

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
NÍVEL MESTRADO

GIOVANA DOS PASSOS COLLING

**“CRIPTA SEM PROFUNDIDADE”:**

sistemas de ocultação e figuras de segredo na comunicação

Porto Alegre

Maio de 2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**“CRIPTA SEM PROFUNDIDADE”:**

sistemas de ocultação e figuras de segredo na comunicação

Dissertação de mestrado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva (*in memoriam*)

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites

Porto Alegre, maio de 2022

### CIP - Catalogação na Publicação

dos Passos Colling, Giovana  
"CRIPTA SEM PROFUNDIDADE": sistemas de ocultação e  
figuras de segredo na comunicação / Giovana dos Passos  
Colling. -- 2022.  
87 f.  
Orientador: Bruno Bueno Pinto Leites.

Coorientador: Alexandre Rocha da Silva.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e  
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação,  
Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Comunicação. 2. Estrutura. 3. Figuras de  
segredo. 4. Segredo. 5. Sistemas de ocultação. I.  
Bueno Pinto Leites, Bruno, orient. II. Rocha da  
Silva, Alexandre, coorient. III. Título.

Giovana dos Passos Colling

**“CRIPTA SEM PROFUNDIDADE”:**

sistemas de ocultação e figuras de segredo na comunicação

Dissertação de mestrado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva (*in memoriam*)

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites

Aprovado em:

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Máximo Daniel Lamela Adó (UFRGS, examinador)

---

Prof. Dr. André Corrêa da Silva de Araujo (examinador)

---

Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza (PUCRS, examinador)

---

Profª. Drª. Nísia Martins do Rosário (UFRGS, examinadora, suplente)

---

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites (UFRGS, orientador)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente ao Alexandre Rocha da Silva, orientador desse e de outros percursos, pela competência e afeto com que conduzia suas aulas e que inspirou o desejo por descobrir o novo sempre. Me acolheu no universo da pesquisa e me motivou a seguir nesse caminho desde sua primeira aula. Exemplo de entusiasmo em ser professor que inundava a vida cotidiana e a ressignificava. A sala de aula era seu principal espaço de desconstrução do mundo.

Também agradeço imensamente ao Bruno Leites, que gentilmente aceitou seguir a orientação desse trabalho e possibilitou com que essa pesquisa seguisse e se fortalecesse.

Aos colegas e amigos do GPESC: Alessandra, André, Caio, Camila, Cássio, Demétrio, Felipe, Francisco, Guilherme L., Guilherme F., Isabelle, Jacqueline, Jamer, João, Lennon, Luis, Luiza, Marcelo, Márcio, Mario, Renata, Sandra, Taís, Victória, pelo espaço de trocas de ideias e afetos cotidianos.

Muito grata a leitura e o diálogo com Máximo Lamela e André Araujo que integraram a banca de qualificação do trabalho e o fizeram reverberar. Assim como a Ricardo Timm que prontamente se dispôs a realizar a leitura e ressoar seu pensamento junto deste trabalho na defesa final.

À CAPES pela bolsa de fomento à pesquisa. Ao PPGCOM pelas oportunidades e cuidado com as demandas. À UFRGS, universidade pública que me acolheu em toda a vida acadêmica. Que continue sempre como um espaço gratuito e plural, lugar de resistência e sonho.

\*\*\*

Às amigas, pelo alívio, carinho e incentivo. Em especial a Caroline Camargo pelas assistências e bem-querer. Agradecimento que se estende aos demais amores.

Aos meus pais, por tudo sempre e sempre. A minha mãe Sandra, por sua força, coragem e amor. Melhor e maior exemplo de amorosidade e dedicação ao ensino e à pesquisa. Ao meu pai por sua alegria, cuidado e afeto. Sustento em cada café e mudinha. Ao meu irmão Gabriel e cunhada Aline, aos meus avós, e à sogra e amiga Andrea, pelo incentivo e carinho.

Ao Rafael, meu companheiro de vida, por todo amor, diálogo e apoio na leitura e revisão dessa pesquisa. A existência tem mais sentido ao teu lado.

Aos peludinhos Azeitona e Júlio, amores que acompanharam a escrita desse trabalho do início ao fim, tornando o cotidiano mais leve e feliz.

A todos vocês meu agradecimento e afeto mais sincero.

“[...] que textos eu aceitaria escrever  
(re-escrever), desejar, avançar, como uma  
força, neste mundo que é o meu?”  
(BARTHES, 1992, p. 38).

## RESUMO

O trabalho investiga de que forma o segredo estrutura a narrativa comunicacional. O problema de pesquisa é “Como o segredo funciona enquanto um dispositivo estruturante da comunicação? Por meio de quais figuras e sistemas de ocultação se demonstra?”. Para isso, buscam-se as figuras de segredo em obras literárias, entendendo a literatura como um meio de comunicação vinculado “tradicionalmente” à ideia de segredo. Em um primeiro momento, pensamos o segredo na comunicação a partir de sua existência na estrutura, bem como a partir de seu funcionamento, também críptico. Apresentamos clássicos que demonstram a presença do segredo na narrativa; relacionamos o aparecimento do segredo com o desnudamento e o erótico de Georges Bataille e com a noção de comunidade de Maurice Blanchot. Na sequência, passamos a elaborar o conceito de segredo a partir de Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes e Umberto Eco. Com esses autores passamos a formular as figuras, que são a ação prática do segredo na narrativa, a exemplo de um papel desempenhado pelos personagens em relação ao segredo. Essas figuras se estabelecem a partir dos sistemas de ocultação, que determinam quem tem conhecimento do segredo e quem não o tem, o que acaba por encaminhar o desenvolver da história. Dado isto, procuramos entender quais são e como funcionam esses sistemas de ocultação, que moldam o segredo, e essas figuras, que o demonstram em ação, para observar pistas da importância e da ação do segredo para as relações de comunicação. Sendo assim, para fins de análise propomos a criação de um inventário de figuras a partir dos pares de sentido: o confidente e a testemunha; a inscrição e a performance; o enigma e os indícios. Essa busca se dá por meio das quatro obras literárias escolhidas, que demonstram o segredo em operação: *Konfidenz*, de Ariel Dorfman (1999); *Sul*, de Veronica Stigger (2016); *Coração tão branco*, de Javier Marías (2008); e *Antonio*, de Beatriz Bracher (2010). As figuras são empregadas para dar corpo à narrativa na trama e aparecem no decorrer das obras, desde a instauração do segredo, constituindo seu processo, até a sua revelação ou suspensão ao final da narrativa. Já os sistemas de ocultação separam quem tem ou não tem acesso ao segredo. Com isto, observamos a estruturalidade do segredo, que mobiliza o desencadeamento das narrativas e se dá em comunidade. O segredo não interdita a comunicação, mas a multiplica.

**Palavras-chave:** Comunicação; Estrutura; Figuras de segredo; Segredo; Sistemas de ocultação.

## ABSTRACT

The work investigates how the secret structures the communicational narrative. The research problem is "How does the secret work as a structuring device for communication? Through which figures and systems of concealment it is demonstrated?". For this, the figures of secrecy are sought in literary works, understanding literature as a means of communication "traditionally" linked to the idea of secrecy. At first, we think of the secret in communication from its existence in the structure, as well as from its functioning, also cryptic. We present classics that demonstrate the presence of secrecy in the narrative; we relate the appearance of the secret with the denudation and the erotic of Georges Bataille and with the notion of community by Maurice Blanchot. Subsequently, we proceed to elaborate on the concept of secret from Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, and Umberto Eco. With these authors, we started to formulate the figures, which are the practical action of the secret in the narrative, following the example of a role played by the characters in relation to the secret. These figures are established from the systems of concealment, which determine who has knowledge of the secret and who does not, which ends up directing the development of the story. Given this, we seek to understand what are these systems of concealment, which shape the secret, and these figures, which demonstrate it in action, and how they work, in order to observe clues to the importance and action of secrecy for communication relationships. Therefore, for the purposes of analysis, we propose the creation of an inventory of figures from the pairs of meaning: the confidant and the witness; inscription and performance; the riddle and the clues. This search takes place through the four chosen literary works, which demonstrate the secret at work: *Konfidenz*, by Ariel Dorfman (1999); *Sul*, by Veronica Stigger (2016); *Coração tão Branco*, by Javier Marías (2008); and *Antonio*, by Beatriz Bracher (2010). The figures are used to embody the narrative in the plot and appear throughout the works, from the establishment of the secret, constituting its process, until its revelation or suspension at the end of the narrative. The concealment systems, on the other hand, separate who has or does not have access to the secret. With this, we observe the structurality of the secret, which mobilizes the triggering of narratives and takes place in the community. The secret doesn't interdict the communication, but multiplies it.

**Keywords:** Communication; Structure; Secret figures; Secret; Concealment Systems.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Estruturação do segredo.....	47
Figura 2.....	61
Figura 3.....	62
Figura 4 - Diagrama do segredo em Mancha .....	76
Figura 5 - Diagrama do segredo em Coração tão branco .....	77

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	10
<b>2 PERCURSO DO SEGREDO</b>	15
2.1 EXPLORAR O SEGREDO	15
2.2 O SEGREDO NA ESTRUTURA	18
2.2.1 O desnudamento como a aparição do oculto	21
2.2.2 O outro	23
2.3 O SEGREDO DA ESTRUTURA	24
<b>3 PENSAR O SEGREDO: definições e deslocamentos</b>	28
3.1 JACQUES DERRIDA: cripta literária, responsabilidade e rastro secreto	28
3.2 ROLAND BARTHES: enigma, ocultação e ação narrativa	32
3.3 MICHEL FOUCAULT: confissão e poder	34
3.4 UMBERTO ECO: abdução e índice	37
3.5 CRUZAMENTOS E RUPTURAS	39
<b>4 FIGURAS DE SEGREDO</b>	42
4.1 CAMINHOS PARA INVENTARIAR	42
4.1.1 Tramas de segredo	48
4.1.1.1 <i>Konfidenz</i> de Ariel Dorfman	48
4.1.1.2 <i>Sul</i> de Verônica Stigger	49
4.1.1.3 <i>Coração tão branco</i> de Javier Marías	51
4.1.1.4 <i>Antonio</i> de Beatriz Bracher	52
4.2 O CONFIDENTE E A TESTEMUNHA	53
4.3 A INSCRIÇÃO E A PERFORMANCE	60
4.4 O ENIGMA E OS INDÍCIOS	66

4.5 SISTEMAS DE OCULTAÇÃO E A ESTRUTURALIDADE DO SEGREDO	72
<b>5 CONSIDERAÇÕES</b>	80
<b>REFERÊNCIAS</b>	82

## 1 INTRODUÇÃO

Quando Goldstücher - o grande crítico de Kafka, militante comunista nos anos terríveis e depois embaixador da República Popular da Tchecoslováquia - foi acordado e preso de noite pela polícia secreta comunista e perguntou de que estava sendo acusado, um agente lhe deu um tapa dizendo que era ele quem sabia e tinha de desembuchar as próprias culpas secretas (MAGRIS, 2018, p. 208).

Essa passagem demarca a existência de uma estrutura do segredo que atua na comunicação. Não importa aqui, e pode mesmo não existir, um conteúdo oculto, mas uma expressão significativa de que há algo secreto, que passa a gerar desdobramentos. Essa inferência nos serve como ponto de partida para nossa investigação: interessa-nos entender de que forma o segredo age como um dispositivo significativo que estrutura a comunicação e por meio de quais elementos se faz presente.

Como nos diz Derrida (1995, p. 45, grifo do autor), “*Há segredo*. Pode-se sempre falar dele, e isso não basta para rompê-lo”. Esse “falar dele” é um indício de sua existência, independentemente da revelação de um conteúdo. O segredo, para nós, é aquele que se presentifica nas enunciações, existe na medida em que se enuncia, acontece enquanto parece se mostrar: “Antes de ser expresso, não havia segredo; no momento em que toma forma, torna-se confidencial” (PORTA, 2018, p. 7, tradução nossa<sup>1</sup>).

Para Sibília (2005), o segredo sobre si (que temos sobre nós mesmos) faz parte da tradição ocidental e tende a aparecer em um dado momento. Por isso mesmo que, para a autora, existe um desejo de exposição contemporâneo, tanto pelo indivíduo que busca revelar informações íntimas, quanto por quem se interessa pelos segredos alheios. Reconhecemos nas narrativas, sejam jornalísticas ou literárias, a utilização do segredo como um ponto de captação de atenção, que conduz quem com ele se depara a uma procura.

O escritor Claudio Magris (2018, p. 204), no ensaio *O segredo e seu contrário*, atenta para a presença do segredo nas mais variadas esferas, como “uma dimensão essencial entre o compromisso da custódia e o impulso ao desvendamento”. O secreto é imprescindível ao exercício de poder e, com o crescimento tecnológico dos meios de comunicação, percebemos a busca contínua pela exibição de toda e qualquer intimidade. Há um desejo de que tudo se torne sempre revelado e de que não haja espaço para o segredo. O segredo, para Magris (2018), é uma “força motriz da sociedade” que está presente em diversas relações individuais, exibindo

---

<sup>1</sup> No original: “Antes de ser expresado, no había secreto; en el momento en que cobra forma se convierte en confidencia”.

sua constituição paradoxal, que cria um desejo de custódia e, ao mesmo tempo, de violação. Também nos deparamos com a mistificação do segredo, em que falsamente somos levados a acreditar em algo secreto e inacessível, como uma sala escura com algo de ameaçador dentro - quando a luz é acesa não há nada a temer. Essa encenação do secreto o torna presente ainda que em sua inexistência; ou seja, Magris (2018) aponta aqui para uma estruturalidade secreta que é organizada com um propósito, como gerar medo, obediência, entre outros.

Essa estruturalidade do segredo é o que nos interessa discutir no campo da comunicação, o que propomos realizar a partir da literatura. Derrida (1999, p. 28) refere-se a essa estrutura como “cripta sem profundidade”, em que o segredo demonstra sua existência, independentemente de possuir e revelar um conteúdo; ele existe a partir do compartilhamento, de um momento singular que podemos visualizar nas obras literárias e no cotidiano da comunicação. Na literatura que propomos analisar nessa pesquisa, o segredo aparece tematizado e, também, evidente na própria forma dos livros, como, por exemplo, em uma obra em que algumas páginas estão cerradas<sup>2</sup>.

Por fim, buscamos perceber como o segredo opera como um dispositivo estruturante presente na comunicação, que revela enquanto oculta. Pretendemos, também, investigar se o segredo pode existir fora desse campo de exposição e, para além de seu conteúdo, resistir enquanto estruturação. Nossa hipótese é de que o segredo pode existir enquanto conteúdo - e se mostrar no decorrer da narrativa, como infere Barthes (1977) - mas, também, e sobretudo, se demonstrar enquanto uma estruturalidade, uma expressão que pode existir sem necessariamente possuir um conteúdo: é uma força estruturante da comunicação. Essa é a *cripta sem profundidade* de que nos fala Derrida (1999, p. 28) e de que nos indaga Magris (2018). Nosso interesse é discutir esta “cripta sem profundidade”, a estruturalidade do segredo mais do que seu conteúdo, e desvendar esses procedimentos estruturantes em quatro livros de literatura para afirmar que tais estruturalidades ajudam a pensar o problema do segredo no campo da comunicação. Assim, temos como problema de pesquisa: Como o segredo funciona enquanto um dispositivo estruturante da comunicação? Por meio de quais figuras e a partir de quais sistemas de ocultação temos acesso ao segredo? Nos interessamos em investigar de que forma o segredo acaba por estruturar a narrativa comunicacional. Essa função estrutural do segredo parece ser perceptível através dos sistemas de ocultação, que determinam quem tem conhecimento do segredo e quem não tem, o que acaba por encaminhar o desenvolver da

---

<sup>2</sup> O livro *Sul* de Veronica Stigger possui um quarto capítulo não listado no sumário e que está com as páginas unidas, cabendo ao leitor decidir rasgar a junção e ler esse novo conto, que insere uma outra perspectiva sobre uma história já inscrita na obra.

história. Esses sistemas de ocultação tomam corpo através de figuras de segredo, que são sua ação prática na narrativa, a exemplo de um papel desempenhado pelos personagens em relação ao segredo (como uma figura testemunha ou confidente). Dado isto, procuraremos entender quais são e como funcionam esses sistemas de ocultação, que moldam o segredo, e essas figuras, que o demonstram em ação.

Na pesquisa que desenvolvemos anteriormente (COLLING, 2018), tratamos do segredo na escritura, questionando suas concepções e seu modo paradoxal entre o ocultar e o mostrar. O segredo se mostrava, nessa pesquisa sobre os postais do *PostSecret*, paradoxal: de acordo com as instruções do projeto, não deveria nunca ter sido divulgado; entretanto, o segredo só se torna confidencial na medida em que é compartilhado. Ele se constitui no momento em que se exhibe. Ainda que não se tenha o nome do autor do segredo, ele se mostra, mas não se *desvenda*. Essa investigação deixou ainda mais questões que nos levaram a prosseguir. Passamos, assim, a buscar o papel do segredo nas práticas comunicacionais, chegando à hipótese de que o segredo é um dos dispositivos estruturantes da comunicação.

As narrativas que envolvem o segredo nas mais variadas mídias, meios de comunicação e práticas comunicacionais são vastas, desde matérias jornalísticas que revelam informações comprometedoras sobre a justiça no país, como é o caso da coluna “As mensagens secretas da Lava Jato”<sup>3</sup> do The Intercept Brasil, das etapas de lançamento de um produto, de uma série de televisão como The Crown, até do funcionamento da Maçonaria. Contudo, não precisamos nos deter aos extremos em que o segredo se faz evidente, porque sua lógica se impõe em outras tantas práticas que nos impelem a investigar de que forma ele acaba por movimentar e constituir a comunicação em geral. O segredo é importante para pensarmos a comunicação, na medida em que o percebemos como um dispositivo estruturante, que se instaura por meio de sistemas de ocultação e toma forma nas figuras que o expressam.

A literatura, como meio de comunicação, parece ser um terreno propício para esta investigação pelo fato de podermos acompanhar com precisão o desencadeamento de ações que envolvem a mística do segredo. Além disso, ao estudarmos as bibliografias<sup>4</sup> sobre o segredo, percebemos a proeminência da literatura como meio de acesso ao secreto e como “um fio

---

<sup>3</sup> Disponível em <<https://theintercept.com/series/mensagens-lava-jato/>>.

<sup>4</sup> Ver:

DERRIDA, Jacques. **O gosto do Segredo**. Portugal: Fim de Seculo, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Paixões**. Campinas: Papyrus, 1995.

MAGRIS, Claudio. O segredo e seu contrário. In: **Serrote**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, v. 30 nov., 2018.

condutor privilegiado para acessar a estrutura geral da textualidade” (DERRIDA, 2018, p. 113). Nosso trabalho busca compreender a literatura como um meio de comunicação pelo qual poderemos perceber mais nitidamente o funcionamento do segredo, já que nas obras literárias pode-se notar como a construção da narrativa filia-se ao desenvolvimento do secreto. Os sistemas de ocultação presentes, que instauram o segredo, também nos permitem entender a literatura como um meio de comunicação pertinente a este estudo. Por meio das obras literárias poderemos acompanhar todo o processo de ações que expõem o segredo na narrativa e, também, pensar de que forma essa estrutura do segredo atua na comunicação.

Mais do que isso, a literatura, para Derrida (2018), pode *dizer tudo (tout dire)*: tratar de um assunto até esgotá-lo, assim como abordar qualquer tópico, sem limitações. É uma estranha instituição, afinal transpõe as regras e escapa às leis às quais outras instituições estão vinculadas. A escritura literária traz diversas modalidades de discurso, de forma crítica e sem restrições, e permite pensar “fora” daquilo sobre aquilo, ainda mais. Encontramos ressonâncias desse pensamento em Foucault (1992, p. 127), que vincula a literatura à exibição do secreto, que é expresso como uma forma de regulação da vida, ainda que possibilite pôr-se fora da lei. Percebemos na literatura a potência do segredo. Mais do que *dizer tudo*, a literatura pode *não dizer dizendo*.

Para Derrida, é uma fonte interminável de novos deslocamentos e perspectivas. Essa escritura tem a liberdade de tudo dizer, pois “A palavra proferida ou inscrita, *a letra*, é sempre roubada. Sempre roubada. Sempre roubada porque sempre *aberta*” (DERRIDA, 2005, p. 262, grifos do autor). A ela cabe tratar do secreto, como dizia Foucault (1992), e mostrar sem revelar, não dizer tudo quando diz, segundo Derrida (2018). As “criptas sem profundidade” de Derrida (1999, p. 28, grifo do autor) que são de interesse desta pesquisa se demonstram pela literatura, pois ela “[...] é o lugar de todos esses segredos sem segredo, de todas as criptas sem profundidade, sem outro fundo senão o abismo do chamado ou do endereçamento, sem outra lei senão a singularidade do acontecimento, a *obra*”. A literatura permite a criação de uma estruturalidade de segredo independente da existência de um conteúdo, o que nos permite visualizar com maior precisão as ações que promovem essa expressão.

