador que nos indica um “focinho” (LOBATO, 2005, p. 66). Portanto, cara de jacaré, dedos de gavião e focinho, para além do fato de a Cuca não ser apresentada com nenhum traço humano, ela traz uma marca indelével da monstruosidade, o hibridismo. O misto das formas físicas de Cuca nos coloca nos limites da “transgressão, por conseguinte, dos limites naturais, transgressão das classificações, transgressão do quadro, transgressão da lei como quadro: é disso que se trata na monstruosidade” (FOUCAULT, 2001, p. 79).

Quatro. O corpo da Cuca é a figura da transgressão de um nível que parece atingir a ingerência sexual, que evidenciará uma perversão e promiscuidade. Seu corpo seria o resultado biológico de diferentes esferas animais, combinando o impossível com o proibido. O misto de sua compleição baseada em gama impossivelmente diversificada, a “categoria da deformidade” (FOUCAULT, 2001, p. 78-79), compreende o disforme e o defeituoso tanto nos âmbitos do reino humano quanto do reino animal, fixando a imagem do monstro propriamente dito.

Quinto. A desordem da noção jurídico-biológica do corpo produz um discurso sobre o medo baseado na desorientação das leis e nas desestabilizações do corpo. E o discurso sobre o medo é, também, uma das problematizações trazidas também em “O Saci”. Atentemos para esse diálogo entre Pedrinho e o Saci:

[...] Por quê? Por que é que há coisas horríveis?

— Por causa do medo, Pedrinho. Sabe o que é medo?

O menino gabava-se de não ter medo de nada exceto de vespa e outros bichinhos venenosos. Mas não ter medo é uma coisa e saber que o medo existe é outra. Pedrinho sabia que o medo existe porque diversas vezes o seu coração pulara de medo. E respondeu:

— Sei, sim. O medo vem da incerteza (LOBATO, 2005, p. 44).

Observemos que a palavra “medo” é marcada em itálico, mas não em todas as suas ocorrências durante essa sequência. A dissonância entre a marcação e a não marcação da palavra faz com que pensemos em distingui-la no funcionamento do discurso. A palavra medo sem realce é determinada por questões que são identificadas na história da vida cotidiana e dão a certeza de sua existência, porque conhecidas.

Referi-me ao medo que Pedrinho diz ter de vespa e outros bichos venenosos, familiares a ele. Entretanto, o medo destacado em itálico se refere a um medo que foge à assertividade e à objetividade. A resposta vem com a palavra sem itálico, o que corresponderia, num primeiro momento, a compreender o medo como algo palpável e nomeável, mas no frigir dos ovos, a palavra medo realçada e a não realçada passam a constituir não mais seus lugares determinados e homogêneos para saírem da geladeira e irem para o caldeirão fervente da heterogeneidade (AUTHIER-REVUZ, 1982). Entendo que a palavra medo na enunciação da resposta de Pedrinho representa a passagem de uma heterogeneidade marcada para uma heterogeneidade constitutiva do medo, que é nada mais que a incerteza.

Levando em consideração o encadeamento dos enunciados linguísticos, como em uma cascata temos um fio de óleo que entrelaça um tripé estruturado sob as noções de horrível/medo/incerteza, que desemboca na regularidade dos discursos sobre o medo atestando-o sob os auspícios a) do desconhecido – o corpo da Cuca transgride as leis de qualquer classificação; b) do estranho – é familiar a algumas espécies do reino animal, mas a incerteza de sua origem prevalece; c) do inominável - não se pode designar a Cuca tamanho o misto de sua composição, exemplo de deformidade que não se encaixa em um quadro específico. A pontuação de grades de especificação do corpo da Cuca aumenta a intensidade do fogo que conserva o discurso do medo flamejando. Ainda me resta considerar a indicação de que o medo é uma constituição histórica do sujeito, ao que me lanço a seguir.

Materialidades da Cuca, intericonicidade e retorno a si

O terceiro objeto e última grande porção de discurso que coloco no caldeirão é o episódio “O Saci”, do “Sítio do Pica-Pau Amarelo” na sua mais recente versão para a televisão, exibida, no ano de 2001. Um dos momentos sobre os quais quero me ater desse episódio é a parte em que a Cuca aparece tomando banho, preparando seu café da manhã e preparando sua agenda para o dia. Nesse episódio a Cuca é dada a ver dentro de uma caverna, assume a forma de grande jacaré (a mesma desde a versão de 1977) com a peculiaridade do tom verde de sua pele, um longo focinho, loira, olhos amarelos, sobrancelhas vermelhas, dentes grandes e brancos à mostra. No meio de sua cabeça, na parte da nuca e do lado de fora dos antebraços podemos ver ressaltos pontudos verdes, mais escuros que sua pele, imitando pedaços de ossos dos quais são originalmente feitos os jacarés. A Cuca veste uma grande capa verde, tem as unhas longas

pintadas de vermelho e usa um vestido vermelho tomara-que-caia.