Por este motivo, entendemos que a literatura, essa *estranha instituição*, possibilitará que nos aproximemos e acompanhemos a presença do segredo na narrativa, a fim de entender quais são os sistemas e as figuras de segredo que a constituem e que estruturam a comunicação. Essa investigação não pretende elaborar um modelo de estrutura que se repete igualmente em todo e qualquer objeto, mas pensar de que forma uma certa estruturação se compõe em cada obra e acaba por guiar os rumos da narrativa e induzir a uma busca pelo oculto. Desse modo,

poderemos atentar para o segredo em outros meios de acordo com cada uma de suas especificidades, entendendo como age essa estrutura e por meio de quais sistemas e figuras aparece.

Para isso, temos como objetivo geral do trabalho: explicar o funcionamento dos sistemas de ocultação e das figuras de segredo, que por sua estruturação agem como mecanismos para a constituição do processo comunicacional. E como objetivos específicos: a. Compreender o segredo na estrutura através dos sistemas de ocultação, trabalhando com Georges Bataille, Maurice Blanchot, Claudio Magris; b. Realizar uma revisão teórica do conceito de segredo nas obras de Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes e Umberto Eco; c. Realizar um estudo, com base na desconstrução de Jacques Derrida, que produza um inventário dos sistemas de ocultação e das figuras de segredo na comunicação, tendo como caso particular de investigação a literatura; d. Entender a organização significativa do segredo e experimentar a hipótese de que o segredo opera na comunicação como um dispositivo estruturante.

Dado isto, passamos no primeiro capítulo a elaborar o conceito de segredo a partir da literatura e da comunicação, pensando em sua existência na estrutura, bem como em seu funcionamento, também críptico. Apresentamos narrativas clássicas que demonstram a presença do segredo na narrativa, relacionamos o aparecimento do segredo com o desnudamento e o erótico de Georges Bataille (2020) e com a noção de comunidade de Maurice Blanchot (2013), para, assim, elaborarmos uma ideia de segredo que é própria da estruturalidade - hipótese guia desta investigação. Na sequência passamos a pensar o segredo junto de autores que discorreram sobre o tema: Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes e Umberto Eco, para, então, formular as figuras de segredo que formarão um inventário. Assim, passamos à descrição metodológica e à investigação das figuras de segredo existentes. Essa busca se dá por meio das quatro obras literárias escolhidas, que demonstram o segredo em operação: *Konfidenz*, de Ariel Dorfman (1999); *Sul*, de Veronica Stigger (2016); *Coração tão branco*, de Javier Marías (2008); e *Antonio*, de Beatriz Bracher (2010). Essas figuras são empregadas para dar corpo à narrativa na trama e aparecem no decorrer das obras, estabelecendo sistemas de ocultação, que separam quem tem e quem não tem acesso ao segredo, e funcionando enquanto uma estruturalidade desde a instauração, passando pelo processo de desenvolvimento da narrativa, até sua revelação ou suspensão, ao final da obra. Com isto, objetivamos observar como se constitui o segredo e como opera na comunicação.

## 2 PERCURSO DO SEGREDO

Este capítulo se propõe a fundamentar uma noção de segredo que nos é própria e pensá-la em sua relação com a estruturalidade.

No senso comum, a noção de segredo se refere a alguma informação privada que é mantida guardada por alguém. Geralmente seu conteúdo não pode ser revelado para certas pessoas e, quando descoberto, pode comprometer algum indivíduo ou situação. Ainda que em um primeiro momento possa parecer central o enfoque no conteúdo oculto, para nós, a questão fundante está na estrutura - que estabelece uma relação entre as partes: há segredo no momento em que alguém parece ter algo a ocultar em relação ao outro. Visto isso, nos interessa, a seguir, apresentar pesquisas que dão conta do segredo e investigar seu aparecimento na estrutura e a própria estrutura enquanto segredo.

### 2.1 EXPLORAR O SEGREDO

Realizamos um levantamento a partir dos conceitos centrais deste trabalho no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, bem como no Portal de Periódicos da Capes. Foram encontrados alguns trabalhos que dialogam com a temática do segredo, que aparece de forma geral muito relacionada ao fazer médico<sup>5</sup>, psicanalítico<sup>6</sup> e jurídico<sup>7</sup>, como, por exemplo, no trabalho de Florence (1999), da *Université Catholique de Louvain*, em que, sob o ponto de vista psicanalítico, o autor apresenta a vinculação do segredo ao fazer profissional, em que a

---

<sup>5</sup> Exemplo: MACHIN, Rosana. Anonimato e segredo na reprodução humana com participação de doador: mudanças em perspectivas. **Saúde e Sociedade**. vol. 25 no.1 São Paulo Jan./Mar. 2016. Disponível em <[https://www.scielo.br/scielo.php?frbrVersion=5&script=sci\\_arttext&pid=S0104-12902016000100083&lng=en&tlng=en](https://www.scielo.br/scielo.php?frbrVersion=5&script=sci_arttext&pid=S0104-12902016000100083&lng=en&tlng=en)>. Acesso em <jan. 2021>.

<sup>6</sup> Exemplos: 1) DESPRET, Vinciane. Leitura etnopsicológica do segredo e Silêncio. **Fractal**, Rev. Psicol. vol. 23 no. 1 Rio de Jan./Apr. 2011. Disponível em <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1984-02922011000100002](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922011000100002)>. Acesso em <jan. 2021>.

2) GOMES, Sergio. Silêncio e segredo: sobre o desenvolvimento da capacidade de pensar. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**. v. 16 no. 4 Rio de Janeiro 2016. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/33456/23713>>. Acesso em <jan. 2021>.

<sup>7</sup> Exemplo: Ghisi, Silvano, e Pezzella, Maria. C. C.. Presença e Influência do Direito ao Segredo na Constituição Federal de 1988. **Revista De Direitos E Garantias Fundamentais**. vol. 15 no.2 Vitória fev. 2014. Disponível em <<https://sisbib.emnuvens.com.br/direitosegarantias/article/view/548/232>>. Acesso em <jan. 2021>.

confissão é entendida como a cura e ser confidente é notório. Contudo, para o mesmo, há a necessidade de existir segredo, pois nem tudo deve e poderá ser revelado.

Trabalhos em outras áreas também devem ser pontuados, como o estudo de Ciências Políticas de Labourdette (2005), empreendido no *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*, na Argentina, em que o segredo é pensado em sua indissociabilidade com o poder, sendo um produzido pelo outro. O segredo é entendido como um aparato do poder e pensado democraticamente a partir de Derrida, para conservar o direito ao segredo, mas também para se opor a práticas de ocultação próprias de uma conspiração.

No campo da Teologia um trabalho aborda uma narrativa de Sansão e Dalila através da análise textual, para investigar a tentativa e o posterior desvendamento de um segredo (SOUSA, 2015). Para o autor, as tentativas de descobrir o segredo de Sansão seguem um mesmo modelo que conduz a história, tanto pela busca em revelar quanto pelas possíveis consequências desse ato. A trama é intitulada “de revelação” pois opera a partir de uma mudança de conhecimento do segredo e, também, de situação, pois após a revelação Sansão passa da liberdade à prisão.

Nos estudos em Letras, percebemos algumas pesquisas que objetivaram tratar do segredo nos livros policiais. Vale destacar a publicação de Raquel Parrine (2016) que analisa o sadismo e o processo analítico em um conto de Machado de Assis. O artigo opõe-se à ideia de uma decifração total dos enigmas apresentados, que parecem ser esquecidos e dados como decifrados pelos personagens após uma dada revelação.

No campo da comunicação, o segredo se vincula, sobretudo, aos trabalhos de relações públicas que enfatizam os segredos de uma instituição e, também, à questão política no que tange à visibilidade de figuras públicas<sup>8</sup>. Gary Hall (2007) acresce aos estudos culturais uma abordagem desconstrucionista, para sugerir uma nova perspectiva de trabalho com questões políticas contemporâneas. Para o autor, o segredo, assim como defendido por Derrida, deve permanecer nas relações sociais para que se tenha democracia. Uma perspectiva da desconstrução permite abordar teoricamente casos políticos de acordo com sua *diferença e especificidades*.

Esses trabalhos referidos anteriormente tratam de questões que perpassam nosso trabalho, ainda que se utilizem de uma bibliografia diversa. Somaram-se ao nosso percurso para

---

<sup>8</sup> Silva, Diego Wander Santos da. **Comunicação organizacional e as estratégias de invisibilidade e de redução/direcionamento da visibilidade nas mídias sociais**. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2018. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/180564>>. Acesso em <dez. 2020>.

entendermos quais problemas envolvendo a ideia de segredo são estudados e de que forma. Dado isto, destacamos três trabalhos, o de Fridlund (2016), o de Azevedo (2004), e o de Babo (2011), que possuem pontos de contato mais evidentes e que iremos apresentar a seguir.

O sueco Fridlund (2016) trata do segredo a partir do seu vínculo com o campo religioso, assim como um dos trabalhos apresentados acima. Como Derrida, o autor reconhece a responsabilidade de guardar um segredo, de existir um confidente. Mais importante que o conteúdo do segredo é a capacidade de mantê-lo em sigilo, contrariamente às regras de exposição vigentes. Fridlund (2016), ainda, ao debater o estudo de Derrida sobre a passagem bíblica de Abraão e Isaac, que também apresentaremos no decorrer do trabalho, pontua a existência de duas camadas do segredo: uma relativa ao segredo entre Deus e Abraão, que não deve revelar o pedido de Deus aos demais, e, outra que é o segredo da motivação de Deus ao solicitar o sacrifício do filho Isaac.

O trabalho de doutoramento de Luciene Azevedo (2004) trata do segredo no campo literário a partir de um referencial teórico similar ao que pretendemos utilizar. Esse trabalho, desenvolvido no âmbito da Pós-Graduação em Letras, estabelece a literatura que deixa segredos em suspenso como uma forma de resistência contemporânea, sobretudo, a partir de Jacques Derrida. Os segredos estão expressos nas narrativas, mas passam despercebidos; por isso, o secreto permanece não desvendado.

Uma investigação de Maria Babo (2011) trabalha com o segredo sob uma perspectiva teórica, em que o secreto é confidenciado por meio da escrita. A confidência é enfocada desde a oralidade, em sua relação com a prática religiosa e a culpabilidade, até a escrita autobiográfica, que opera como um cuidado de si. Nesse artigo da professora da *Universidade Nova de Lisboa*, a autora trabalha com Derrida para afirmar a tomada da culpa para si como algo que concebe a individualidade, além de concluir que a escrita assume papel importante nessa relação e marca a confissão.

Apesar dos trabalhos apresentados, ainda percebemos uma lacuna em relação ao tema do segredo e sua operação enquanto estrutura em funcionamento na comunicação. Para tal, vamos nos subcapítulos a seguir pensar o segredo através da literatura e da comunicação com o auxílio de Tzvetan Todorov, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Claudio Magris, entre outros.

## 2.2 O SEGREDO NA ESTRUTURA

Ao ouvir tais palavras, começou a formar-se em meu espírito uma vaga ideia do que Dupin queria dizer. Parecia-me estar à beira da compreensão, sem que, no entanto, pudesse compreender - como acontece, às vezes, com certas pessoas que estão quase a lembrar-se de alguma coisa (POE, 1978, p. 139).

Esse trecho é uma passagem de *Os crimes da Rua Morgue*, de Edgar Allan Poe, publicado em abril de 1841. O conto parte do assassinato de duas mulheres em uma rua de Paris que passa a ser investigado pelo detetive Auguste Dupin. O segredo aparece na narrativa desde o começo; demonstra sua existência desde a ocorrência dos casos de assassinato até como na passagem citada acima. A aparição do segredo não está vinculada apenas à revelação de um conteúdo oculto, mas às passagens que o tornam existente. Esse conto é tido como o marco inicial do gênero policial, em que geralmente um segredo se coloca sobre um caso de assassinato e é desvendado ao longo da narrativa por meio de pistas. Partindo desse primeiro conto, buscamos entender como se dá a exibição do segredo na estrutura, entendendo que, na literatura, podemos acompanhar sucessivamente essa aparição, como abordaremos no próximo capítulo, e ainda que essa associação é empreendida preferencialmente com o romance policial na tradição.

A narrativa policial é marcada pela presença de um crime, um processo de investigação, geralmente realizado por um detetive, e uma resolução do caso, com a exposição do criminoso. O ponto central que guia a história é a procura por uma revelação do que está oculto, seja o método de um assassinato, as motivações do crime ou seu autor: para realizar tal descoberta o detetive caça pistas, índices que podem gerar uma hipótese, para então testar sua assertividade. Independente do conteúdo apresentado, há um segredo que motiva o desencadeamento de ações narrativas.

Esse arranjo do gênero, como nos dizem Nebias e Carneiro (2016, p. 1362), baseia-se nas personas do criminoso, da vítima e do detetive, sendo a “trilogia Dupin” o marco inicial que apresenta variações de crimes e introduz uma “estrutura narrativa” que acabará por sustentar toda uma tradição do estilo policial. A trilogia se completa com *O mistério de Marie Rogêt* e *A carta roubada*, ainda que os dois contos tragam novos elementos e disposições para a estrutura: em *A carta roubada*, o crime cometido é o de furto, fugindo da maioria relacionada a casos de assassinato, e já se tem a autoria e as condições do fato, busca-se somente a localização da carta; em *O mistério de Marie Rogêt*, ao final da investigação, a identidade do

criminoso não é revelada ao leitor, apenas garante-se que ele foi descoberto em uma nota dos editores. Apesar dessas variações, ao final da narrativa a figura do detetive acaba obtendo êxito, derrotando o criminoso.

Borges (1985, p. 37) vai dizer em seu estudo sobre o gênero que Poe criou um leitor habituado e disciplinado à literatura policial: “Nós, ao lermos uma novela policial, somos uma invenção de Edgar Allan Poe”, os modos de ler, de buscar pistas para resolver o caso, de gerar hipóteses do que está oculto, instaura-se a partir de Poe. Uma estrutura que se repete ainda que de uma forma diferente em cada narrativa envolvendo o segredo.

Conforme Sandra Reimão (1983), essas narrativas partem de um mistério e têm um sujeito determinado a descobri-lo; há suspeitos e pistas que são verificados para no final o caso ser explicitado a partir de um raciocínio lógico. Para Reimão (1983) essa composição de Poe, para além de introduzir o gênero, cria um padrão estrutural, que também podemos observar em outros dois autores clássicos do gênero: Agatha Christie e Arthur Ignatius Conan Doyle.

Agatha Christie publicou com 30 anos seu primeiro romance policial em um jornal britânico, após apostar com sua irmã que conseguiria escrever e lançar uma obra do gênero. Em 1920 é publicado o *O Misterioso Caso de Styles*, dando início a uma carreira literária de prestígio, sendo uma das autoras mais vendidas do mundo e com ao menos 80 livros publicados, por vezes com seu pseudônimo Mary Westmacoot. Christie, além de insurgir como uma mulher no âmbito literário, acabou por revolucionar o romance policial, com narrativas completas, cheias de reviravoltas em que o mistério escapa à resolução até o final. Por sua extensa produção e público, Agatha é conhecida como a Dama do Crime; seus detetives de sucesso são Hercule Poirot e Miss Marple, uma senhora que nas horas vagas desvenda mistérios.

Passando ao também britânico Arthur Ignatius Conan Doyle, temos novamente uma ampla obra no gênero, com mais de 60 histórias sendo investigadas pelo detetive Sherlock Holmes. O interesse no autor surgiu com a publicação de *Um Estudo em Vermelho*, em 1887, quando conhecemos Holmes em ação pela primeira vez. O detetive de renome foi dado como morto no desfecho de *O problema final*, mas após descontentamento do público, foi trazido à vida em *A Casa Vazia*, afirmando que havia fingido sua própria morte, tendo apenas seu companheiro de investigações falecido. Sherlock é reconhecido e objeto de estudo de autores como Eco e Sebeok (2014), como veremos a seguir, por seu raciocínio lógico e pela habilidade de encontrar nos indícios possibilidades para gerar hipóteses inventivas, abduativas<sup>9</sup>, como

---

<sup>9</sup> Formulado por Charles Peirce (1931-1958), o pensamento abduativo é aquele que permite formular hipóteses científicas. Explicaremos mais detalhadamente no decorrer do trabalho.

diriam Peirce (1931-1958) e Eco (2014), que acabam por chegar a resoluções dos casos jamais imaginadas. Como vemos no célebre *O signo dos quatro*, em que temos uma história no passado envolvendo o roubo de uma fortuna, posterior prisão e aliança entre presos e carcereiros, e outra história no futuro, decorrente da anterior, ainda que não se saiba, que atrai a investigação de Holmes - para então decifrar as duas histórias e entender a segunda como um ato de vingança e reparação da anterior.

Esses dois períodos da história são percebidos por Tzvetan Todorov (1970) que, ao tratar da literatura policial, afirma sua dualidade: o autor entende que há uma primeira história relativa ao crime ou a um enigma, e uma segunda história que é a da própria investigação e de todos seus percursos ao longo da narrativa. Geralmente o mistério da primeira história está no passado, sendo os fatos narrados para ajudar a elucidar e desvendar o enigma; já a segunda história é a do próprio inquérito, em que o narrador elucidava o desvendamento da história passada em seu passo a passo, como a compartilhar seu processo de conhecimento dos fatos ocorridos.

Essa segunda história pode ser entendida por nós como a história de aparição do segredo - de sua expressão na narrativa - não só por marcar a investigação, mas por elucidar os momentos em que o segredo aos poucos se mostra. O tempo de duração dessa história, segundo Todorov (1970), é menor, pois se detém a encontrar indícios e com eles racionalizar logicamente. Muitos exemplos da literatura policial podem ser entendidos como um relato da investigação, sendo por vezes narrado por alguém que acompanha o detetive em sua atuação, como a exemplo do amigo de Sherlock Holmes: Dr. Watson. Esse personagem-narrador acaba por descrever as minúcias do caso, descrevendo as pistas e mesmo interrogando Sherlock sobre seus métodos de pensamento e hipóteses. Já o detetive ocupa um lugar de superioridade, quase como se fosse intocável e imune às ações criminosas, recolhendo pistas e revelando o ocorrido. Essa segunda história de Todorov, por partir apenas da descoberta dos acontecimentos, evidencia a própria estrutura do segredo na narrativa: sua aparição cria o desencadeamento dessa história, independentemente de qual conteúdo da “primeira história” (passada, de crime ou enigmática) tenhamos acesso.

Entendemos até aqui o porquê de o segredo estar relacionado classicamente ao gênero do romance policial: um enigma se coloca e é investigado para que se chegue a uma resolução. Necessariamente há uma história de inquérito do que está oculto (segunda história de Todorov). Então, ao longo da narrativa, a partir de indícios, novos elementos do oculto são revelados, o que nos leva a buscar entender como se dá a aparição desses fragmentos. Nossa hipótese é de que podemos pensar esse processo como o ato de desnudar-se de Georges Bataille, que vamos elucidar a seguir.

### 2.2.1 O desnudamento como a aparição do oculto

A estrutura recorrente que percebemos até aqui indica uma exposição do segredo que se dá aos poucos, com alguns fragmentos dispersos ao longo da história, geralmente culminando em um momento de revelação final. Contudo, importa-nos entender como essa aparição irrompe e quais desencadeamentos e movimentos produz. Para isso, recorreremos ao erotismo de Bataille (2020), em que entendemos uma processualidade similar: o erótico é algo proibido, que não deve ser acessado, assim como o segredo, que deve permanecer oculto ou, então, ser totalmente revelado de acordo com certas normas.

Para Bataille (2020), os seres e experiências buscam uma totalidade, uma continuidade através de processos como o erotismo, em que se ligam a outros a fim de constituir uma só unidade, por meio de divindades, através de relações sociais ou afetivas (o erotismo sagrado, o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações). Esse erotismo se demonstra em uma ação de desnudar-se perante o outro: ao mesmo tempo em que revelo algo sobre mim, infrinjo certas regras do “interdito”, buscando uma continuidade.

Na publicação *O erotismo*, Bataille (2020) trata dessa relação entre continuidade e descontinuidade por meio do erótico, como uma vivência que visa passar de um ao outro, levando a uma sensação próxima da morte. O “eu” se estabelece como o descontínuo que busca uma experiência de completude e que se coloca em diferença a um “não-eu”. Entretanto, essa própria busca por continuidade acaba por afirmar essa tensão com o outro e vice-versa. Como nos diz Lyra (2005, p. 47) sobre Bataille, a experiência do êxtase dissolve o “eu” ao mesmo tempo em que procura se fundir ao outro,

[À]s vezes, e ao mesmo tempo, a experiência (‘ir ao extremo’) pode ser como tal apenas se permanece comunicável, e é comunicável apenas porque, em sua essência, é uma abertura ao fora e uma abertura a outros, um movimento que provoca dissimetria violenta entre eu mesmo e o outro: a fissura e a comunicação.

Bataille (2020) fala de uma violência que tensiona essa relação e que se dá por meio do desnudamento. Esse desnudamento é um ato de se colocar em contato com o outro, dividindo a intimidade e ultrapassando limites do interdito (que julgam e afirmam o erótico e a relação sexual como infames). O interdito configura algo como pecaminoso, de acordo com a religião,

e condenável, socialmente ou até juridicamente. O erotismo por meio do desnudar-se opera uma transgressão.

O autor fala de um abismo que se coloca aqui, que pressupõe um desconhecido e que diferencia o “eu” de um outro. No Novo Testamento da Bíblia o abismo é um “poço sem fundo”, um lugar de punição. Encontramos aqui um funcionamento que podemos associar à “cripta sem profundidade”: mesmo que esteja oculto, o abismo atrai. Essa atração se dá também pelo que não se vê; a curiosidade incita o olhar, o desnudamento e o desvendamento do segredo.

O êxtase se dá nesse movimento: é um choque violento que busca uma continuidade de certa forma impossível. A morte representa esse ideal pois é a afirmação desse impossível por completo. Ao romper com seu limite, ela o refuta: “a marca mesma do êxtase é a abertura ao ilimitado que desfaz o sujeito ou a possibilidade de um sujeito da experiência por negar aquilo que propriamente o rege: seu limite” (LYRA, 2005, p. 46). O exemplo clássico de Bataille para esse momento de êxtase é a fecundação, quando as existências separadas do espermatozóide e do óvulo se unem e deixam de existir em duas unidades distintas: surge um novo elemento que é em si descontínuo, mas que marca o momento da passagem contínua dos anteriores.

A comunicação se apresenta nessa passagem suspensa, em uma ação violenta que visa desestabilizar uma estrutura prévia. Esse próprio percurso evidencia a estrutura e a fórmula. Podemos visualizar o segredo também a partir desse paradigma: buscar revelar um segredo é conceber sua existência oculta e desconhecida de um em relação a um outro. O segredo na estrutura aparece como um desnudamento, que por vezes expõe seu “interior”, assim como o erótico. Ainda, o erotismo não existe sem o segredo, porque nasce do desejo de desvendar a interioridade do outro e dar continuidade a uma interioridade individual.

Exibo algo privado, em busca de uma totalidade, assim como ao acessar o segredo, descobrindo elementos do que está oculto. Desnudar-se, como diz Bataille, “É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade” (BATAILLE, 2020, p. 41). O desnudamento e a aparição do oculto servem como uma manifestação de algo maior, como o erotismo e a própria estrutura do segredo. É uma transgressão do interdito, que também se liga a ele, criando ainda mais o desejo de buscar a totalidade, de ligar-se a outro eroticamente e de descobrir todos os segredos.

### 2.2.2 O outro

Necessariamente essa ação dos corpos e do segredo só existe em sua relação com o outro. O segredo só existe em comunidade, quando é compartilhado, como nos diz Blanchot (2013) e também outros autores que iremos tratar mais a frente, como Derrida. A relação com o outro instaura a comunidade e o segredo – ainda que paradoxalmente, pois é indispensável que mais de uma pessoa forme um senso coletivo ou tenha conhecimento do segredo, sendo, por exemplo, um confidente.

Ainda assim, o acesso ao segredo e à comunidade sempre escapa; eles existem enquanto ausência. Porém, Blanchot (2013, p. 31) diz:

O único segredo claro e inapreensível da comunidade é sua ausência? A própria lógica do segredo nos impede de transformar essa pergunta em afirmação, mesmo que estivéssemos tentados a estabelecer aqui algo como um terreno seguro, dizer afirmativamente que segredo claro e inapreensível é ‘ausência’ é já presentificar em discurso verídico e axiomático o que não se dá senão em fuga e sombras.

A própria instauração de que há algo oculto afirma uma estrutura de segredo. Os momentos de aparição do segredo são passageiros; é da sua constituição permanecer oculto. Ele se coloca na narrativa enquanto um guia que instiga a procura pelo oculto e que se mostra enquanto transgressão. Blanchot (2013), a partir de Bataille, entende a comunicação como o contato com uma singularidade outra, que se dá no êxtase de um encontro violento. Esse momento sempre escapa, como a experiência da comunidade. Contudo, não podemos afirmar que a ausência se instaura, pois ao mencionar essa existência possível já a tornamos factível. Ainda, mesmo entendendo que essa estrutura demonstre esse ente, não conseguimos “segurá-la”. A comunidade se faz na experiência com o outro, assim como o segredo. Podemos acessá-la nesse evento passageiro, na partilha de suas partes com o outro, a exemplo das aparições do segredo que ocorrem em uma narrativa. Precisamente por esse motivo, entendemos que *sistemas de ocultação* se estabelecem, no que separa um ser do outro e, também, no seu encontro. Uma parte possui acesso a uma informação e a outra busca descobri-la, procurando uma continuidade que não é própria.

Essa experiência de completude com o outro, de conhecimento de segredo, produz um alargamento do que se busca: “a insuficiência não se conclui a partir de um modelo de suficiência. Ela não busca aquilo que poria um fim a isso, mas, antes, o excesso de uma falta que se aprofunda à medida que ele vá se preenchendo” (BLANCHOT, 2013, p. 20). Blanchot

(2013), desse modo, afirma a *comunidade* como *inconfessável*, que não se estanca, como diz Lyra (2015). Quando o evento aparece e escapa cria novos segredos, "E é esse exatamente um dos traços da comunidade, quando ela se dissolve, dá impressão de nunca ter podido existir, mesmo quando de fato existiu" (BLANCHOT *apud* LYRA, 2013, p. 88). A cripta sem profundidade retorna aqui com uma busca que não encontra seu fim e que institui sua expansão.

Existe algo que se mantém interno, que resiste ao interdito e se demonstra em transgressões: é o segredo desnudando-se aos poucos e esquivando-se. Com isso, passamos a pensar esse esgueirar-se do segredo enquanto constituinte de sua estrutura. Uma estrutura que se faz em segredo, uma comunicação que daí também se antevê.

### 2.3 O SEGREDO DA ESTRUTURA

“Tão visível que ninguém o encontre”, assim está a carta do conto *A carta roubada*, de Poe, como a marcar uma presença que se coloca secretamente no mais acessível dos olhares. Assim, podemos pensar a própria estrutura que coloca este secreto, que perpassa os acontecimentos enquanto oculta seu próprio funcionamento.

O erotismo se estabelece em uma estrutura secreta, que só existe pelo limite que quer escondê-lo. O interdito busca inibir que o erótico esteja na esfera pública, que sequer aconteça, e com isso gera um desejo de transgressão. Ele age como um possível impeditivo, uma regra que coloca o erótico em segredo, considerando-o imoral e julgável socialmente; ao mesmo tempo, gerando esse limite, cria o desejo de transgredi-lo:

[...] o interdito que o pavor funda, não propõe apenas que o observemos. A contrapartida nunca falta. Derrubar uma barreira é por si só algo atraente; a ação proibida adquire sentido que não tinha antes que um terror, que dela nos afasta, a cercasse de um halo de glória. ‘Nada, escreve Sade, contém a libertinagem... a verdadeira maneira de estender e multiplicar seus desejos é querer impor-lhe limites’ (BATAILLE, 2020, p. 72).

Essa proibição e ocultação o torna ainda mais cobiçado, atraindo curiosidade para descobrir o íntimo. Além de gerar um desejo de experienciá-lo, também o formula; se não houvesse o interdito, o erotismo não se constituiria. O erótico só passa a existir em segredo: estar em segredo é o que gera o desejo do erótico e os seus processos de transgressão. A transgressão não anula o interdito: ela se soma a ele, amplia-o. Esse processo estrutura sua

própria existência e funcionamento. Sem o segredo não há o erótico. Ainda, a estrutura do segredo – como a do erotismo (BATAILLE, 2020) – é baseada em interditos e transgressão. O erotismo não existe sem o segredo, pois desconhecer a interioridade do outro gera o desejo de avançar, ainda que os interditos digam que algo não deve ser feito. A própria proibição gera o impulso de transgredir os limites. Não poder saber é que gera a procura pelo oculto.

Essa configuração se coloca em diversas comunicações: entendemos que, por vezes, a estrutura se coloca em segredo. Por meio do estado da arte encontramos um trabalho de Letras que se propõe a debater a existência de segredos na narrativa como uma forma de resistir ao poder político e que pontua que “As narrativas jogam com a possibilidade de manter em suspenso um segredo adotando a estratégia de não esconder nada, sendo capaz de despertar no leitor a intuição de que há algo de não contado por mais que o enredo se esforce pela transparência” (AZEVEDO, 2004, p. 146). Ou seja, o segredo aparece na literatura por meio de estruturas e induz a uma busca pelo oculto que gera desdobramentos comunicacionais.

A estrutura, ainda que a narrativa busque revelar todos os conteúdos, permanece, gerando uma expectativa de que algo se esconde. Algo resiste, o que se faz necessário em um espaço democrático, como afirma Derrida (2006). Ainda, essa estrutura que revela ao mesmo tempo em que oculta - própria do erótico e do segredo - por si só gera uma ruptura com outras formas instituídas: “Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro de jogo” (BATAILLE, 2020, p. 41).

O segredo da estrutura é a forma como ela esconde seu próprio funcionamento. O erotismo desnudando-se e o segredo revelando-se em partes, acabam por demonstrar essa estrutura. Para pensá-la recorreremos aos estudos que são tradicionalmente vinculados a essa noção, investigações de comunicação secreta e criptografia.

No campo da sociologia o segredo é pensado como esse encontro entre partes que escondem e ocultam, atingindo certo grau de interação e estabelecendo a base das relações sociais. Georg Simmel (1999; 2009) trata do segredo e da revelação como polos de conhecimento, tendo a intencionalidade de ocultar papel decisivo na reação do outro. Para o pensador, o segredo estrutura as relações sociais, pois, mais do que dividir o acesso a uma informação, ele coloca um outro em diferença - o segredo interessa mais quando se sabe que um outro não tem conhecimento do mesmo: “a atração específica do comportamento formalmente secreto, não importando seu conteúdo momentâneo” (SIMMEL, 1999, p. 222).

Assim como Magris, que refere uma estrutura secreta que estabelece uma relação de poder, Simmel apresenta essa estrutura de um segredo como uma carcaça, utilizada desde a infância para delimitar uma relação com o outro. Para o autor,

Entre crianças, o orgulho e a bazófia costumam basear-se numa poder dizer à outra ‘eu sei de uma coisa que tu não sabes’ e em tal grau, que a frase é dita como forma de jactância e de subordinação de outros, mesmo quando é inventada e nada há de realmente secreto. [...] O segredo [...] É basicamente independente do conteúdo que guarda, mas naturalmente torna-se cada vez mais efetivo na medida em que a sua posse exclusiva ganha em amplitude e em significado (SIMMEL, 1999, p. 222).

A estrutura das relações sociais se formula também por meio do que parece estar secreto e de suas formas de aparição. Para Simmel (1999), a possibilidade de não saber amplia a potência do desconhecido e gera o desejo de revelação. Há sempre uma possibilidade de traição do segredo, que pode ser descoberto, e quem o guarda é atraído a confessar, arrastado para um “fascínio do abismo”. As sociedades se organizam a partir da comunicação do segredo, sendo que o Estado em grande parte prefere ocultar informações monetárias, militares, etc. - o que leva à espionagem por outros países interessados<sup>10</sup>. Contudo, a partir da ampliação da publicidade no século XIX também cresceu a divulgação das informações estatais e a revelação de questões individuais. Assim, Simmel (2009) chega ao ponto de colocar em debate a importância de manter ou revelar os segredos, como também faz Peter Krapp nos anos seguintes.

Peter Krapp, em *Comunicação secreta e história da criptologia: um desafio para as Humanidades Digitais*, publicado no Brasil em 2020, aborda a história da criptologia a partir de uma perspectiva educacional, entendendo que, para além da computação, a criptologia se desenvolveu atrelada a outras formas de comunicação. Com isso, ele ministrou uma disciplina e nesse artigo relata o processo de aprendizagem dos alunos a partir de exemplos marcantes de comunicação secreta. Os estudos de criptologia desde os anos 1940 abarcam, sobretudo, questões de informática e matemática; entretanto, essas investigações nas Ciências Humanas são anteriores, ocupando-se da linguagem e de suas traduções.

As formas de comunicação secreta mais conhecidas são as desenvolvidas no âmbito militar, em períodos de guerra - como a exemplo do código Navarro e da máquina Enigma. Também os grupos de espionagem aparecem relacionados a problemas estatais, como o grupo americano Culper Ring, decisivo na independência, infiltrando-se em meio aos ingleses. Como diz Krapp (2020, p. 148), “A história das mídias pode ser contada como a história das

---

<sup>10</sup> Como exemplo de um estudo nesse sentido, temos “O Serviço de Informações e a cultura do segredo” de Suzeley Kalil Mathias e Fabiana de Oliveira Andrade. Disponível em <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-87752012000200004](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752012000200004)>. Acesso em <26 de dez. de 2020>.

comunicações secretas – desde muito antes das primeiras transmissões de rádio e das suas interceptações, até muito depois da televisão, que uniu comercialmente a tecnologia militar ao entretenimento”. A estrutura das comunicações se baseia em princípios criptográficos, ainda que pareça contraditório, e as mídias digitais se utilizam muito desses princípios, para assegurar os dados dos usuários em suas mensagens privadas, o acesso a bancos online, etc. Dessa forma, Krapp e Simmel entendem que o segredo é parte constituinte da estrutura da comunicação, pois “pode-se afirmar seguramente que guardar é tão importante quanto compartilhar” (KRAPP, 2020, p. 146). A estrutura esconde seu próprio funcionamento por meio de máquinas de ocultação e revelação.

### 3 PENSAR O SEGREDO: definições e deslocamentos

Neste capítulo construímos um panorama de como o conceito de segredo é entendido por Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes e Umberto Eco. Esse percurso nos permite traçar algumas proximidades e divergências entre seus modos de pensar e, também, a partir de suas inferências, elaborar o segredo e suas figuras, as quais investigaremos no próximo capítulo.

#### 3.1 JACQUES DERRIDA: cripta literária, responsabilidade e rastro secreto

A noção de segredo em Derrida pode ser percebida em duas abordagens relacionadas. A primeira, mais desenvolvida em *Paixões* (DERRIDA, 1995), diz respeito à própria constituição da literatura, que, em forma de cripta, traz questões éticas e políticas, sem revelação, sem necessidade de exposição, como uma possibilidade de “não-saber”. A segunda abordagem é mais próxima do que entendemos comumente como segredo, a exemplo da leitura da narrativa de segredo que Derrida (1999) faz em *A literatura em segredo*, que explanaremos a seguir.

Derrida (2004, p. 358, grifos do autor), na última página da publicação de *Papel-máquina*, pontua que “Tudo é secreto na literatura e não há segredo oculto *por detrás* dela, eis o segredo dessa estranha instituição *a respeito* da qual e *na* qual não paro de (me) debater”. Essa inquietação fala da própria constituição da instituição literária, que existe indissociável do segredo - por sua estrutura - e não necessariamente por seu conteúdo. A literatura, para Derrida (2018; 1995), pode *dizer tudo* (*tout dire*): abordar uma temática por completo, sem depender de leis e diretrizes de outras instituições, como da política ou da filosofia. Além de *dizer tudo*, a literatura pode *não dizer dizendo*. O segredo aparece, mas nunca é desvendado de todo: existe na medida em que se enuncia, acontece enquanto parece se mostrar.

Já em *A literatura em segredo* (DERRIDA, 1999), o segredo aparece em relação à história bíblica de Abraão e Isaac. Nesta narrativa, Deus pede a Abraão que sacrifique seu filho Isaac em nome da fé, e Abraão se compromete a realizar o pedido de Deus, mantendo-o em segredo. Ele pega seu filho e faz o caminho até o local ordenado por Deus em total silêncio; sua esposa lhe pergunta o que pretende fazer, e ele nada diz. Assim, Derrida (1999, p. 1) sugere a frase “Perdão de não querer dizer ...” que poderia ser dita tanto por Abraão em não revelar o

pedido de Deus, quanto por Deus, que no último minuto antes do sacrifício manda um anjo avisar que era uma provação divina e que não seria necessário o sacrifício do filho. Abraão guarda o conteúdo do segredo, mantendo-se leal a Deus. Sabe-se que existe um segredo, mas, tanto para Abraão quanto para quem lê a narrativa, o conteúdo é desconhecido até o desfecho da história. Abraão passa por uma provação divina para atestar que pode guardar o segredo.

O segredo de Deus e Abraão, segundo Derrida, não se vincula tanto ao conteúdo, mas à relação estabelecida entre os dois; a imposição divina impede a entrada de um terceiro nessa aliança absoluta. O conteúdo do segredo está em suspensão, o que importa é guardá-lo incondicionalmente. O testemunho do segredo, ainda que possa ser recusado em um primeiro momento, é necessário, pois “[...] o testemunho não consiste simplesmente em conhecer um segredo, em compartilhá-lo, mas também no compromisso, implícito ou explícito, de o guardar. De tal maneira que *a experiência do segredo é, por contraditório que possa parecer, uma experiência testemunhal*” (DERRIDA, 2006, p. 96, grifo nosso). O segredo existe também em função de um outro, confidente.

O testemunho é importante, pois, na medida em que se compartilha a existência do segredo, ele toma forma. “*Há segredo*. Pode-se sempre falar dele, e isso não basta para rompê-lo” (DERRIDA, 1995, p. 45, grifo do autor). Esse falar dele é um indício de sua existência, independente da revelação. A enunciação é a presentificação do segredo: ele só existe quando compartilhado, e, mesmo se mostrando, não é descoberto. Derrida (2006, p. 59) também defende o direito ao segredo, visto que “[...] se um direito ao segredo não é mantido, estamos em um espaço totalitário”. O ser secreto aparece como uma confissão mantida em silêncio; é uma responsabilidade a ser protegida, que pressupõe o compartilhamento.

Essa figura testemunha/confidente abordada por Derrida nos serve como guia para a análise posterior da presença do segredo nas narrativas. Pontuamos que o autor utiliza esses termos como sinônimos, mas que nós iremos investigá-los pensando no compartilhamento, com dois enfoques: a testemunha será entendida como a que presencia algo secreto e que não necessariamente está no conhecimento dos envolvidos; e o confidente será pensado como aquele que é escolhido para guardar um segredo. Ainda que essa separação não tenha sido colocada pelo autor, ela é adequada ao seu pensamento, sendo que as duas figuras partem da ideia de compartilhamento e de uma responsabilidade desencadeada pelo ato de guardar uma informação. Para exemplificar, podemos encontrar a figura da testemunha quando alguém flagra um crime e não é visto, podendo revelar esta informação ou não posteriormente, como em um tribunal. Já a figura do confidente é aquela para a qual alguém revela deliberadamente

um segredo, a exemplo de um psiquiatra, o qual assume a responsabilidade de manter as informações recebidas em sigilo.

A frase “Perdão de não querer dizer ...” suscitada por Derrida (1999, p. 1) convoca um leitor que, para ele, poderia dirigir esse espectro de frase para si mesmo. Esta frase, por sua ausência de contexto, torna-se secreta e literária: “pode tornar-se uma coisa *literária* todo texto confiado ao espaço público, relativamente legível ou inteligível, mas cujo conteúdo, o sentido, o referente, o signatário e o destinatário não são *realidades* plenamente determináveis” (DERRIDA, 1999, p. 9, grifos do autor). Mais do que isso, Derrida instiga o leitor a uma procura do secreto, que pode levar a perceber a própria existência da literatura enquanto cripta. Derrida (1999, p. 15, grifo do autor) pondera

Um leitor fabuloso se encontra aqui representado. Ele está trabalhando. Logo, ele busca decifrar o sentido dessa frase, a origem e a destinação dessa mensagem que nada transporta. Essa mensagem é por agora secreta, mas ela diz também que um segredo será guardado. E um leitor infinito, o leitor do infinito que vejo trabalhar se pergunta se esse segredo quanto ao segredo não *confessa* algo como a própria literatura.

A noção de cripta nos é de grande interesse, pois Derrida a pensa como uma estrutura que, ao mesmo tempo em que guarda, cria sua exposição. Não importa o que se oculta, mas as paredes que instauram algo como segredo e que, por conseguinte, confirmam sua existência. A cripta acaba por dar pistas de sua constituição, demonstrando-se aos poucos em rastros que sempre escapam: não estamos falando aqui de um conteúdo que sempre fuja do conhecimento, mas de uma estruturação do que é oculto que sempre se recicla, movimentando seus desdobramentos. Independentemente da existência de um conteúdo, a cripta se funda e produz uma busca pelo que se sugere estar oculto: essa é a cripta sem profundidade.

A cripta está para além do que é visível ou invisível e se apresenta na alteridade, na relação com o outro, como nos diz Ana Continentino (2006, p. 136) sobre a perspectiva de Derrida: “a cripta, seja pensada como a alteridade mesma, como um segredo que ao guardá-lo como tal, o expomos, confirmando que há segredo, e o preservamos”. Ela coloca algo de estranho entre o que é dentro e o que é fora, entre o que é guardado ou revelado; está para além das oposições que constitui e pelas quais é constituída. Ela dissimula algo de secreto, instiga a busca pelo oculto, revela-se em rastros e joga com os desdobramentos, não parando nunca de se deixar ver. No movimento de esconder ou revelar em partes, a cripta reafirma sua estrutura, pois “Derrida observa que a cripta conserva uma tópica; não é o objeto que ela guarda, mas a

própria tópica que tem a mesma estrutura do segredo” (CONTINENTINO, 2006, p. 153) e, por isso, mantém vivo o desejo, ao não realizá-lo, como tratamos anteriormente.