A descrição de sua imagem nos serve para discutir as materialidades corporais - seja sua pele, corpo, vestimenta ou adereços - sob a condição de uma existência histórica (COURTINE, 2006). Mais exatamente, quero frisar que as materialidades são heterogêneas e constitutivas ao corpo da Cuca, dando-lhe uma forma de existência específica em um momento específico do tempo. Nesse sentido, a materialidade é o que o corpo e seu invólucro precisam para ter existência, quer dizer, “uma substância, um suporte, um lugar e uma data” (FOUCAULT, 2008, p. 31). Isso significa dizer que o sentido da materialidade está dentro do caldeirão e pode ser estabelecido a partir da combinação desses ingredientes, respeitando suas leis de ordenação. Dizer, então, que a materialidade do corpo tem um lugar e uma data não significa que o essencial é localizá-la em espaço e tempo, datá-la em números ou especificar suas horas, mas escavar as imagens que compõem a arqueologia da ordem institucional a qual ela está associada e que tipos de saberes ela rege.

Vou me restringir a pensar a materialidade das cores que cobrem o corpo da Cuca, ao destacar o verde da pele e da capa, o amarelo dos cabelos e dos olhos e o vermelho das sobrancelhas e das unhas. Sabemos que abordar as materialidades sob a perspectiva do discurso é possível se considerarmos a repetição de um conjunto de marcas formais em seus discursos (CONEIN et al., 1981). Dessa feita, as cores se inserem na história dos discursos e podem a partir daí serem rememoradas. Portanto, o vermelho traz memórias da paixão, aquela condenada pelo cristianismo na qual o demônio é representado pelo vermelho e tomado como elemento de destemperança e desgoverno de si. O discurso maléfico que se vincula a essa cor nos arrasta no tempo ao conto em que a madastra de Branca de Neve, movida pela paixão ardente de ganância e vaidade confirma a repetição do discurso em torno da bruxa que a Cuca representa. Essa é apenas uma breve constatação dos inúmeros discursos possíveis que podem atravessar a imagem da Cuca nesse episódio televisivo.

Acima disso, estou muito mais interessado em discutir uma certa possibilidade de interpretação da existência histórica das cores que estão impregnadas na sua pele e nos seus cabelos: o verde e o amarelo. Por que processo, pergunto-me, podemos pensar a memória das imagens possíveis de serem estabelecidas a partir dessas cores? Acredito que a noção de intericonicidade pode dar conta dessa tarefa. A intericonicidade, noção desenvolvida por

Jean-Jacques Courtine desde 2003, toma de empréstimo categorias bastante trabalhadas pelo estudioso no seio da análise do discurso, dentre as quais cito o conceito de interdiscurso de Michel Pêcheux, e as noções de enunciado e arquivo desenvolvidos por Michel Foucault, que desembocaram em um dos caros conceitos para a análise do discurso que é a memória discursiva.

Grosso modo, a diferença que marca as noções de memória discursiva e intericonicidade é que a primeira privilegia os estudos do texto verbal enquanto a segunda apresenta especificidades que problematizam a imagem, sobretudo, colocando o corpo como foco na sua produção, reprodução e armazenamento (MILANEZ, 2006). Compreendemos a noção de intericonicidade como uma “noção complexa, porque ela supõe a relação de uma imagem externa, mas também interna. As imagens de impressão visual armazenadas pelo indivíduo. Imagens que nos façam ressurgir outras imagens, mesmo que essas imagens sejam apenas vistas ou simplesmente imaginadas.” (COURTINE apud MILANEZ, 2006, p. 168). Assim, a intericonicidade, levando em consideração o próprio corpo do sujeito analista e as intervenções que sofre ao longo da história, caracterizando posições ao mesmo tempo individuais e coletivas, reflete ecos de nossa cultura, inscrevendo a imagem em uma série ao aceitar participar do catálogo de memórias das imagens dos indivíduos.

Postas tais considerações, levando em conta as condições de produção do discurso sobre a Cuca que brotam da tradição oral no seio do folclore brasileiro, associada à produção literária de Monteiro Lobato que fixa e repete lendas de medo e temor, marcando-nos como sujeitos de nacionalidade brasileira, além de produzir discursos que se propagam largamente em um programa de TV sob a forma de um corpo monstruoso nas cores verde e amarelo, sou bastante tentado a atribuir a existência dessas duas cores à evidência histórica da bandeira brasileira, materialidade incontestável da história de um povo e sua cultura. Esse complexo movimento de imagens forma um mosaico baseado em mecanismos de controle cujas ligações colocam no centro o sujeito com uma especificidade que o singulariza e o determina, a de ser brasileiro. Isso nos coloca a todos dentro de um aparelho federal atrelado a saberes que nos classificam e nos distribuem de acordo com nosso comportamento e a política corporal que adotamos.