Também devemos mencionar a figura do marrano em Derrida; aquele que é estrangeiro e obrigado a uma nova religião, mas que segue sua antiga em segredo. O autor se refere sobretudo aos novos cristãos que são forçados à prática católica em território europeu e proibidos de seguir o judaísmo e outras doutrinas. Esse estrangeiro perde o direito de diferenciar-se em comunidade, mas não abdica de manter suas crenças e práticas no privado e recusa as leis e ensinamentos católicos. Por esse motivo, podemos falar de um “cripto-judaísmo”, em que se vive a religião de origem em segredo, fora do conhecimento público e, assim, são transgredidas as leis impostas. Ao se relacionar com o outro, nota-se um “rastros” do que há de nós na prática do outro, como um espectro, já que são vivenciadas duas realidades conflitantes.

Esse *rastros* pode, caso rastreado, levar a perceber as relações anteriores existentes, mas também marca uma certa mudança. É uma “prova” de que algo ali existiu e que se modificou. Contudo, essa noção não visa estabelecer uma origem, mas demonstrar que não há uma superioridade entre termos. A preponderância de um “polo”, a exemplo da religião católica, é instituída; os *rastros* demonstram o emaranhado constituinte do ser, como o cruzamento com práticas judaicas. Sendo assim, a ideia de *rastros* nos servirá para pensar o segredo, como aquele que se manifesta também em *rastros*, não sendo possível determinar origens, mas evidenciar passagens e o não fechamento das estruturas.

Como elabora Derrida ao se referir ao acontecimento, temos as falas constativa e performativa. A fala constativa é a que descreve o que existe, e a fala performativa é a que efetiva, realiza a ação, como um “eu perdoar”. E é entre estes dois termos que também se localiza o segredo. Ele diz respeito a um dado que está além do discurso, um conteúdo por vir, e este próprio segredo existe na medida em que é enunciado. O segredo performa sua própria existência - mesmo que não exista conteúdo. Dado isto, buscamos perceber como ele se efetua através das figuras de segredo por meio das quais se demonstra na obra.

O segredo, para Derrida, viabiliza-se por sua estrutura enquanto “cripta sem profundidade”, independentemente da presença de um conteúdo. Essa cripta gera o entendimento de que há algo para além, que pode ser descoberto, e coloca alguém a par dessa existência, sendo uma testemunha. Essa problemática da cripta é um ponto guia desta investigação, pois Derrida aponta para uma estruturalidade do segredo, que induz a uma procura pelo oculto. Além disso, o autor coloca diferentes níveis de segredo, a exemplo do segredo da própria instituição literária, o que nos ajudará a pensar na própria estrutura do segredo (como

um segredo do segredo), no capítulo por vir. Por fim, os conceitos de testemunha e rastro, bem como a noção de inscrição da literatura, direcionarão as análises das figuras de segredo em operação. Afinal, o segredo se mantém no ar: é um fenômeno que aparece brevemente, como um meteoróide antes de chegar à Terra. Como nos diz Derrida (1999, p. 16), “nós deveríamos ainda pensar, sempre sobre o rastro do segredo, como do que alia a experiência do segredo a essa do meteoro”. O aparecimento do segredo é acidental, e por isso mesmo impossível; ele chega e irrompe com o curso da previsibilidade.

### 3.2 ROLAND BARTHES: enigma, ocultação e ação narrativa

Barthes trata do tema do segredo a partir das ideias de enigma e de ocultação. Ao realizar em 1973 uma análise textual de um conto de Edgar Allan Poe, intitulado *A verdade sobre o caso de M. Valdemar*, Barthes (1977) assume uma posição “pós-estruturalista”. Neste artigo, o autor afirma que tenta “simplesmente apreender a narrativa à medida que ela se construía” (BARTHES, 1977, p. 58), como um movimento de leitura livre que se adapta a este texto, sem preconceber uma estrutura que se repete. O segredo faz parte da condução dessa narrativa e produz uma certa estruturação móvel.

Diferentemente de um momento anterior em que Barthes propõe uma análise estrutural da narrativa, sendo o texto entendido como um produto da estrutura, aqui Barthes procura perceber o texto como aquele que produz uma determinada obra a partir das “ações narrativas” que o compõem. Essa nova perspectiva para a análise também aparece em *S/Z: Uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac* (BARTHES, 1992), publicada pela primeira vez em 1970. Nesses dois trabalhos, Barthes (1977; 1992) procura explorar o plural do texto, as possibilidades de significância que se colocam a partir de unidades de sentido, as lexias, e que expandem os caminhos do texto. Sua atenção está no processo de criação de sentido, nos momentos que constituem a dispersão do texto, muito mais do que em buscar entender a determinação prévia que o estrutura.

Por isso que a estruturação móvel segue o movimento de leitura, como uma filmagem em câmera lenta dos momentos da narrativa, como nos diz Barthes (1977; 1992). Não importa explicar o texto como um todo, buscar seu sentido geral, mas abrir pontos de partida para pensar em sentidos. Essa passagem pelo texto se dá através de lexias, as quais são escolhidas de forma arbitrária pelo autor, somente para procurar sentidos, podendo ser uma frase, um parágrafo, adequando-se à livre escolha. Durante essa travessia do texto, alguns sentidos podem ser

esquecidos ou passar despercebidos; isso não altera o desenvolvimento da análise textual para Barthes (1977, p. 39, grifos do autor), pois como na própria leitura elementos se perdem, “o que nos importa é mostrar *as partidas* de sentidos, não as chegadas (no fundo, é o sentido algo mais do que a partida?)” e, ainda, a contradição entre disseminação e estruturação possibilitam uma nova prática de pesquisa, pois “a linguagem [...] é ao mesmo tempo infinita e estruturada”.

Entendendo esse movimento de criação da estrutura, chegamos ao segredo como um dos agentes que produzem a estruturação e conduzem o desenvolvimento da narrativa. O segredo, enquanto enigma, é uma informação oculta que aos poucos se mostra, ele progride na narrativa; sendo colocado e, aos poucos, formulado. O título do conto de Poe, *A verdade sobre o caso de M. Valdemar*, evidencia para Barthes (1977, p. 41) que “anunciar uma verdade é estipular que existe um enigma”. Desde esse momento, já se tem a colocação de que existe um segredo. A formulação desta verdade na narrativa é postergada tanto quanto possível para ludibriar o leitor, gerando ainda mais expectativa. Percebemos aqui que a estrutura que coloca o segredo cria um interesse por um conteúdo, este que não é revelado com rapidez, desencadeando uma curiosidade e, conseqüentemente, a leitura.

Aos poucos o oculto passa a ser formulado, a partir de *ações narrativas*: o primeiro termo é *manter oculto*, o qual pressupõe uma continuação. O segundo é o *efeito de segredo*, em que são exibidas informações falsas, a deformação da “verdade”. O terceiro é o *querer desvendar* o que não se sabe. Esses três passos são descritos por Barthes a partir do conto de Poe, podendo ou não se replicar em outras obras; afinal, a estruturação se realiza de forma singular em cada uma. Após esses momentos, inicia-se de fato o programa do enigma com o começo do testemunho. O narrador-testemunha passa à formulação do enigma, recortando um problema, tratando da experiência por vir e anunciando.

Esse encadeamento de *ações narrativas* formula o enigma, para depois desvendar a solução. Para Barthes (1977, p. 60),

[...] é evidentemente do interesse de toda narrativa retardar a solução do enigma que coloca, já que essa solução anunciará a própria morte da narrativa como tal [...] Quanto à solução do enigma, ela não é aqui, de ordem matemática; é, em suma, a narrativa inteira que responde à pergunta do início, a pergunta sobre a verdade.

O título promete revelar uma verdade, e a narrativa se propõe a entregá-la com total autoridade, sendo para Barthes (1977) irrelevante abordar a verdade em si, mas em sua relação com o desenvolvimento do enigma. O narrador coloca seu discurso logo de início como verdadeiro, freando as possíveis desconfianças do leitor. Esse narrador presta seu relato como

uma testemunha que vai apresentar a história até então desconhecida, sendo uma figura chave para o entendimento dos acontecimentos. Esse relato coloca um programa do enigma que, para o autor, é indissociável do desenvolvimento da narrativa.

O programa do enigma aparece como uma montagem de quebra-cabeça, revelando e compondo o relato aos poucos, até completá-lo. Esse enigma compõe em partes o segredo, mas não o limita. O enigma é desvendado a partir do desencadeamento da história, mas também é um elemento de estruturação da própria narrativa por meio da matriz do segredo, compondo-se de forma variada em cada obra: “um enigma se ajusta, se formula, se enuncia, em seguida se retarda e, enfim, se desvenda (esses termos por vezes faltarão, frequentemente se repetirão; não aparecerão em uma ordem constante)” (BARTHES, 1992, p. 52). Vale ressaltar que a testemunha, apontada por Barthes, retornará em nossas análises, como aquela que tem conhecimento e pode prestar um relato de algo oculto, independentemente de um vínculo com uma “verdade”.

### 3.3 MICHEL FOUCAULT: confissão e poder

A noção de segredo para Foucault é indissociável de uma estrutura de poder. O segredo é algo íntimo de um sujeito que passa a ser enunciado; é exposto por uma imposição. O cotidiano passa a ser requisitado como uma forma de regulação da vida (FOUCAULT, 1992). O sujeito escreve seus segredos para se livrar deles, como uma forma de *Cuidado de si*, ou mesmo realiza uma confissão.

Em *A ordem do discurso*, Foucault (2014) nos apresenta as sociedades do discurso, que funcionam como um grupo de produção de discurso restrito. Nem todos podiam ingressar nele; o conhecimento era limitado a poucos. Como nos diz Foucault (2014), estas sociedades não existem mais dessa forma; porém, “mesmo na ordem do discurso verdadeiro, mesmo na ordem do discurso publicado e livre de qualquer ritual, se exercem ainda formas de apropriação de segredo e de não permutabilidade” (FOUCAULT, 2014, p. 38). Existem grupos que têm um discurso de exclusividade e de divulgação restrito, que guardam saberes internos, como os discursos médico ou científico. Foucault (2014) também inclui a literatura como uma forma de “sociedade do discurso” difusa, visto que o ato da escrita, a edição e o próprio escritor assumem um papel coercitivo - de certa superioridade da escritura, da criação, da atividade do autor, etc.,

em relação a outras práticas linguísticas. O sistema literário fica restrito a um determinado grupo de entendimento.

Por outro lado, Foucault também aproxima a literatura do segredo em seu conteúdo. Essa escritura passa a exibir segredos que não são revelados em outros meios. A literatura ocidental obriga que o mais infame seja dito, sendo “obstinada a procurar o cotidiano por debaixo dele próprio, a ultrapassar limites, a levantar brutal ou insidiosamente segredos, a deslocar regras e códigos, a fazer dizer o inconfessável” (FOUCAULT, 1992, p. 127). Pela escrita, alguns segredos cotidianos vêm à tona. Retomaremos essa força da palavra inscrita para pensar sobre o segredo que ela institui: investigar o processo de inscrição e o próprio traço que coloca.

O ato de confissão é focado por Foucault (2018) em *Malfazer, dizer verdadeiro*. Para o autor, o ato de confissão é aquele em que se assume algo de importância sobre si para um confidente - ao mesmo tempo em que se busca descobrir uma “verdade” sobre si. Ao proferir uma confissão, o sujeito modifica a relação que tem consigo mesmo e se coloca alheio ao poder de quem ouve. O confidente tem poder a partir da escuta, podendo realizar uma ação, como dar uma penitência religiosa. Os confidentes mais recorrentes e mencionados por Foucault são o padre, o juiz, o médico e o psicanalista, aos quais poderíamos acrescentar os jornalistas e apresentadores do entretenimento. Essas profissões demarcam uma atuação da persona, que trabalha a partir dos relatos e das confissões dos envolvidos com o segredo. Contudo, podemos visualizar essa prática do confidente em indivíduos e personagens comuns, a exemplo de um melhor amigo, que guarda segredos em sigilo e, também, compartilha seus próprios com o outro. De qualquer forma uma relação de poder se estabelece, fazendo com que ouvir estas informações seja uma responsabilidade e uma forma de domínio.

O cristianismo ensina no sujeito uma busca pela “verdade” sobre si que está oculta: ele “vinculou o indivíduo à obrigação de buscar, no fundo de si mesmo e a despeito de tudo o que poderia ocultar essa verdade, certo segredo, certo segredo cujo esclarecimento, cuja manifestação deve ter importância decisiva em sua caminhada para a salvação da alma” (FOUCAULT, 2018, p. 80). A exemplo do cristianismo, podemos visualizar essa imposição da confissão também no campo jurídico, médico e da sexualidade. A revelação de algo secreto, para Foucault, é uma imposição de poder. Confessar é estar dependente de quem ouve; “a confissão ensina ou reforça uma relação de poder exercido sobre aquele que confessa. Por isso toda confissão é ‘custosa’” (FOUCAULT, 2018, p. 8).

A confissão no âmbito jurídico também é entendida como uma forma de imposição, que se constrói como verdade historicamente a partir de um processo de subjetivação do indivíduo.

O processo de interrogatório, mais do que buscar a veracidade dos atos criminosos sob uma perspectiva da lei, parte em busca de trazer à tona uma verdade sobre o “eu” do sujeito, que o faça assumir os atos como algo que o compõe. Assumir um crime é, sobretudo, assumir uma responsabilidade de verdade sobre si e para si, independentemente de tê-lo cometido ou não. O mesmo se dá com o louco que só é assim reconhecido a partir do momento que se nomeia como tal perante a medicina.

No domínio da sexualidade, Foucault (2020) também estabelece a confissão, como em *História da sexualidade 4 - As confissões da carne*, em que aborda a moral cristã em relação aos desejos da carne, a virgindade, o batismo, entre outros. Ainda, mais do que provar que a busca pela confissão é uma prática presente no cristianismo, aborda como desde a Antiguidade já havia esta moralidade do que deve ser confessado como ação inaceitável. Contudo, Foucault afirma que não há uma sexualidade desconhecida pelo sujeito esperando por ser revelada, mas que está em segredo do espaço público por ser obrigada a tal. A sexualidade em um dado momento é repreendida como algo imoral e que não deve ser enunciada. Já na Modernidade, no século XIX, o autor visualiza uma virada: estimula-se a confissão da sexualidade, busca-se uma nova forma de prazer com a enunciação dos desejos sexuais.

Ademais, não interessava a Foucault averiguar a veracidade dos fatos e do sujeito, mas perceber quais eram os modos existentes para realizar uma verificação, o que o fez afirmar que “o próprio verdadeiro constitui seu regime, determina sua lei e me obriga” (FOUCAULT apud CANDIOTTO, 2007, p. 4). Ou seja, a obrigação para com a verdade faz com que o sujeito confesse, sempre sendo a confissão custosa. A verdade é entendida como uma prática e não como algo passível de ser validado. Não cabe buscar a falsidade do relato ou a coerência de uma dada interpretação: ela se constata por si só. O sujeito não emite uma verdade sobre si que estava oculta, mas, ao proferir alguma coisa como verdadeira, acaba por assim assumir e ser o que se confessa. O indivíduo se obriga a ser alguém que cometeu um crime, assume sua loucura, a partir do momento em que se enuncia como tal. Com Foucault retomaremos esse confidente adiante, como uma figura que presentifica o segredo, visto que, para o autor, ele é marcado pelo ato de confissão e pela enunciação. Há segredo quando o exprimo por uma imposição de poder, quando passa a existir um confidente; há “a obrigação de narrar, descrever, pormenorizar, tornar clara para um interlocutor a verdade de si mesmo e das ações praticadas” (CORRÊA, 2016, p. 186).

### 3.4 UMBERTO ECO: abdução e índice

Em *O signo de três*, Eco e Sebeok (2014) relacionam o método de Sherlock Holmes, personagem de Arthur Conan Doyle, com o pensamento abduativo de Charles Sanders Peirce, filósofo americano fundador da semiótica. Partindo da noção que se depreende dos dois, o segredo se apresenta pelos indícios e precisa ser acessado a partir de uma decifração. Sherlock com sua técnica e Peirce com sua forma de conhecimento se aproximam, procuram formular hipóteses com alto grau de probabilidade: “Elimine todos os outros fatores, e o que restar deve ser o verdadeiro” (DOYLE, 2018, p. 15). Essa máxima expressa pelo personagem também irrompe no raciocínio do estudioso.

Nas histórias de Sherlock Holmes, esse instinto de suposição apurado acaba por resolver casos de assassinato; já para Peirce o método abduativo possibilita gerar hipóteses científicas (somadas à indução e à dedução). O principal ponto de convergência de pensamento dos dois se dá pela formulação de uma hipótese plausível, quando a partir de um acontecimento se pode reconstruir o ocorrido - uma retrodução, nome opcional de abdução, em que se levantam hipóteses. Como descreve Holmes: “São justamente as coisas mais simples que frequentemente passam despercebidas” (DOYLE, 2018, p. 119). O segredo está em outra camada e precisa ser acessado pelo método abduativo.

A abdução é um método investigativo em que novas hipóteses são geradas; essas possibilitam explicar acontecimentos a partir de uma nova perspectiva lógica, diferentemente dos métodos dedutivo e indutivo. Na dedução se parte de uma teoria ou hipótese para experimentá-la e assim comprovar sua eficácia, e na indução se formula uma lei a partir de um dado caso, gerando um resultado consistente. A abdução, então, é a única que possibilita chegar a uma nova ideia e a um resultado diverso, como diz Peirce ao nomeá-la como “Argumento Originário”. Ainda, vale dizer que esses métodos existem de forma relacional; posso partir de uma abdução e então testá-la dedutivamente, e assim por diante. Cruzamentos e processos sucessórios estão presentes, o que também podemos observar nas investigações de Sherlock.

Enquanto um método de raciocínio, a abdução por vezes vai gerar resultados não lógicos, mas que funcionam a partir de um “singular instinto de suposição, ou inclinação para cogitar de hipótese” (ECO; SEBEOK, 2014, p. 19), suposições que, para Peirce, frequentemente se demonstram corretas, visto que os atributos de uma hipótese nos chegam antes mesmo de tomarmos consciência disso. Peirce comprovou isso na prática, como revela a história: ao desembarcar em Nova York em 1879 acabou por esquecer seu relógio e o sobretudo no navio,

voltou para buscá-los e não os encontrou; então, iniciou uma investigação com os trabalhadores e teve a intuição de que um deles era culpado, ainda que não tivesse nenhum elemento concreto para comprovação. A hipótese se provou correta com o passar dos dias e com a recuperação dos pertences. Assim como Peirce, Sherlock Holmes tem a habilidade de identificar as melhores hipóteses para desenvolver seus raciocínios através da imprevisibilidade da abdução, que parte dos efeitos para as causas, sendo “um instinto que confia na percepção inconsciente das conexões entre os aspectos do mundo, [...] é a comunicação subliminar de mensagens” (ECO; SEBEOK, 2014, p. 23).

Essas hipóteses são formuladas a partir de algum elemento que gera uma suspeita por parte de Sherlock; esse componente funciona enquanto um índice, como nos diz Eco (2014). Um índice é um signo que se refere a um objeto pelo qual é afetado existencialmente. Ainda que alguns autores possam pontuar que esse signo possui alguma qualidade similar ou de completude a este objeto ausente, um índice é

um signo ou uma representação que reenvia a seu objeto não tanto porque possui alguma similaridade ou analogia com ele, nem porque está associado com as características gerais que este objeto possui, mas porque está em conexão dinâmica (aí compreendida espacial) com o objeto individual de um lado e com os sentidos e a memória da pessoa para quem serve de signo, por outro lado.

Sendo assim, o índice remete a um objeto ou algo que poderia ter o gerado por uma “impulsão cega”, segundo Peirce (1931-1958, § 2.306), e que surpreende o interpretante. Esse interpretante não é fundamental para a constituição do índice enquanto signo, pois ele “perderia imediatamente o caráter que faz dele um signo se seu objeto fosse suprimido, mas não perderia este caráter se não tivesse um interpretante” (PEIRCE, 1931-1958, § 2.304). Peirce (1931-1958, § 2.304) elucida esse entendimento com o exemplo: “um molde com um buraco de bala dentro como signo de um tiro; pois sem o tiro não haveria furo; mas há um furo aí, quer alguém tenha a ideia de atribuí-lo a um tiro ou não”.

Essa noção de índice nos convoca a pensá-lo como uma figura de segredo, que pode inserir um elemento de surpresa na narrativa e convidar a uma busca pela sua “causa”: um furo na parede que gera suspeita de um tiro e, quem sabe, de um assassinato. Vale mencionar também outros exemplos clássicos de índice, como a fumaça como um índice de fogo e uma poça como índice de chuva. Como nos diz Christiane Chauviré (1995, p. 70), “o índice exige e garante, segundo Peirce, a presença, ou ao menos a existência de seu objeto, senão no contexto da enunciação, ao menos em um universo já identificado”.

Eco (2014) entende que os casos sem decifração que Sherlock vai investigar começam pela observação de índices, indícios do crime cometido ou do agente envolvido, que, então, possibilitam uma formulação de hipóteses por meio do raciocínio abduativo. Por isso, o autor “lembra que tanto detetives quanto cientistas devem produzir abduções tomando um indício como signo de outra coisa” (LOPES, 2012, p. 39). Por isso, interessa-nos entender o índice e a abdução a partir da presença do segredo, visto que tradicionalmente o segredo é pensado na literatura a partir dos mesmos. Então, buscaremos as ações que permitem entender um signo como um índice de um segredo na narrativa, pois a partir dele são desenvolvidas hipóteses dos ocorridos.

Além de trabalhar o segredo enquanto indício, Eco aborda-o a partir da noção de interpretação, a qual não nos interessa aqui desenvolver, apenas mencionar que, para o autor, a procura por um segredo ou vários na narrativa deve ser possibilitado pelo texto, mas, também, deve depender da intenção do leitor. É possível realizar leituras aberrantes, que interpretam para além das possibilidades “lógicas” (de coerência textual) dadas pelo texto/obra, expandindo a interpretação com outros elementos extratextuais, por exemplo. Esse uso do texto pode fazer surgir outras possibilidades de leitura e decodificação da obra, como fala Eco (2015, p. 46) sobre *Finnegans Wake* de James Joyce:

Seu código secreto está nesta sua vontade oculta, que se faz evidente quando traduzida em termos de estratégias textuais, de produzir esse leitor, livre para arriscar todas as interpretações que queira, mas obrigado a dar-se por vencido quando o texto não aprova suas ousadias mais libidinais.

Para Eco, o segredo em uma obra é produzido por uma estratégia textual e pode ser desvendado pela leitura. Contudo, para essa investigação não nos interessará apurar o extratextual, mas perceber os indícios do segredo nos próprios textos, enquanto ocultam e revelam: como o segredo de um crime ou uma hipótese científica podem ser apreendidos a partir de índices e formulados por meio do método abduativo de Peirce, que visualizamos na prática nas investigações de Sherlock.

### 3.5 CRUZAMENTOS E RUPTURAS

A partir dessa passagem por Foucault, Derrida, Barthes e Eco podemos perceber diferentes perspectivas para tratar do conceito de segredo. Para Foucault, revelar um segredo

de si é confessar sob uma exigência de poder, seja no âmbito religioso, jurídico ou sexual; o sujeito deve assumir uma verdade após enunciá-la. Assim como Foucault, Derrida também afirma a necessidade de enunciação, existindo a presença de uma testemunha, que tem a responsabilidade de guardar o segredo. Entretanto, em Derrida o essencial para que possamos pensar o segredo é a noção de “*cripta sem profundidade*”, que propõe a existência de uma estrutura do segredo que o instaura independentemente de haver um conteúdo a ser revelado. Ainda que o segredo se mostre em rastros, ele não se desvenda de todo. Ademais, também é entendido como constitutivo da própria instituição literária.

Nesse aspecto, podemos perceber a vinculação do segredo com a literatura em todos os autores, como a marcar uma tradição em trabalhar com a temática. Barthes analisa um conto de Edgar Allan Poe para tratar do percurso do segredo, que se demonstra ao longo de uma narrativa, sendo a revelação do enigma também o fim da história. O autor não concebe uma estrutura prévia para abordar as obras literárias, mas elabora uma estruturação móvel a partir desse conto em específico. A estruturação do enigma é a exibição do oculto que se desdobra a partir de *ações narrativas*. Ainda assim, podem restar elementos que não são apreendidos no texto. Já Eco entende que o segredo pode ser acessado pelos indícios que possibilitam se utilizar de um raciocínio abduativo. Traça semelhanças entre a abdução de Peirce e o processo de investigação de Sherlock para demonstrar como acessar o segredo pelos índices e formular hipóteses originais.

Também notamos como a concepção de segredo permite uma operação em si paradoxal, na medida em que o segredo só existe quando enunciado, quando compartilhado com um outro, como afirmam Derrida e Barthes. Ainda, ao mesmo tempo em que é a garantia de privacidade em um espaço democrático, como nos diz Derrida (2006), também pode ser utilizado por um saber hierarquizante/dominante, a exemplo das sociedades do discurso de Foucault (2014).

Sendo assim, o segredo do qual buscamos nos aproximar neste trabalho parece dialogar com todos os autores apresentados. Derrida afirma um dos pressupostos fundamentais deste trabalho ao pensar o segredo como uma “*cripta sem profundidade*”, que existe enquanto uma estrutura: como uma lápide onde não há corpo enterrado. Essa ideia de que há algo ali convoca uma série de desdobramentos. A enunciação do segredo chega inesperadamente e gera certo choque, que pretendemos investigar no decorrer desta pesquisa.

Tendo compreendido a noção de *cripta*, entendemos que o segredo aparece no texto por meio de figuras: que formulamos no próximo capítulo tendo por base as teorias aqui apresentadas. As figuras de segredo foram divididas em pares de sentido: o confidente e a testemunha; a inscrição e a performance; o enigma e os indícios. A figura *testemunha e*

*confidente* definimos como: a primeira como a que presencia algo secreto e que não necessariamente foi percebida pelos envolvidos; e a segunda como aquela que é escolhida para ouvir e guardar um segredo. Partimos de Derrida, Barthes e Foucault para formular essas figuras, às quais dedicaremos mais atenção no decorrer do trabalho. No par *inscrição e performance* também trabalharemos a partir das ideias desses autores, pontuando que adotamos uma perspectiva mais vinculada ao pensamento de Derrida, que se detém ao texto enquanto um agente de ação. A noção de inscrição será importante para tratar do segredo em sua materialidade nas obras, bem como para pensar nos textos que agem performaticamente criando o segredo. No tópico do *o enigma e os indícios* optamos por abordar o enigma a partir de Barthes e os índices a partir do pensamento de Eco, que também convoca Sebeok, Peirce e Sherlock Holmes, para captar os indícios do segredo e poder formular hipóteses do que o constitui através da abdução. Assim, o enigma nos servirá para perceber a presença do segredo ao longo das narrativas, esse que pode ser solucionado por meio de indícios, que aparecem como pistas do que não se sabe.

## 4 FIGURAS DE SEGREDO

### 4.1 CAMINHOS PARA INVENTARIAR

Em um primeiro momento, debruçamo-nos sobre a base teórica de nosso trabalho, procurando investigar as conceituações clássicas de segredo a partir da comunicação em geral e da literatura como caso particular e, após, perpassamos sua presença nas perspectivas filosófica e semiótica, para, então, elaborar uma conceituação de segredo que nos é própria.

Sendo assim, após realizarmos um percurso teórico e relativo à sua aparição na estrutura, bem como à sua constituição críptica, pretendemos investigar sua constituição em execução. Para isso nos dirigimos à literatura, entendendo que neste meio de comunicação, mais do que em outros, poderemos perceber com clareza os múltiplos processos em que o segredo se faz. O segredo acaba por se tornar mais visível na literatura, pois temos acesso a todas as ações que o constituem em uma narrativa, desde sua instauração até seus desdobramentos. Para, então, acompanharmos seu processo de estruturação, buscaremos visualizá-lo em funcionamento.

A escolha dos livros que compõem o material do *corpus* de pesquisa deu-se pela centralidade do tema do segredo nas narrativas e, sobretudo, pela forma de estruturação das obras, que se constroem também como um segredo. Os livros selecionados não trazem apenas o segredo como um conteúdo a ser descoberto no decorrer da narrativa, como percebemos em diversas obras, mas demonstram nitidamente o interesse pelo segredo em sua forma, a exemplo de “Antonio”, de Bracher (2010), em que os questionamentos do narrador-personagem são ocultados e de “Sul”, de Stigger (2016), em que temos um capítulo com as páginas lacradas. Visto isso, foram escolhidos quatro livros de literatura contemporânea: *Konfidenz*, de Ariel Dorfman (1999); *Sul*, de Veronica Stigger (2016); *Coração tão branco*, de Javier Marías (2008); e *Antonio*, de Beatriz Bracher (2010).

Tendo delimitado o *corpus*, propomos um procedimento metodológico baseado na estratégia discursiva da desconstrução de Jacques Derrida, entendendo que ela não é um método e nem uma metodologia, mas “[...] (é) um processo de forças de ‘desmontagem’ de ‘estruturas [...]’” (GARCÍA MASIP, 2014, p. 47), que ocorre em qualquer lugar onde haja algo ‘sendo’.

Derrida (2013), para demonstrar a suplantação da escritura pela linguagem, recorre à desconstrução para desarticular a noção vigente através do discurso. O pensador realiza um movimento que procura nas entrelinhas pressupostos para suas inferências, ainda que não vise

fixar uma nova definição, afinal, o fluxo de alterações é contínuo e criar novos dualismos não era sua proposta.

Em *Força de lei*, ao tratar do Direito e da Justiça, Derrida (2010) nos apresenta dois estilos de desconstrução existentes e que se inter-relacionam: “Um deles assume o aspecto demonstrativo e aparentemente não-histórico dos paradoxos lógico-formais. O outro, mais histórico ou mais anamnésico, parece proceder por leituras de textos, interpretações minuciosas e genealógicas” (DERRIDA, 2010, p. 41). Assim, o autor evidencia praticar esses dois movimentos. Para nós, cabe salientar a vinculação mais direta ao segundo, observando a função da leitura: que permite descentralizar e significar diferente a cada novo contato. O texto para nós, assim como para Derrida, torna-se infinito, e a leitura a cada vez possibilita um novo texto, uma nova significação.

O filósofo salienta a importância de partir dos próprios conceitos para dar a ver sua desconstrução, pois eles próprios se inflam e implodem, demonstrando a sua própria limitação: “os textos desconstroem a si mesmos” (DERRIDA apud LISSE, 2002, p. 72)<sup>11</sup>. Através dessa prática, não se visa a destruição de um modelo, mas a revelação de sua estrutura prévia: “[...] os traços que configuram uma determinada posição de produção discursiva mas que são, pela própria operação do transcendentalismo, ocultados como forças constitutivas de significação” (GARCÍA MASIP, 2014, p. 24).

Aos textos cabe demonstrar o jogo de estruturação e desestruturação de suas lógicas, pois estão em constante movimentação. E, também, por meio do texto torna-se possível visualizar esse processo. Partimos da escritura literária para uma estratégia discursiva, pois a textualidade permite desarticular e criar novas possibilidades conceituais: “É escrevendo *sobre* e *com*, numa escritura singular, que se estabelece o procedimento estratégico da desconstrução” (GARCÍA MASIP, 2014, p. 20, grifo do autor). *Sobre* um determinado texto para *com* ele perceber nas entrelinhas pressupostos para de-sedimentá-lo.

Partindo daí, nosso intuito é inventariar desconstrutivamente a partir da narrativa presente em cada um dos livros, sabendo que a presentificação do segredo se desenvolve de uma forma singular em cada obra. Dado isso, propomos produzir um inventário das figuras de

---

<sup>11</sup> Essa asserção ao que consta surge em *Mémoires* quando Derrida se refere ao pensamento de Paul de Man: “Mais voyez Paul de Man: il commence par dire en somme, «il n’est pas nécessaire de déconstruire Rousseau » car celui-ci le faisait déjà lui-même. C’est une autre manière de dire: de la déconstruction, il y en a déjà toujours, à l’œuvre dans les œuvres littéraires. La déconstruction ne s’applique pas, après coup et de l’extérieur, comme un instrument technique de la modernité. Les textes se déconstruisent d’eux-mêmes, il suffit de se le rappeler ou de se les rappeler. Je me sentais jusqu’à un certain point assez d’accord avec cette interprétation que j’étends même au-delà des textes dits littéraires à la condition de s’entendre sur le «se» du «se-déconstruire» et sur le «se-rappeler»”.

segredo na literatura, mapeando as figuras que demonstram o próprio funcionamento críptico do segredo.

Para isso passamos a elaborar o que entendemos por figuras de segredo. O termo figura tem uma longa tradição nos estudos semióticos, como nos diz Diana Barros (2001). Sendo que elas são “determinadas por traços ‘sensoriais’, que concretizam e particularizam os discursos abstratos” (BARROS, 2001, p. 117). As figuras para nós se vinculam à percepção do segredo, o tornam presente na narrativa.

Dado isso, passamos a elaborar a noção de inventário, que nos possibilitará organizar as figuras em ação nas narrativas escolhidas. Um inventário pode ser entendido como uma listagem de bens de um determinado tipo. Como nos diz Abreu (ABREU, 2022, tese em elaboração) sobre o inventário: “o termo que designa tanto uma listagem qualquer de arquivo, quanto o tipo de escritura legal que detalhe as posses de um sujeito e designa seus direitos de sucessão. [...] o inventário, como a invenção descrita por Derrida, precisa a todo momento se reinscrever, remarcar”. Podemos assim entender como se constitui um inventário: com distintas invenções que se alteram a cada nova aparição. Uma nova criação que possibilita outra e assim sucessivamente, gerando um acervo. Afinal, “A invenção começa por ser suscetível à repetição, exploração, reinscrição” (DERRIDA, 2007, p. 6)<sup>12</sup>.

A própria leitura, segundo Derrida, é uma experiência inventiva. Ao ler se contra-assina, muda-se o texto, “a contra-assinatura vem tanto confirmar, repetir e respeitar a assinatura do outro, da obra dita original, quanto *arrastá-la* para outro lugar” (DERRIDA, 2018, p. 108, grifo do autor). Esse contra-assinar é inventivo, pois

Ela [a invenção] não vem diretamente do texto, de nenhuma forma simples, ela não vem diretamente de mim em qualquer forma simples. De onde ela vem? Derrida desenvolve um pensamento segundo o qual a invenção, para que seja verdadeiramente inventiva, é, portanto, sempre uma invenção do outro. ‘O outro’ aqui significa apenas ‘de algum outro lugar’. É preciso que haja algum momento na leitura que seja mais do que uma repetição de um texto, que seja realmente a ocorrência de uma alteridade, de um evento da leitura, e tal evento, enquanto evento da alteridade, não é alguma coisa que simplesmente vem da minha interioridade, que já esteja lá antes mesmo do meu encontro com o texto (BENNINGTON, 2004, p. 198-199).

---

<sup>12</sup> No original: “*Invention begins by being susceptible to repetition, exploitation, reinscription*”.

O texto e o movimento de leitura criam algo novo, fora de controle de ambos e, por isso, geram um inventário que se associa às invenções anteriores, mas que se altera por um novo encontro. Derrida e Valéry nesse sentido produzem uma imagem semelhante ao descrever a invenção como um processo de criação de um desenho, pois “o movimento em que o desenho inventa, em que ele se inventa, é um momento em que o desenhista é de algum modo cego, em que ele não vê, ele não vê vir, ele é surpreendido pelo próprio traço que ele trilha, pela trilha do traço, ele está cego” (DERRIDA, 2012, p. 71). E esse movimento de desenhar enquanto se depara com um texto, uma imagem, impulsiona a inventividade, já que “talvez só concebamos bem o que tivermos inventado” (VALÉRY, 1998, p. 203).

Com isso, entendemos que a escritura, nossa leitura e produção possibilitam a constituição de um arranjo de invenções, um inventário. Esse procedimento foi descrito e posto em prática por Sandra Corazza (2018), que produziu um inventário de procedimentos didáticos a partir da tradução. Nessa perspectiva “o inventário do método propõe não a explicação, mas a problematização” (CORAZZA, 2018, s.p.), o inventário cria um acervo de possibilidades significantes em aberto e questiona verdades absolutas.

A maneira de sistematizar esse inventário já confere um espaço de criação inventiva ao trabalho, demarcando concepções e entendimentos do que se elabora. A organização é provisória visto que se pode sempre encontrar novas peças e reelaborar as existentes, pois, como nos dizem Feil e Pinto (2020), no livro organizado por Corazza, o inventário não busca chegar a universais. Os autores recorrem a Deleuze e Guattari para afirmar que o processo de elaboração do inventário é constante, visto que “cada elemento não para de variar e modificar sua distância em relação aos outros” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 42).

Sendo assim, propomos a criação de um inventário para registrar as formas de invenção do segredo - que se performa nos textos por meio de figuras. Um inventário tanto pela forma de invenção própria dessas expressões do segredo, quanto pela leitura que fazemos, pois a leitura já guia a um caminho outro - um contra-assinar próprio dos cruzamentos entre o nosso e o outro. Ainda,

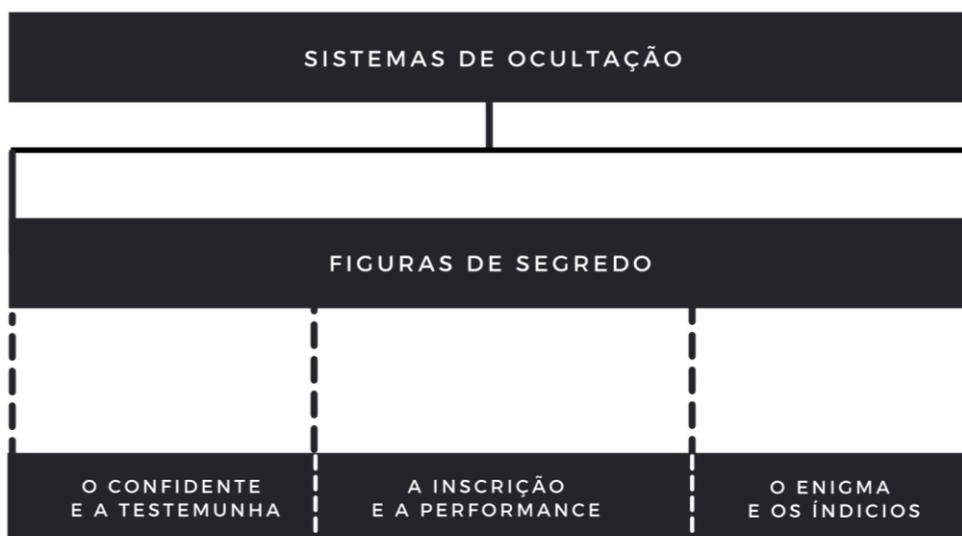
Há, sim, o propósito de tomá-lo segundo sua operatividade, enfatizando a potência de empuxo da dinâmica inventariante para a movimentação do pensamento. Destarte, o interesse está em lidar com o que o inventário faz, com os pormenores de seu funcionamento. Assim, o ato inventariante — mais do que a simples coleta e organização de elementos a partir de um crivo — se dá como um processo inventivo. Não cunhamos o inventário engessando-o a

partir de categorizações hierárquicas; nele não há centro, sua disposição operatória e inventiva é rizomática, como a de uma toca kafkiana, por onde se entra através de qualquer extremidade (FEIL, PINTO, 2020, p. 269).

Ou seja, o inventário nos serve como um ponto de partida para perceber o segredo em suas mais variadas figuras e, também, é criação de uma dada sistematização em aberto. Ele auxilia enquanto um procedimento de encontro com os textos e na organização das invenções descobertas. É um modo de agir desconstrutivamente na pesquisa, demarcando formas possíveis de um segredo se expressar na literatura, ainda que de uma forma diferente a cada vez, e convida à leitura a gerar uma catalogação das expressões do segredo.

Com a organização desse inventário das figuras de segredo, que são a aparição na narrativa, percebemos a existência de sistemas de ocultação, que se estabelecem entre os que têm conhecimento do segredo e os que não o têm. Interessamos saber quais são esses sistemas de ocultação e essas figuras, para buscar entender de que forma o segredo age enquanto um dispositivo que estrutura a comunicação. Sendo assim, para fins de análise dividimos as figuras de segredo em pares de sentido: o confidente e a testemunha; a inscrição e a performance; o enigma e os indícios. Com a figura abaixo (Figura 1), pretendemos elucidar os níveis de relação entre as partes, entendendo que os sistemas de ocultação delimitam quem tem e quem não tem o conhecimento do segredo e que podemos percebê-los em ação por meio das figuras de segredo referidas anteriormente. Esse diagrama se propõe a sugerir uma estruturação “básica”, que tem variáveis de acordo com cada obra e que está sujeita a alterações, não visando a estabelecer uma estrutura de fácil apreensão em qualquer objeto. Ressaltamos, ainda, que as figuras mapeadas foram agrupadas em pares de sentido, contudo podem existir em sua independência e, também, coexistirem com outras enfocadas nos outros pares.

Figura 1 - Estruturação do segredo



Fonte: elaboração nossa.

O primeiro par de sentido, *O confidente e a testemunha*, diz respeito a um papel assumido por um personagem em relação ao segredo, um confidente ou uma testemunha. Esse par se refere ao compartilhamento do segredo com um outro, fator crucial para sua existência. Já o segundo par *A inscrição e a performance* trata da enunciação do segredo, que se faz presente em materialidade e que também instaura o segredo ao mesmo tempo em que se produz. O último par, *O enigma e os indícios*, atenta ao percurso do segredo na narrativa, desde quando irrompe, passando por seus desdobramentos indiciais, até sua revelação ou suspensão.

Para dar conta de trabalhar essas figuras em expressão optamos por trazer um breve resumo de cada narrativa de modo a visualizar previamente como o segredo é central em todas elas. Também traremos elementos cruciais para o entendimento do inventário que produziremos a seguir.