No final de tudo, o discurso que se constrói é o do corpo que conta a história de nosso país. Ao Brasil imbricam-se os sentidos dos domínios da anomalia que marcam o corpo da Cuca, estendendo esse lugar de desarmonia e desregimento aos

sujeitos de nossa nação. Os suportes aqui analisados, sejam eles por meio da tradição oral, da literatura ou da televisão, são estratégias de inspetores de nosso comportamento, que nos dizem por meio da Cuca o que devemos fazer, como devemos agir, nos comportar, apresentar nossos corpos. Nesse escopo, o medo usado como técnica de coerção mostra aquilo que não devemos ser, dizendo-nos de ímpeto o modelo que não devemos seguir. A fervura dos discursos em nosso caldeirão prepara discursos pedagogizantes direcionados a sujeitos específicos. Para finalizar, a medida que o corpo toma na construção dos saberes em torno dos objetos que, aqui, mobilizaram a Cuca fala do sujeito que enuncia e é enunciado no interior de sua cultura, fazendo com que ele reflexivamente volte a si, ocupe-se de si e questione a si mesmo a respeito de sua história e o lugar que nela ocupa.

Considerações finais

O discurso do medo se conserva uma vez que não se sabe ao certo quem fala no objeto que nos representa como sujeitos. A força que nos move para a investigação da nominação é o medo de não saber quem somos e não sermos capaz de reconhecer o lugar do qual falamos. Vimos que o exercício analítico e o conhecimento das medidas usadas no caldeirão registram os mecanismos do medo e os discursos que atravessam o corpo do sujeito e o corpo social.

Para que serve o medo, então? Uma resposta direta não caberia aqui, mas podemos esboçar vias de conhecimento que gerenciam por meio dos discursos do medo aquilo que é ao mesmo tempo permitido e proibido. Nesse caso, um método possível é buscar o funcionamento de nossa sociedade para compreender o que ela conta da nossa história de bruxas e mitos. As pesquisas são possíveis se considerarmos as condições de um discurso em um determinado momento e as formas de coação que ela postula para a análise. Estamos, porém, ao mesmo tempo no lugar daquilo que é possível do ponto de vista da análise, mas do lugar do impossível no que se refere às lendas de nossa sociedade.

Nesse sentido, o corpo toma proporções que articula ao mesmo tempo disciplina, controle, história e lenda, dando a ver um sujeito fantástico entre a concretude da história e o sonho na imaginação. Portanto, discutir materialidades de discursos que circulam indefinidamente entre nós sujeitos não é garantia de explicação para nossa existência histórica, mas aponta lugares de debate e instiga a produção de saber. Discutir algo como “A

Cuca vai pegar!” é uma maneira de nomear, conhecer e identificar o que nos subjuga como sujeitos para termos a oportunidade de uma certa liberdade de começar a governar nós mesmos, à medida que o familiar deixa de ser estranho para dar a voz a sujeitos que pelo menos se reconhecem no lugar de onde falam.

Referências

- AUTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche d'outre dans le discours. In: **DRLAV – Revue de Linguistique**. Paris: Centre de Recherches de l'Université de Paris III, 1982. p. 91-151
- CONEIN, B.; COURTINE, J.-J.; GADET, F.; MARANDIN, J.-M.; PÊCHEUX, M. **Materialités discursives**. Colloque des 24, 25, 26 avril 1980. Université Paris X. Nanterre: Presses Universitaires de Lille, 1981.
- COURTINE, J.-J. **Metamorfozes do discurso político**: as derivas da fala pública. Tradução Nilton Milanez e Carlos Piovezan Filho. São Carlos: Claraluz, 2006.
- DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente**: 1300-1800. Uma cidade sitiada. Tradução Maria Lucia Machado. Tradução das notas Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. **Michel Foucault**. Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Tradução Vera Portocarrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade 2**. O uso dos prazeres. Tradução Maria Tereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2000.
- FOUCAULT, M. **Os anormais**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, M. **A Hermenêutica do sujeito**. Tradução Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- FOUCAULT, M. **História da loucura**. Tradução José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2004b.
- FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade**. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969a. v. XVII.
- FREUD, S. Introdução. In: FREUD, S. (Ed.). **Duas histórias clínicas**. O “Pequeno Hans” e “O Homem dos Ratos”. Rio de Janeiro: Imago, 1969b. v. X. (Ed. Elet. Ver. Port.).
- KRISTEVA, J. **Pouvoirs de l'horreur**. Paris: Editions du Seuil, 1980.
- LOBATO, M. **O Saci**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- MILANEZ, N. O corpo é um arquipélago: In: NAVARRO, P. (Org.). **Estudos do texto e do discurso**. São Carlos: Claraluz, 2006. p. 153-179.
- MILANEZ, N. Corpo cheiroso, corpo gostoso. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 31, n. 2, p. 215-222, 2009.
- MILANEZ, N. **Discurso e imagem em movimento**. O corpo horrífrico do vampiro no trailer. São Carlos: Claraluz, 2011.
- SÍTIO DO PICAPAU AMARELO. **O saci**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=GoRit59Nh9g>>. Acesso em: 5 fev. 2011.

Received on July 2, 2011.

Accepted on August 3, 2011.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.