### 4.1.1 Tramas de segredo

#### 4.1.1.1 *Konfidenz* de Ariel Dorfman

Esse romance começa com Bárbara chegando a Paris, uma cidade até então desconhecida. Ela viajou para encontrar Martim, seu namorado com quem se corresponde. Ela chega na cidade e se dirige ao hotel, ingressa no quarto e o telefone toca, a pessoa diz ser um amigo de Martim e que se chama Leon. Ele diz que precisa tratar de um assunto importante, relativo à vida ou morte e que Martim está fora de Paris. Precisa que Bárbara coopere para que algo ruim não aconteça. Diz que em meia hora retorna a ligar.

Então passamos ao primeiro capítulo com a voz do narrador debatendo sobre os fatos que acabou de “transcrever”. Afirmo que não pode alterar os acontecimentos como bem quiser, mas que acabará “responsável pelo que vão passar” (p. 19). Ele diz sentir uma outra pessoa acompanhando este casal, pois sente uma presença.

Voltamos a Bárbara e Leon, que assumiu ler todas as cartas de Martim a ela, a fim de que pudesse ajudar a encobrir suas atividades políticas clandestinas, passando-se por ele para ocultar suas reais motivações e localização. Martim tinha um nome de guerra, Hans, desconhecido de Bárbara. Leon era casado com Cláudia, mas conversava com Susana em sonho, desde os 12 anos. Ele diz que há homens atrás de Martim, mas que precisa confessar que Bárbara era para ele Susana, que havia sonhado com ela antes de nascer e que falsificou a carta pedindo para ela viajar a Paris.

O narrador se diz perdido, não sabe se transcreve ou inventa alguma dessas palavras, mas se percebe condenado a escutar essa história de alemães. Ele também percebe que existem alguns homens observando Leon e Bárbara. Leon sabe que desconfiam que Hans/Martim é um traidor de seu movimento (contrário ao nazismo), pois criticou a União Soviética em um momento. Por isso, seus colegas planejam devolvê-lo à Alemanha para ver se é contactado pela Gestapo.

Leon assume que alterava todas as cartas e nisso três homens batem à porta junto à arrumadeira que estava observando Bárbara pela manhã. Eles invadem o quarto e querem levá-la para interrogá-la. Leon assume seu nome verdadeiro, Max, e diz que vai até lá para ajudá-la, já que ela desconhece a língua. Os policiais e o subgerente desconfiam que ela seja uma espiã, pois, após chegar da Alemanha, ficou nove horas ao telefone e possui uma câmera fotográfica.

Leon/Max e Bárbara discutem sobre como responder as perguntas, quando o subgerente assume entender alemão e ter ouvido sua conversa.

Após isso, o narrador desconfia de Leon/Max, que poderá ter armado para ficar com Bárbara enquanto Martim é entregue e deportado.

Leon/Max é interrogado e confessa que conhecia Bárbara desde pequena, quando a observava chegar na escola, e por isso tinha tanto a lhe falar. Os oficiais dizem que vão buscar Cláudia para que seja deportada junto com os dois e, então, Leon diz “Talvez seja a hora de contar-lhes a verdade” (p. 148).

Michel Bernard vai atrás de Cláudia e diz que seu marido foi para a Alemanha trabalhar para eles e conta que a filha de Leon/Max está ali. Revela para ela que Bárbara é filha de Leon/Max e ele fez tudo isso para protegê-la, com a condição de que ela prometa que não vai contar para ela que Max é seu pai.

Por fim, Leon/Max conta que Bárbara/Susana tivera uma filha chamada Vitória, a qual ele desconfia ser sua filha, fruto de quando se despediram antes de ele ser deportado. Martim e Max estão na mesma cela antes da execução. Como último pedido, Leon/Max pede algum sinal para saber se Vitória é sua filha e que Bárbara/Susana possa contar à filha, ou melhor, ensiná-la a ler fotografias e, então, ela mesma descobrirá semelhanças com ele. Pede que ela diga que não esconderá de Vitória essa história “que já não posso contar sozinho. [...] Ou vai permitir que nossa história morra comigo?” (p.173).

Esse final da narrativa deixa em aberto qual das confissões é de fato a verdadeira, pois existem várias possíveis resoluções do segredo e com isso a revelação total se mantém em suspenso.

#### 4.1.1.2 *Sul* de Verônica Stigger

Esse livro é dividido em três partes e mais uma oculta que descobrimos ao final. O primeiro é o conto *2035*, que narra a história de Constância, uma menina que está em casa dormindo quando dois oficiais do governo e um civil em um riquixá chegam no prédio. Eles pedem para que os pais abram a porta, e estes abrem após hesitar. O pai desconfia que não sejam oficiais do governo, e tem medo caso forem de fato. Eles dizem que vão levar a menina para uma celebração. Para ter sua cerimônia, Constância deve chicotear o civil para que a leve no riquixá, ela hesita no começo, não entende o porquê. Os oficiais justificam que ela deve,

pois faz parte das celebrações. Cada vez ela chicoteia o civil mais forte, deslumbrada com a vista e com o que viria. Finalmente chega ao parque onde seria a celebração, ganha um banho, corta o cabelo e troca sua roupa por uma túnica branca. Levam-na até uma grande almofada, crianças dançam ao seu redor, até que amarram os membros de Constância à sela de cavalos e os fazem correr. Rastros de sangue mancham a grama.

A seguir temos *Mancha*, uma peça de teatro com Carol 1 e Carol 2. Carol 1 está se maquiando e a Carol 2 bate à porta, vai atender e acaba lambendo a base dos dedos e pegando a maçaneta. Carol 2 sente o sangue na maçaneta ao fechar a porta e percebe mais manchas de sangue espalhadas. Uma grande mancha se destaca e Carol 2 começa a interrogar Carol 1 sobre a origem. Sabe-se que uma terceira pessoa teve um incidente ali e foi tomar banho, ouve-se a água do chuveiro cair sem parar. Carol 2 indaga por que a trilha de sangue não se dirige ao banheiro e fica sem uma resposta plausível de Carol 1, que pede que a outra não vá ao banheiro verificar “que é ele que está no banheiro” (2016, p. 47). Afinal, “Morto não está, porque ele está no banho. (Apontando para dentro) Ouve só o chuveiro” (2016, p. 48). Ele havia caído de cara no tapete e estava no banho há algumas horas. De repente as duas, conversando sobre outros assuntos, caem na gargalhada, até pararem. Apenas o som do chuveiro permanece e as luzes se apagam.

Por fim, temos o poema *O coração dos homens*, que conta a história de quando a narradora encenou um espelho na peça Branca de neve e os sete anões na escola. Durante a peça menstruou pela primeira vez, mas ninguém notou porque estava atrás do espelho. A segunda menstruação foi em um dia festivo na escola em que estava vestida de alemã e levou uma polenta: a professora ficou brava. No meio da festa, menstruou e sentou na polenta para disfarçar. Em outro momento, em que entoavam uma passagem da bíblia sobre menstruação e foram para a sala do diretor, menstruou novamente e manchou a cadeira. Sonhou que precisava ir ao banheiro e, depois de urinar, via o vaso cheio de sangue. Ao final relembra de uma santa que chegava em sua casa com bilhetes dentro, um era “Minha mãezinha do céu, eu te imploro, me protege” (2016, p. 80).

Ao final nos deparamos com um grupo de páginas cerradas que tem um título grifado na frente: *A verdade sobre o coração dos homens*. Fica a cargo do leitor rasgar a junção das páginas e acessar esse novo poema, que passa a confessar uma nova perspectiva sobre os fatos narrados no poema anterior. Por exemplo, a narradora diz não ter sido o espelho na peça, mas sim a bruxa e que os fatos narrados foram em escolas diferentes e em outra ordem de tempo. Também nunca sonhou que precisava ir ao banheiro, pois tinha outros sonhos. “A única verdade

nessa história / é o bilhete escrito à mão / numa caligrafia de volteios: / ‘Minha mãezinha do céu, / eu te imploro, / me protege’ (2016, p. 89).

#### 4.1.1.3 *Coração tão branco* de Javier Marías

Esse romance inicia com um suicídio repentino: Teresa vai ao banheiro durante o almoço, após retornar da lua de mel, e dá um tiro em seu peito. Ninguém entende o porquê e anos depois Juan, filho de sua irmã, vai investigar essa história familiar. Sabe-se que Ranz, pai de Juan, fora casado com Teresa, e após seu suicídio, casou-se com a irmã Juana. Não se sabe muito a respeito da história de Teresa e dos casamentos de Ranz, o que faz Juan desconfiar de que há algo não contado nessa história.

Juan acaba de se casar com Luisa, os dois são tradutores e acabaram de voltar da lua-de-mel. Ele passa a refletir sobre uma frase que Hans dissera para ele no casamento: “Só lhe digo uma coisa - falou. - Quando você tiver segredos ou se já os tiver, não os conte.” (2008, p. 88). O que o pai esconde e as inquietações sobre viver uma vida a dois com Luisa, em um momento similar ao que viveram Teresa e Ranz no passado, o fazem querer saber mais. Ranz gosta de aconselhar o filho, mas não revela muito sobre seu passado e seus casamentos. Juan descobre que ele foi viúvo três vezes, sendo o primeiro casamento um mistério, o segundo com Teresa, que se suicidou, e o terceiro com Juana, sua mãe. Até o começo da narrativa, Juan não sabia do suicídio, sua família tinha contado para ele que Teresa morrera de causas naturais.

Durante a lua-de-mel, Juan e Luisa ouvem um casal conversar no quarto ao lado: eram amantes, o homem casado e a mulher esperançosa de ficar com ele, sugerindo que a mulher morresse. Eles testemunham esse possível planejamento de um assassinato e nada fazem, apenas ouvem e não falam entre si sobre isso. Mas ouvir torna-se um perigo, pois não há como evitar. Juan também reflete sobre o ato de tradução, que acaba sempre por revelar uma certa verdade, mas que corre o risco da mentira. Ele também, enquanto tradutor tem acesso a informações privadas, de estado, que carregam um poder, em caso de revelação.

Ranz e Luisa ficam sozinhos e acabam por falar sobre o passado. Ranz acaba por confessar à Luisa o que levou ao suicídio de Teresa: eles eram amantes, sua esposa estava doente, então, em um dado momento Teresa “desejou” que essa mulher morresse e, assim, Ranz concretizou seu apelo, assassinando sua primeira esposa para ficar com Teresa. Em sua lua-de-mel, Ranz confessa à Teresa que havia dado fim a esposa e ela mesmo sem ter realizado o ato,

sentiu-se culpada, não por sugerir o assassinato, mas por ouvir e tornar-se confidente de tal ato. Assim, se dá a comparação com *Macbeth* (SHAKESPEARE, 2004) na história, Lady Macbeth também sugeriu que o rei fosse morto, mas não se envolveu no ato. Ainda assim, manchou seu *coração tão branco* ao ouvir o segredo. Tornar-se confidente carrega um peso que não foi suportado por Teresa, que acabou por se suicidar. Essa é a revelação que pesa também à Luisa, pois já não é possível desconhecer esse segredo.

A narrativa refere-se diretamente ao segredo em muitos momentos, e ao poder de se tornar uma testemunha ou confidente. A revelação se dá ao final, postergada tanto quanto possível, mas pistas do conteúdo do segredo estão dispersas em toda obra, como a semelhança com o caso que Juan e Luisa ouviram através da parede em sua lua-de-mel. As histórias paralelas se parecem e cabe ao leitor encontrar os indícios para acessar o segredo.

#### 4.1.1.4 Antonio de Beatriz Bracher

Essa obra trata de uma investigação de Benjamim sobre a sua história familiar. Para isso interroga sua avó Isabel, Haroldo, o melhor amigo de seu avô, e Raul, melhor amigo de seu pai. Com isso intercalam-se histórias do passado com perspectivas diversas. Um se opõe ou modificando o que o outro contou. Os capítulos intercalam as narrativas de cada um - Raul, Isabel e Haroldo.

A história começa em uma ordem incomum, com uma descoberta anterior ao começo da narrativa: seu avô Xavier tivera um filho com sua mãe Elenir, também chamado Benjamim e que acabou por falecer. Depois, casou-se com Isabel, com quem teve quatro filhos, um deles chamado Teodoro. Anos depois, Teodoro, pai de Benjamim, saiu para em viagem no interior e acabou se envolvendo com Elenir e tendo ele como filho (o indagador da narrativa). Elenir falece e Teodoro e Benjamim regressam para a família.

Um debate que se coloca entre as testemunhas é se Teodoro sabia que estava se relacionando com a ex de seu pai, como se tivesse ido procurá-la. Para seu amigo Raul, Teo disse: “Sabe, é como se meu pai me contasse um segredo que eu já soubesse. Ele estava levantando a ponta do véu de uma coisa que eu não conhecia a cara, mas sempre soube que estava lá” (2010, p. 11), quando seu pai contou que havia perdido um filho antes de se casar com Isabel. Outro impasse que se coloca é se Isabel conhecia Elenir, Haroldo vai dizer que sim e a própria Isabel vai afirmar que não.

Ao que parece fica evidente para os informantes que tanto Xavier quanto Teodoro tiveram problemas psiquiátricos, e é isso que inquieta Benjamim, saber se estes problemas irão continuar nele, como um fator genético e, também, em seu filho que está para nascer, Antonio.

As perguntas que Benjamim faz aos três envolvidos não são expostas ao longo da narrativa, mas são elas que encaminham o que vem a seguir. Em um dado momento, Raul acusa Benjamim de que em suas “perguntas existe também uma acusação velada, ou muitas” (p. 33). As narrativas formam um quebra-cabeça, com indícios que guiam para revelações distintas, pois Xavier, Teodoro e Elenir não estão vivos para prestar seus testemunhos.

Apenas o último capítulo não se refere exclusivamente a um dos informantes, pois Isabel faleceu e as últimas páginas se dedicam a *preparação do corpo* e a reação dos familiares com a notícia.

#### 4.2 O CONFIDENTE E A TESTEMUNHA

O confidente é aquele para o qual o segredo é confiado. Ele aparece na figura do padre e do médico citadas por Foucault (2018). O confidente pode escolher revelar o conteúdo do segredo ou mantê-lo em sigilo, ainda que possa se tornar um cúmplice.

Como apresentamos anteriormente, o confidente/confessor assume um papel de soberania frente a quem confessa, pois tem o poder de revelar o conteúdo com ele compartilhado e, mesmo, aplicar uma determinada pena ou penitência. As figuras tradicionalmente conhecidas como confidentes são consideradas investidas de conhecimento em suas áreas de atuação, como um religioso de moral estrita ou um médico experiente e, por isso mesmo, são capazes de indicar a melhor forma de pagar ou corrigir o que lhes é confessado.

Ainda, o ato confessional é uma forma de produzir subjetividades, colocando o indivíduo em uma posição que constrói uma identidade ao mesmo tempo em que assume uma verdade sobre si. Por esse motivo, Souza (2012) discorre em sua dissertação sobre a confissão como uma tecnologia que cria obrigações do sujeito para com a verdade, pois ao verbalizar um discurso sobre si, o sujeito acaba por assumir uma posição frente aos outros. Essa moralidade que faz o sujeito se cobrar e colocar-se em uma posição de culpa vem de uma tradição cristã, mas que se estendeu no ocidente em outros espaços, “na justiça, na pedagogia, na família, nas relações afetivas, nos consultórios. Tornado-se assim uma das técnicas mais altamente valorizadas no Ocidente, de produção de verdade sobre os sujeitos” (SOUZA, 2012, p. 5).

Essa tecnologia condiciona uma relação hierárquica entre quem confessa e quem se torna confidente, pois ao ter a capacidade de revelar uma informação confiada pode-se colocar em risco tanto a vida dos sujeitos como mudar o curso dos acontecimentos. Como pontua Foucault (1992), a informação coloca o confidente em uma posição de superioridade, em que o segredo por seu compartilhamento separa os sujeitos.

Em *Coração tão branco* (MARIÁS, 2008), toda a narrativa se constrói a partir dos segredos e de sua confidência. Houve um suicídio repentino, e os personagens sabem que há algum mistério envolvido. A grande reviravolta se dá ao se descobrir que ouvir um segredo, tornar-se confidente, foi o que levou ao suicídio: “Escutar é o mais perigoso, é saber, é ser inteirado, e estar a par” (MARIÁS, 2008, p. 69). O tema oculto, assim como em *A roupa nova do imperador* (ANDERSEN, 1997), mencionado por Derrida (2007), é a própria ocultação do tema.

A personagem, Teresa, que se suicida havia apenas indicado que a única forma de poder ficar com seu amante Ranz seria se a sua esposa anterior morresse. Ranz acaba por assassinar a mulher para ficar com Teresa e revela esta informação para ela. Ela, ao ouvir, se depara com a culpa de ter contribuído para a morte, ainda que estivesse apenas brincando com a possibilidade de isso ocorrer. Assim como em *Macbeth*, a personagem induz ao assassinato, mas não o realiza. O que a faz sentir culpada é saber, ouvir o fato. A revelação a direciona ao espaço de cúmplice - conhecer esse segredo é o maior pesar.

O confidente se torna um cúmplice à medida que toma conhecimento de um ato condenável moralmente aos olhos da sociedade e do poder público e não revela essa informação. Entretanto, como em *Coração tão branco* e *Macbeth* as confidentes ao se transformarem em cúmplices se sentiram também culpadas pelos atos, pois os sugeriram em algum momento. Assim, mais do que saber sobre um ato julgável, elas também se sentem em parte responsáveis pelo ocorrido. Sugerir um assassinato não as faz sentir culpa, mas ouvir o segredo dessas mortes as corrói, levando ao suicídio.

Juridicamente o cúmplice é alguém que dá suporte material ou moral a um indivíduo que comete um ato doloso (Lei nº 59/2007, Art. 27º). Em relação ao segredo confiado, um profissional tem o dever de mantê-lo enquanto confidente, pois ele foi compartilhado em função de sua atuação. Caso acabe por revelar informações íntimas não cruciais, o profissional pode ser criminalizado pela Violação de Segredo Profissional (Art. 154º do Código Penal Brasileiro). A quebra do sigilo se dá em exceção, de acordo com as especificidades da profissão e visando ao bem comum: como quando um médico suspeita de agressão infantil e um advogado teme pela vida de outro indivíduo.

Ser um confidente é ter uma responsabilidade, que pressupõe uma confiança por parte de quem compartilha o segredo. Espera-se que o uso dessas informações, segundo Styffe (1997), seja estritamente relacionado com o porquê de sua revelação, como a indicação de um tratamento médico ou a liberação do pecado pela penitência. A informação se mantém privada ao mesmo tempo em que é compartilhada de forma voluntária. Contudo, passar ao espaço de cúmplice acarreta outras responsabilidades, tendo os profissionais o dever de comunicar às autoridades as informações de seu conhecimento.

Como exposto nas digressões de *Coração tão branco* é difícil parar de ouvir quando alguém está a confidenciar algo, não é tão simples como apenas fechar os olhos para não ver uma situação. Esse peso de ser um confidente é expresso também em *Konfidenz* pelo próprio narrador, que comenta a narrativa em capítulos alternados. Ele diz que está “condenado a escutar” (DORFMAN, 1999, p. 77), mesmo que não queira. Notamos aqui a presença de um confidente que não gostaria de assumir esse papel, mas que se torna inevitável dadas as circunstâncias. Também é possível pensar em um confidente que busca assumir esse espaço a todo momento, para estar envolvido nos fatos ou poder revelar informações recebidas, à exemplo de um jornalista que entrevista um criminoso em primeira mão e traz ao conhecimento público o ocorrido. Caso esse de um confidente profissional, assim como um médico ou padre, que não aparecem nas narrativas abordadas.

Além do narrador que se coloca como confidente da narrativa principal em *Konfidenz*, temos Leon/Max, que se coloca como um confidente de Martim/Hans para que possa dissimular ser ele, se passar por ele nas correspondências e, assim, ocultar sua real localização e atividades clandestinas. Sendo assim, eles passam uma semana juntos para se certificar de que o máximo de informação pessoal seja compartilhada. Sobre isso Leon pondera “fui extraindo dados mais recônditos, durante a semana que passamos juntos. Quase como se fosse seu padre confessor” (DORFMAN, 1999, p. 39). Então, essa figura do confidente, para além de guardar os segredos de outrem e ter a capacidade de revelação, atua como uma artimanha para ocultação de outros segredos, acobertando o sujeito dono dessas confidências e tornando-o dissimulável por outro.

Guardar o segredo, enquanto confidente, pode ser de maior importância que as próprias informações guardadas, como no exemplo de Abraão evidenciado por Derrida anteriormente: importava a fidelidade de guardar o segredo, como uma provação divina. A relação da confidência pressupõe lealdade para com quem confidencia e a responsabilidade de manter essas informações a salvo. Quem busca um confidente procura alguém com quem dividir o peso do segredo, esperando alguma atuação, seja na forma de apoio de um amigo ou pela atividade profissional (aplicar pena, recomendar tratamento, etc).

Existem os confidentes que 1) não gostariam de assumir esse papel, como o narrador de *Konfidenz*, e 2) os que se colocam nessa posição por desejo e/ou necessidade, como é o caso de Leon e Max na mesma narrativa, visto que a partir da confiança planejada eles buscam acobertar outros segredos. Esses dois tipos podem vir a se tornar cúmplices de um ato em segredo. Vale observar que nem todo confidente se dirige ao espaço de cúmplice, isso ocorre quando há alguma atuação criminal por parte de quem confia e o confidente não revela o que sabe às autoridades. O confidente é cúmplice quando não compartilha o segredo com um terceiro, mantém sua fidelidade, mas coloca em risco a sociedade, pois acoberta um crime.

Já a figura da testemunha é aquela que presencia uma situação que deveria permanecer em segredo, e pode optar por revelar ou guardar seu conteúdo. O personagem que vivencia dado evento pode ser percebido ou não pelos agentes que desempenham/pronunciam algo comprometedor. Comumente, conhecemos a testemunha através de processos de revelação, em um regime discursivo específico, como é o caso de tribunais em que alguém presta um testemunho de um momento vivido como prova de culpa ou inocência de um terceiro. No código civil temos a presença da “testemunha ocular”, como aquela que viu de forma clara uma situação que está sub judice (artigo 447, §3º, inciso I do Código de Processo Civil). Ao prestar seu depoimento, a testemunha influencia o desencadeamento do processo, tendo um grau de credibilidade alto, que pode ser contestado a depender de sua índole.

Contudo, em diversos processos se verifica a presença de depoimentos incorretos, como nos casos de identificação de um inocente como culpado. Esse ato testemunhal passa por outros fatores como o da memória do sujeito, o que leva à possibilidade de “sempre mentir e prestar falso testemunho” (DERRIDA, 2004, p. 78). Por isso, como apontado por Jardim (2017), para Derrida há ficcionalidade em toda literatura, mesmo no discurso do testemunho. Ainda, a própria ausência de certezas é que o fundamenta: “[...] testemunho, para ser legitimado, precisa conter algo de dúvida, sendo, nessa medida, dependente dos efeitos ficcionais e sujeitos às incertezas que constituem a experiência literária” (JARDIM, 2017, p. 84).

Essa questionabilidade é colocada em *Konfidenz* por um dos personagens. Bárbara, ao ouvir as histórias de Leon/Max, pede que ele dê muitos detalhes para comprovar seu testemunho, como se a quantidade de informações atestasse a verdade, eis o diálogo: “Quero detalhes, Leon, muitos detalhes. Para ter certeza de que está me dizendo a verdade. - E se eu der milhares de detalhes e todos forem falsos?” (DORFMAN, 1999, p. 29). Assim, ele mesmo coloca em dúvida a veracidade de seu discurso.

O testemunho se põe à prova também nos poemas *O coração dos homens/A verdade sobre o coração dos homens* de Stigger. O primeiro narra uma série de acontecimentos de uma

protagonista quando criança, dividido em três atos, e o segundo, caso as folhas sejam separadas e lidas, contesta todas as informações do primeiro. Exemplos temos nas passagens do segundo: “Mas não fui o espelho. Fui a bruxa. / Tinham 12 anos e não 10. / Os fatos narrados ocorreram em dois colégios diferentes / A ordem dos fatos também não é verdadeira” (pp. 83- 86). E ainda, nas últimas linhas, pontua

A única verdade nessa história  
 é o bilhete escrito à mão  
 numa caligrafia de volteios:  
 ‘Minha mãezinha do céu,  
 eu te imploro,  
 me protege  
 (STIGGER, 2016, p. 89).

Já em *Coração tão branco* (2008), o personagem principal, Juan, escuta a conversa de um casal de amantes no quarto ao lado. Ao que parece eles estão planejando o assassinato da esposa do homem. Juan toma conhecimento em partes desse segredo e o guarda. Esse segredo se constitui à medida que se torna de conhecimento de um terceiro; contudo, não teremos acesso ao seu desfecho no decorrer da narrativa. Juan se torna uma testemunha de uma conversa que escutou - podendo ele ter ouvido errado ou não - e com a informação recebida nada faz.

Também podemos pensar em uma testemunha-arquivo, que resguarda informações de um acontecimento passado e o mantém vivo. Esse arquivo é um fio condutor com o passado, fazendo-o ressurgir na realidade em que está presente. Por isso, Serge Margel pensa o arquivo testemunho em sua dimensão fantasmal a partir de Derrida, que vincula a historicidade com a alteridade e o passado, fugitivo ou distante. A memória se inscreve em corpo-documento, podendo preservar o passado, mas, também, possibilitando a ocultação de um acontecimento. Para Margel (2016),

o arquivo representa sempre uma forma de sobrevivência ou o traço fantasmal de um desaparecimento, que apaga seu mecanismo de reprodução ainda que deixando os rastros desse apagamento. É o que eu chamarei de regime testemunhal do arquivo. Rastros fantasmiais que testemunham o apagamento pelo qual se constitui todo arquivo.

Esse arquivo-testemunho percebemos em *Konfidenz* de Dorfan (1999), em que as fotografias desempenham papel central na narrativa, pois servem como elemento de identificação de pessoas que se desconstruíram. Em uma das possíveis versões da narrativa o pai reconhece a filha em uma fotografia de um amigo e decide intervir para que ela vá a Paris e deixe com segurança a Alemanha nazista, e em outra fotografia este mesmo personagem reconhece uma mulher com quem havia sonhado durante anos e por quem é apaixonado. Em

outro momento, a capacidade de testemunhar da fotografia é expressa, como aquela que poderá no futuro revelar a imagem de um pai para uma filha que não o conhecerá. Contudo, fica a critério da mãe decidir ensinar a menina a “ler” as fotografias como ela, e não revelar o segredo que ela esconde em si, sobre a paternidade. Assim, o pai pede que a mãe possa confirmar o que as fotos expressam, já que ela “acredita que as fotos falam”.

As fotografias aqui ocupam um lugar de testemunha, que relatam informações do passado e podem revelar segredos. Elas necessitam de um outro tipo de acesso ao que é testemunhado, cabendo a quem se depara com elas decifrar e ler seu testemunho prestado. Elas não entregam um testemunho puro, mas possibilitam o acesso a informações do ocorrido, enquanto exigem um tipo de entendimento do conteúdo imagético para realizar a leitura das fotografias.

Dado isso, também podemos pensar em um texto testemunha que exige um domínio das formas de discurso próprias para que seja acessado, como bem refere Foucault (1992) em relação às sociedades do discurso. Um arquivo textual pode testemunhar um acontecimento de diversas formas, seja com a narração do ocorrido em uma carta íntima, seja por uma assinatura em uma ata de assembleia que confirma a presença de um indivíduo em um determinado espaço-tempo.

Independentemente da forma de linguagem em que o segredo é testemunhado, ele exige um certo domínio, um grau de conhecimento, para que possa ser acessado, isso confere uma segregação entre os que possuem esses atributos e os que não possuem, estabelecendo uma sociedade do discurso, com uma divisão hierárquica, em que os ingressantes possuem certo poder em relação aos outros. No final de *Konfidenz*, Leon pede a Bárbara que no futuro ensine a filha a ler as fotografias e, assim, reconheça-o como pai. Dessa forma, Bárbara assume uma posição de poder em relação às imagens, podendo ensinar a filha a acessar as informações que as fotografias testemunham ou não. A narrativa acaba dessa forma, com a filha sem domínio desse discurso e com a mãe resguardando as informações que as fotografias carregam, estabelecendo uma hierarquia de poder que poderá ser dissolvida no futuro.

Com isso podemos visualizar a figura testemunha na forma de 1) um papel desenvolvido por um personagem ou 2) na forma de um arquivo.

Entendemos que para que exista uma narrativa de segredo, necessariamente, é preciso que exista pelo menos uma figura confidente ou/e testemunha. Essa figura está presente desde o primeiro momento em que o segredo aparece, pois ele se funda no compartilhamento, como nos dizem Blanchot e Derrida, e também observamos nas narrativas. Para Blanchot (2013) o segredo existe em comunidade, se fazendo presente nesses momentos em que se coloca em

relação ao outro, mas sempre escapando, deixando indícios de sua existência, ainda que não se faça em presença plena. Esses indícios que sempre fogem abordaremos nas figuras a seguir.

A experiência do segredo se dá em relação ao outro, não apenas em sua relação de ocultação perante o outro, mas, também, em sua divisão com um outro, um personagem desenvolvendo o papel de uma testemunha ou de um confidente. Por isso, Derrida (1999) afirma a responsabilidade de guardar o segredo, por vezes sendo mais importante do que seu próprio conteúdo.

Dessa forma, notamos que para a instauração da estrutura do segredo é indispensável pensarmos em uma figura com quem o segredo é compartilhado, voluntariamente ou não. O confidente e/ou a testemunha desempenham uma função inicial de exibir a presença de um segredo, mas também atuam no decorrer das narrativas, como em *Coração tão branco*, em que temos diversas camadas de segredo: anteriores ao início da história ou que se dão a partir da mesma. Na primeira cena se coloca um segredo que passa a ser desvendado ao longo de toda a narrativa: o que houve com Teresa para que cometesse suicídio. O narrador Juan desconhece essa informação, mas seu pai Ranz sabe e só irá revelar os acontecimentos ao final, como um confidente. Além disso, em outra frente de segredo, Juan escuta, testemunha, uma conversa do quarto ao lado, sem que seja percebido. Ao que parece, ele passa a saber de um possível assassinato, e tornar-se ciente disso o inquieta. Assim, em uma mesma obra observamos essas duas atuações da figura, que movimentam a narrativa a fim de buscar revelar o que está oculto.

Dessa forma, podemos entender que a figura testemunha/confidente, além de instaurar o segredo, participa de seus desdobramentos e de sua sucessiva revelação ou suspensão. Essa figura pode assumir um papel decisivo ao optar por revelar as informações a que teve acesso ao âmbito público, mas vale notar que a revelação de partes do segredo não está associada necessariamente a um ato de revelação por parte desses sujeitos. O confidente pode se manter fiel, e, mesmo assim, o segredo ser descoberto a partir de outros indícios. Bem como uma testemunha pode relatar o que presenciou e, todavia, o segredo permanecer em suspenso, visto que existem outros elementos e, até mesmo, outras testemunhas e confidentes do mesmo acontecimento. Este exemplo observamos em *Antonio*, visto que cada um dos três questionados tem uma perspectiva sobre os segredos da família, e, assim, mesmo que Isabel revele que não conhecia a primeira esposa de seu marido, a veracidade dessa informação ainda ficará em aberto, pois Haroldo afirma que as duas se conheciam.

Com isso, observamos que o término do segredo com sua revelação acaba com a figura testemunha ou confidente, mas o mesmo não se dá na relação oposta. Afinal, quando um confidente e/ou testemunha revela o segredo sob sua perspectiva, ainda podem existir outras

relações de confiança e testemunhas, que tenham outras informações sobre o mesmo segredo, como no exemplo acima. Por isso, enquanto houver a presença de um confidente e/ou testemunha, o segredo se manterá em suspenso, em uma presença sempre fugidia.

### 4.3 A INSCRIÇÃO E A PERFORMANCE

Assim como entendemos que o arquivo testemunha, devemos pontuar que ele também é parte do acontecimento que formula. Como nos diz Margel (2016<sup>13</sup>), o arquivo constitui o que abriga, sendo parte importante da singularidade das informações. Sua inscrição concebe a ficcionalidade do acontecido e por isso é um integrante primordial.

Tomar o arquivo por testemunho revolve finalmente a pensar que o arquivo testemunha sempre uma fala consignada, quer dizer, selada, criptografada, retida ou atribuída a um lugar reservado, guardado, protegido, mesmo tido secreto ou proibido. Mas tomar o arquivo por testemunho é também considerar o documento em sua materialidade, em sua singularidade de acontecimento criptografado, codificado, cifrado. É definir o que Krzysztof Pomian chamava de *sémiophores*, esses objetos materiais portadores de signos, do papiro ao texto, como tantos falamos dos criptogramas, ou dos suportes criptografados que testemunham seu próprio mecanismo de consignação e operação ficcional. Nesse sentido, o arquivo não é uma abstração secundária, ele se torna testemunho de uma singularidade.

Assim, observamos a presença de um arquivo testemunha que criptografa a ele mesmo em sua materialidade. O traço inscrito no arquivo produzindo a si mesmo: a inscrição de possibilidades significantes diversas. A inscrição testemunha sobre sua própria escritura, com seus modos de ação. Ainda, o que não está afirmado pela palavra, mas se inscreve por seu espaçamento, como é o caso em *Sul* de Stigger (2020) em que as páginas do livro estão unidas escondendo uma parte extra do livro (Figura 2), com uma nova perspectiva para a narrativa anterior. A materialidade diz sobre o segredo tanto quanto seu possível conteúdo oculto prestes a ser descoberto.

---

<sup>13</sup> Em minicurso Política da História: Memória, Arquivo e Testemunho na UFRJ em 2016. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/337617182/Arquivo-Memoria-e-Testemunho-1a-conferencia>>.

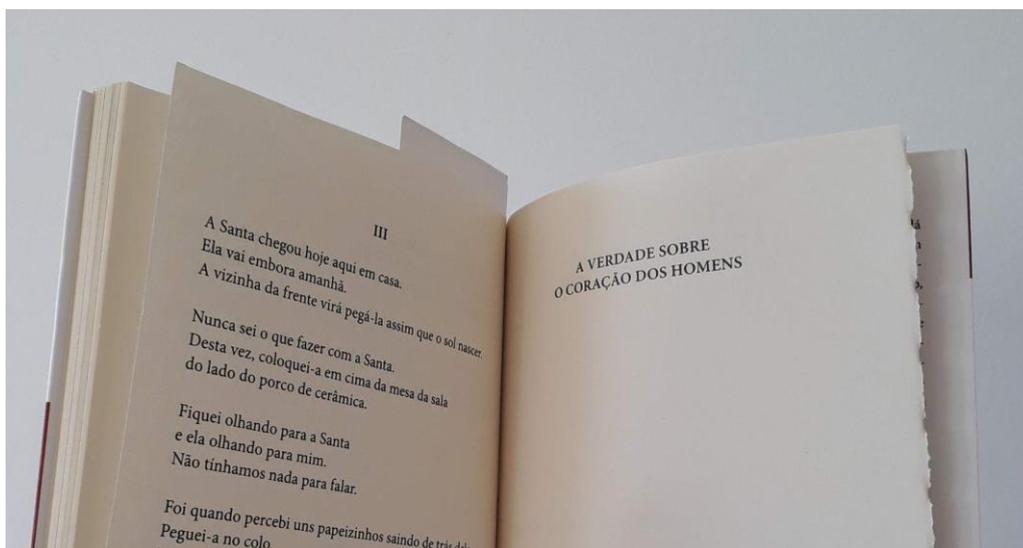
Figura 2



Fonte: acervo pessoal, 2021.

A inscrição também se dá em um espaço em aberto, de algo secreto que chama à ação de rasgar e poder encontrar algum conteúdo misterioso. Essas folhas cerradas expressam o segredo em sua forma, deixam uma lacuna para o leitor escolher preencher ou não com o conteúdo textual que possui. Se intitula como uma verdade - *A verdade sobre o coração dos homens* (Figura 3) - para, ainda mais, reforçar a existência de informações inéditas ou surpreendentes. Assim como no conto *A verdade sobre o caso de M. Valdemar* de Poe abordado por Barthes (1977), em que a colocação de uma verdade desde o título sugere a presença de um enigma que será apresentado e possivelmente desvelado no percurso da narrativa. Não importa o que há ali em seu conteúdo para a constituição do segredo, ele existe. Desde o título ele se coloca, como algo que poderá ser descoberto, contrariando uma outra perspectiva já conhecida.

Figura 3



Fonte: acervo pessoal, 2021.

Assim, podemos investigar o que se deixa dizer pelas lacunas do texto - uma inscrição pelo espaçamento e pela composição do arquivo. Ao mesmo tempo em que elementos não estão visíveis, outros deixam indícios criptografados para decifração. O ato da inscrição permanece enquanto um rastro ou indício que possibilita acessar o signo, pois esse não se dá nunca em presença plena. Margel (2016) pontua que

Nesse sentido testemunhal do arquivo, todo documento seria já em si mesmo um criptograma, que, de um lado, apaga sua própria gênese, seu rastro bruto de uma fala singular, deslocando-o em ferramenta social, de informação, de comunicação, também de transmissão e, por outro, como disse Freud, deixa rastros que 'traem' esse apagamento, indícios discretos, detalhes aparentemente insignificantes, que deixam 'adivinhar as coisas secretas e escondidas'.

Assim, ao mesmo tempo em que se oculta, o arquivo deixa traços que permitem acessar elementos anteriores, mas que exigem uma decifração. Essa decifração exige certo raciocínio, como o pensamento abduutivo que abordaremos a seguir, por parte de um indivíduo investigador, que pode ser o próprio autor do texto, o narrador, personagens da narrativa e, até mesmo, o leitor do texto. Margel considera esse intérprete como um rastreador de fantasmas, no sentido de que apreende traços de um espectro do documento que busca fugir da captação. Ao nos depararmos com as folhas lacradas, nos colocamos nesse papel examinador, optando por rasgar a junção das páginas e acessar o que ali há. Com isso, nos deparamos com o quarto poema, *A verdade sobre o coração dos homens*, em que as histórias do poema anterior *Coração dos homens* são recontadas, com uma nova abordagem, que a narradora diz ser a verdadeira.

Podemos entender que o arquivo, ao mesmo tempo em que se exhibe, procura camuflar sua constituição, assim como uma cripta. Essa cripta colocada pela inscrição demarca um segredo da própria estrutura, que se faz pelos mesmos motivos que organiza. Por isso, então, que ademais de nos determos a exemplos de inscrições que coloquem de pronto o segredo, apontamos para essas inscrições que expressam o segredo independentemente das palavras de revelação. Assim como em *Sul*, Beatriz Bracher (2010) em *Antonio* inscreve o segredo por seu espaçamento: neste livro o narrador deseja descobrir maiores informações sobre sua história familiar e para isso em cada momento (capítulo) se dirige a um personagem a fim de questioná-lo. Contudo, as perguntas proferidas por ele não são expostas no texto, apenas se pode imaginar o que foi perguntado a partir das respostas que são dadas pelos indivíduos presentes, como um deles que profere “O problema, Benjamin, é também que nas tuas perguntas existe uma acusação velada, ou muitas” (BRACHER, 2010, p. 33).

Nesse sentido, o segredo se coloca pela ausência dos questionamentos, mas também pela organização dos capítulos que apresentam perspectivas diversas, com fragmentos de texto que por vezes não se completam ou que desqualificam o discurso de outro informante. Assim, por mais que se busque conhecer os segredos da família de Benjamin, não é possível acessá-los por completo, porque cada perspectiva apresenta suas descontinuidades e também varia de acordo com o que eles mesmos sabem sobre os segredos. O que um personagem profere pode ser o que ele testemunhou desse segredo, mas os fatos relatados podem variar de acordo com outro personagem, e assim por diante. No exemplo já citado de *Antonio*, em que Benjamin deseja descobrir se sua avó Isabel chegou a conhecer Elenir, a primeira mulher de seu esposo, e pergunta isso a ela e ao melhor amigo de seu avô Haroldo. Os dois têm respostas completamente opostas: ela jura nunca ter conhecido Elenir, e Haroldo afirma que com certeza ela conheceu, pois frequentavam os mesmos lugares, ainda justificando a resposta falsa de Isabel por causa de sua discrição. Nesse exemplo o segredo escapa diferentemente de uma narrativa em que um narrador onisciente que tudo sabe relata todos os acontecimentos, ainda que sempre haja brechas para esconder-se.

Em outro momento, o segredo também se inscreve sem se entregar: “Sabe, é como se meu pai me contasse um segredo que eu já soubesse. Ele estava levantando a ponta do véu de uma coisa de que eu não conhecia a cara, mas sempre soube que estava lá” (BRACHER, 2010, p. 11). Podemos também pensar em outras múltiplas inscrições que demarcam a existência do segredo, como uma fotografia, a exemplo da já citada de Leon, e uma palavra, como *verdade* de Bracher, que de pronto já evidencia uma certa revelação por vir. Bem como o corpo da mulher suicida de *Coração tão branco*, que instaura a morte como ponto de partida para

procurar pelas suas motivações e segredos que a cercam. O corpo inscreve dúvidas e questionamentos sobre um possível segredo que rondava a personagem. Ele instaura o segredo, pois todos desconfiam que algo de misterioso ocorreu para que levasse Teresa ao suicídio, afinal ela acabara de voltar da lua-de-mel e não aparentava possuir nenhum problema que exigisse uma ação tão drástica. Com isso, desconfia-se de que algo que aconteceu na lua-de-mel tenha motivado tal impulso e que seu esposo seja o confidente de tal segredo, o que se confirma ao final quando Ranz revela os acontecimentos. A inscrição do segredo por esse corpo sem vida se dá pelas dúvidas que coloca: o que pode ter motivado o suicídio? o que se passou na lua-de-mel? Há segredo, uma estrutura que induz a uma procura do que está oculto, desde o momento em que nos deparamos com o corpo, independentemente do conteúdo que passa a ser descoberto ao longo da narrativa.

Essas inscrições trazem ao leitor múltiplas possibilidades significantes (inventivas) do que pode estar oculto (existindo ou não) e, também, o conduzem a um espaço de signo. Uma inscrição que deixa um espaço em aberto, coloca um ponto de dúvida e sugere algo além do que está posto, transforma-se em uma inscrição de segredo, o instaurando de pronto. Entretanto, desse modo, esses casos literários apresentados evidenciam a constituição críptica da própria estrutura do segredo: a estrutura do segredo assim também se faz. Afinal, a inscrição esculpe o sulco do segredo.

Essa condição da inscrição material por si só já constitui que o secreto funciona enquanto uma performance, pois efetiva a ação que ela mesmo induz. Ou seja, como nos diz Derrida, sobre os atos de fala performativos, esses enunciados realizam em sua própria inscrição o que desejam. Por isso que, ao se deparar com as páginas lacradas, o sentido do segredo já está posto em seu ato, independentemente do que possa estar posto em seu conteúdo.

A performance se dá na ação pela forma, na inscrição que já produz em si o espaço do segredo. Ao se deparar com essas páginas seladas de imediato, o leitor percebe que há segredo, pois a própria materialidade age, performando-o. A ação se dá pela própria linguagem que atua criando o que mesmo afirma. Ao ler a inscrição “Pois vá refrescando a memória, que vou lhe perguntar e o senhor vai me contar outro dia, um dia em que estivermos a sós” (MARÍAS, 2008, p. 203), o leitor percebe de imediato que existe um segredo que pode ser apresentado no decorrer da narrativa e que esta própria frase o instaurou, criando o segredo em sua enunciação. Desse modo, podemos entender que a inscrição que demonstra a existência do segredo, sem nem mesmo desvelar seu conteúdo, performa por si só o segredo.

Ainda, vale observar que nossa perspectiva não se vincula a uma noção de linguagem atrelada à exterioridade, como a depender de uma verdade “fora” do texto como no pensamento

de Austin (1990). A linguagem, a escritura, sua inscrição basta por si só, realiza o seu ato, descolado de pressupostos associados ao compromisso com a “verdade”. Esse pensamento derridiano do performativo nos permite pensar nesse segredo que está em sua forma, não precisando cumprir um compromisso de possuir uma grande revelação, ou mesmo de sequer ter algo a revelar.

A linguagem, a inscrição, produz uma performance em seu ato, como a exemplo de uma performance identitária, que demarca um gênero. Por tanto, a linguagem possui força para estabelecer o que coloca ao mesmo tempo que dispõe dos mecanismos para desarmar a si mesma, como pontua Derrida (2010). Nesse sentido, performar um segredo pela escritura implica colocar sua existência enquanto uma estrutura - induzir ao pensamento de que há algo que se esconde e que pode ser descoberto.

Quando Bárbara de *Konfidenz* profere: “Nunca falamos disso. - De quê? De política” (1999, p. 25) ela demonstra que mesmo que não tivesse total conhecimento dos fatos e da atuação política de seu namorado, sabia que havia algo a respeito, pois ao dizer que nunca falou de política dá a entender que sabia que algo existia nesse sentido. O que faz Leon proferir: “Faz bem em fingir que não sabe. Ainda que saber, o que se chama realmente saber, é claro que não sabe” (1999, p. 24). Ou seja, ela sabia da existência de um segredo com teor político, mas desconhecia seu conteúdo. Assim, sua fala performa a aparição de um segredo, cria sua cripta.

Da mesma forma que em *2035 de Sul* (STIGGER, 2016) ao longo de toda a narrativa se cria uma ideia de que uma celebração irá acontecer, só não se sabe de que forma. Performa-se a existência de um segredo: qual e como será a cerimônia para qual estão levando Constância? Fazem a menina acreditar que algo de positivo a aguarda, deve fazer porque é parte das comemorações, que valerá a pena chicotear o civil que a carrega no riquixá, o que ela faz deslumbrada com a expectativa de que algo grandioso a aguarda. Ao final a grande revelação: a cerimônia era o seu sacrifício. Nesse caso, além da narrativa performar o segredo da cerimônia, pela linguagem, também percebemos os personagens performando, atuando, nesse sentido, que o que a aguarda é positivo, mesmo eles possivelmente sabendo que irão sacrificá-la.

Assim, a performance do segredo nesse caso cria a expectativa de que algo de bom acontecerá: uma performance que cria uma ideia, e que não entrega o que parece prometer, pois a menina acaba indo ludibriada com a possível recompensa, mas é morta ao final da história, momento de revelação do segredo. Desse modo, percebemos que a performance do segredo se dá tanto pela inscrição, com a materialidade instaurando a presença do segredo, quanto pela

atuação dos personagens, que atuam encobrindo um segredo, podendo dissimular o teor do que ocultam.

#### 4.4 O ENIGMA E OS INDÍCIOS

O enigma é a colocação de um segredo que pode ser descoberto, como por exemplo através de um processo investigativo, com um personagem detetive ou similar, ou quando o narrador passa a relatar os acontecimentos de um misterioso caso de assassinato. O programa do enigma se dá desde sua formulação, indicando que algo está em segredo, até seu desvendamento ou suspensão.

Para Barthes (1977) toda narrativa busca retardar tanto quanto possível a solução do enigma, pois, caso o interesse pelo oculto seja finalizado, acaba-se a razão de ser da narrativa. Visualizamos esse processo de forma muito evidente e precisa em narrativas estritamente policiais, em que o foco está em resolver o mistério colocado por um crime, passando a identificar um criminoso e consagrar o detetive que solucionou o enigma. Narrativas essas já citadas anteriormente, como as aventuras de Dupin e Poirot.

Porém, mais do que um momento de revelação do segredo ao final da obra, Barthes (1997) pondera que toda a narrativa responde ao formulado pelo enigma, ao longo de todos os desencadeamentos da história, não sendo necessário um instante único de revelação, pois o segredo vai se mostrando aos poucos ao longo de toda a narrativa, por meio de indícios. Assim como no conto de Poe (2022), *A verdade sobre o caso de M. Valdemar*, observado por Barthes (1977), em *Sul - A verdade sobre o coração dos homens* de Stigger (2016) também temos a colocação do enigma desde o título, pois ao indicar que existe uma verdade para ser contada já se coloca a existência de um enigma: o que não se sabe sobre uma história já existente? qual perspectiva não está colocada até o presente momento e que essa narrativa promete expor?

O enigma se coloca e toda narrativa responde à sua solução. Além disso, nesse sentido, quando o enigma aparece relacionado a uma verdade, ele equipara duas perspectivas, apresentando uma real, tida como verdadeira, em contraposição com uma ilegítima que pode ter sido exibida anteriormente ou ser de conhecimento público. Exemplo podemos observar nos poemas de Stigger (2016), o primeiro intitulado *Coração dos homens*, que conta sobretudo sobre uma peça de teatro em que a narradora atuou como espelho, e o segundo *A verdade sobre*

*o coração dos homens*, que é um poema não listado no sumário e que possui seu título grifado na primeira folha com as páginas lacradas. Este segundo apresenta uma nova perspectiva sobre o que se coloca no poema anterior, e só pode ser acessada após se rasgar a junção das páginas. Abaixo trazemos passagens dos dois poemas, que evidenciam como o segundo traz uma nova versão sobre os fatos trazidos pelo primeiro:

Quando pequena, fui o espelho numa encenação de

[*Branca de Neve e os sete anões*.]

[...]

Tínhamos dez anos e mal falávamos inglês.

[...]

Ele nunca adoçava o suco de uva com açúcar mascavo.

Ouvia ‘mascado’

e tinha nojo.

Esse meu colega também sofria de incontinência urinário e não tinha os mamilos:

em seu abdômen só havia o umbigo.

(STIGGER, 2016, p. 59).

Mas não fui o espelho

Fui a bruxa.

[...]

Também não tínhamos dez,  
mas doze anos.

[...]

Não era meu colega sem mamilos,

mas eu mesma quem entendia açúcar  
‘mascado’

em vez de açúcar mascavo.

(STIGGER, 2016, p. 83).

Assim, a revelação do segredo com a decifração do enigma se dá em relação à perspectiva anterior, por meio de comparação. Ainda, é a própria narração que cumpre esse papel de apresentar a solução do enigma, trazendo os elementos “reais” da história. Coloca-se uma verdade absoluta, pela força do discurso, mas que não tem compromisso com a mesma. O leitor que optar por não ler o conteúdo guardado pelas páginas lacradas terá a primeira perspectiva como única verdade, sem buscar uma nova decifração para o enigma que se coloca no título.

O programa do enigma vai se completando aos poucos ao longo da narrativa do poema de *Sul*, como a completar um quebra-cabeça e formando uma imagem ao final. Algumas partes podem nunca se completar, pois faltam elementos. O que conduz a narrativa e atrai o leitor é, em muitos casos, o aparecimento do segredo, que se dá pouco a pouco, fazendo-o refém da narrativa pela curiosidade de conhecer o que está oculto. A narrativa, por esse motivo, atrasa tanto quanto possível trazer grandes revelações, mas deixa pistas que captam o interesse do leitor, como pondera Barthes (1977).

Essa postergação da decifração do enigma e da revelação dos segredos aparece manifesta em *Konfidenz* de Dorfman (1999), pela própria personagem Bárbara, que ao telefone tenta extrair o máximo de informações possíveis de Leon sobre Martim. Ela se passa quase como uma investigadora, proferindo perguntas que muitas vezes não são respondidas ou ganham respostas longas e que guiam a outros caminhos. Assim, ela percebe que está sendo manipulada e acusa Leon de Xerazade: “- Tal como Xerazade, o senhor está tentando me enredar com contos. - Por que faria isso? - Para ir postergando alguma coisa.” (DORFMAN, 1999, p. 36). Ao equiparar Leon com Xerazade se evidencia que ele está agindo como a protagonista dos contos de *Mil e uma noites*, em que ela conta histórias noite após noite, postergando o final da história para não ser assassinada. Assim, ela consegue ludibriar o rei Xariar, que por ter sido traído por sua primeira esposa, casa-se com uma mulher diferente a cada noite e a executa no dia seguinte. Contudo, com Xerazade é diferente, ela conta histórias que envolvem o marido e deixa em aberto o final da história para contar no dia seguinte, assim se seguem as mil e uma noites de histórias até o rei perceber que não deseja mais executá-la.

O enigma é colocado normalmente no início das narrativas, como em *Coração tão branco*, em que o suicídio súbito de Teresa logo após a lua de mel coloca interrogações sobre o histórico familiar e as possíveis motivações de Teresa para tal feito. Com isso, ao longo de todo o romance, Juan busca entender a vida de seu pai Ranz e averiguar fatos passados, sempre refletindo sobre os segredos familiares. Ao final ele finalmente toma conhecimento do que se passou com Ranz e Teresa, descobrindo que o pai havia assassinado sua esposa para ficar com Teresa, e ela, ao ouvir o segredo, tornar-se uma confidente e cúmplice, acaba por tirar a própria vida. O enigma tem início, meio e fim, perpassando todo o desenvolvimento da história e acabando junto da mesma.

Já em *Konfidenz* de Dorfman (1999) observamos que o percurso do enigma é outro. Ele se coloca de início, quando Bárbara não encontra seu namorado, e o telefone toca e quem fala não é ele, mas sim Leon: onde está Martim? Quem é Leon? Qual a relação dos dois? Essas perguntas serão postergadas ao longo de toda a história e ao final serão apresentadas possíveis respostas, através do depoimento de Leon para os policiais, do discurso do oficial da polícia para Cláudia a respeito da história de seu marido Leon e, também, com as digressões de Leon ao final, quando está prestes a ser executado. Contudo, cada um desses discursos coloca uma possível resolução do segredo, impossibilitando saber qual a versão correta e mantendo a revelação em suspenso. Pode-se acreditar que 1) Leon conhecia Bárbara desde pequena, quando a observava na frente da escola (versão que Leon/Max dá primeiramente à polícia); 2) Bárbara é filha de Leon e ele a reconheceu pela fotografia que Martim o mostrou (segunda versão que

Leon conta à polícia e é passada à sua esposa Cláudia); 3) Leon sonhava com Bárbara desde a adolescência e, quando viu a fotografia de Martim, reconheceu a figura de seus sonhos. Ainda, sabe-se que Bárbara teve uma filha e a paternidade de Vitória não é revelada, mantém-se o suspense se o pai é Martim ou Leon, que acredita ser o pai e implora que Bárbara lhe diga e conte à criança no futuro.

Em *Antonio* (BRACHER, 2010) temos uma grande revelação no começo da história e o enigma se coloca em relação ao que não se sabe dos acontecimentos que permeiam esse segredo revelado: o avô e o pai do narrador, Benjamin, se envolveram com a mesma mulher, Elenir, com quem tiveram um filho. O primeiro acabou por falecer e o segundo é o narrador e investigador da história, os dois com o mesmo nome de Benjamin. Ao saber disso, Benjamin procura conversar com a avó e amigos de seu avô e pai, para entender o que se passou com cada um. Assim, vai se elucidando como se deram os acontecimentos, porém, com perspectivas que por vezes se contradizem, como no exemplo já citado da ligação de Isabel com Elenir, que pode ter existido ou não a depender de cada depoimento. O enigma é saber de que forma esse fato atípico pode acontecer e se os dois tinham conhecimento da situação (inquirição sem resposta, visto que existem afirmações contraditórias). Diferentemente de uma história tradicional de enigma policial, a revelação se dá de início, e o enigma se coloca em relação ao desencadeamento de ações que contornam os acontecimentos marcantes da família.

Assim, podemos observar a partir de *Sul* que quando uma noção de “verdade” se coloca em relação ao enigma ela se dá em comparação com uma outra perspectiva, que é entendida como falsa, pois, neste caso, o título de um poema para o outro se altera em apenas uma locução *A verdade sobre*, colocando a anterior em um espaço de inverdade. O enigma pode-se colocar de início e ser revelado ao longo da narrativa ou pode permanecer em suspensão ao final da história. Ainda, o enigma pode se estabelecer pelo que não se sabe do percurso de um segredo já revelado em parte, como no exemplo de *Antonio*, em que interessa o passo a passo dos acontecimentos da história familiar e que culminou em uma revelação.

Quando um personagem procura pistas, interroga pessoas, presta um depoimento, ainda que não se chegue a uma revelação, percebemos que se busca resolver um enigma, seja por intenção de um personagem, do narrador e, mesmo, da narrativa em si. O processo investigativo busca encontrar respostas através de indícios que, quando observados, podem revelar elementos até então não percebidos. Contudo, por vezes, a história é construída de modo a fazer o leitor procurar por esses indícios, deixados pelo autor, como uma forma de dividir o papel investigativo com quem lê.

Esse processo de encontrar sinais para decifrar um enigma é realizado por meio de um raciocínio abduativo, explicado por Peirce e evidenciado por Eco (2014) ao examinar as histórias de Sherlock Holmes. Ao se deparar com os indícios, Sherlock formula hipóteses e passa a averiguá-las ao longo das narrativas. Nas obras em questão também podemos observar um desenvolvimento parecido, ainda que nenhuma tenha um investigador profissional em ação.

Em *Coração tão branco* o desejo de Juan desde o início da narrativa é solucionar o enigma de por que sua tia acabou por se suicidar, e com isso, ele busca entender a história de seu pai Ranz. Sua esposa Luisa assume um papel decisivo para exprimir a confissão do sogro e enfim descobrir o que aconteceu: “‘Não quer me contar’, ouvi que Luisa dizia. Sua voz era cuidadosa mas natural, não exagerava a nota da persuasão nem da delicadeza nem do afeto. Falava com prudência, apenas com prudência” (MARÍAS, 2008, p. 236). Assim, ela assume um papel de interrogadora, que mede as palavras para que possa chegar à confissão. Contudo, ao contrário dos confidentes profissionais, Luisa se exime de atuar em virtude do que ouve, prometendo não contar e julgar o que está por vir. Promete não desempenhar uma posição de poder ao ouvir, mesmo que isso seja inevitável. Ao contrário da figura de Sherlock, que possui todos os componentes para realizar o raciocínio abduativo do início ao fim, de forma individual, percebemos aqui a atuação de Juan e Luisa em conjunto, o filho assumindo uma posição mais agressiva e Luisa agindo a partir de uma posição mais acolhedora, o que traz um melhor resultado, levando à confissão.

Ainda tratando da obra de Javier Marías, podemos observar desde o início da narrativa uma história bastante similar ao que se revela ao final. Esse indício que é colocado é a história que Juan e Luisa ouvem no quarto ao lado durante a lua de mel: um casal de amantes planeja o assassinato da esposa do homem para que possam ficar juntos. No início, não pensamos que isso possa significar para além do que é colocado à prova por Juan, sobre a questão de testemunhar esse segredo. Contudo, ao final, descobriremos que Ranz e Teresa tiveram uma conversa semelhante, que o levou a assassinar sua primeira esposa e que gerou conseqüentemente o suicídio de Teresa. Esse relato no início é uma pista deixada pelo autor que evidencia a repetição desse mesmo dilema, como a testar a percepção dos personagens e dos próprios leitores para que notassem esse indício do segredo maior da narrativa.

Na peça de teatro *Mancha em Sul* de Stigger (2016) o que mais existe são indícios de um fato ocorrido, levando à formulação de hipóteses do que houve tanto pela personagem Carol 2, quanto por quem lê. A peça inicia com Carol 1 se maquiando, quando atende a porta para Carol 2, que percebe de início sangue na maçaneta e se depara com mais manchas espalhadas pelo chão. Assim, ela começa a fazer questionamentos à Carol 1 sobre o que havia passado ali

e nota uma mancha que se destaca. Carol 1 diz que “ele” havia caído e ido tomar banho e só, mas pede que Carol 2 não vá averiguar. Com isso, Carol 1 tenta mascarar a descoberta desse segredo e a resolução do enigma, mas os indícios a comprometem, pois tornam as hipóteses cada vez mais assertivas.

A mancha é um indício, que faz pressupor que alguém está bastante ferido, ainda, a trilha de sangue que percorre um caminho até a porta em vez de ao banheiro, como indicado por Carol 1 indica uma possível ocultação dos verdadeiros fatos ocorridos por parte dela. Carol 1, contra os indícios que parecem a comprometer, evidencia outro: o barulho do chuveiro, que provaria que a pessoa estava lá, tomando banho e viva, “Morto não está, porque ele está no banho. (Apontando para dentro) Ouve só o chuveiro” (STIGGER, 2016, p. 48). Assim, a personagem chama atenção para outro indício para tentar provar seu relato como verídico, mas o chuveiro passa horas ligado enquanto as duas conversam sobre outros assuntos. O som do chuveiro permanece, “como se uma mancha de som se alastrasse por toda a sala” (STIGGER, 2016, p. 57) até as luzes se apagarem. Com essa última passagem referida, a autora parece brincar com o embate entre esses indícios, do sangue e do som da água, e, também, ressaltar que o som da água que antes poderia vir a comprovar o relato de Carol 1, após tanto tempo, se converteu em um indício contra o seu relato, visto que não cessava nunca e revelava a ausência de alguém realmente se banhando, assim tornando-se uma mancha como as de sangue que existiam por toda a sala.

Com o passar do tempo, o indício que parecia positivo passou a ser negativo à explicação de Carol 1, não sendo apenas uma mancha de sangue comum, mas uma que se alastra, demarcando uma possível morte. O enigma se coloca desde o início, pois os indícios insinuam que uma pessoa está bastante ferida. Com o final da peça, a solução não é colocada de inteiro, mas de acordo com as hipóteses possíveis, que se dão por um pensamento abduativo por meio dos indícios: pode-se prever que é mais provável que o homem não esteja acordado ou vivo e que possivelmente Carol 1 está envolvida no que ocorreu com ele.

Carol 1 atua na narrativa contra a revelação do que está oculto, não deixando Carol 2 investigar o restante da casa, respondendo às perguntas de forma fugidia e, também, buscando trazer outros elementos, tanto para convencer a outra de sua perspectiva, quanto para distraí-la conversando sobre outros assuntos. Em contraposição, temos Carol 2 agindo de forma investigativa, relacionando os indícios, como a mancha que se dirige até a porta, para criar suas hipóteses do que ocorreu. Carol 2, assim como Luisa, não é uma detetive comum, a exemplo de Sherlock Holmes, mas se utiliza do raciocínio abduativo para buscar solucionar o enigma. A conversação para extrair informações de Carol 1 e de Ranz é parte crucial para esse processo,

ainda que Carol 1 assuma uma posição contrária à revelação, pois elementos são confessados pelo discurso, e, sobretudo, no caso de Ranz, para que seja convencido a revelar o segredo.

Vale ressaltar que os indícios deixam pistas de uma possível resolução do enigma, que podem ou não ser captadas por um sujeito investigador, seja um personagem, seja o leitor. Entretanto, essas pistas sempre estarão abertas à inserção de novas provas. Além disso, percebemos que um indício pode ter seu entendimento alterado com o passar da narrativa, através de uma nova perspectiva, como no exemplo de *Mancha*. O programa do enigma e a presença de indícios são cruciais à existência do segredo, pois colocam a dúvida que instiga o seguimento do leitor na leitura e o induzem a investigar junto com os personagens o que está oculto.

#### 4.5 SISTEMAS DE OCULTAÇÃO E A ESTRUTURALIDADE DO SEGREDO

Entendemos que as formas com que o segredo se desnuda na literatura por meio das figuras dão a ver também uma certa relação entre as partes da narrativa e uma estruturalidade do segredo que permeia todas as obras. Assim, os *sistemas de ocultação* se dão na relação entre quem oculta e quem não sabe o conteúdo do que se esconde. Já a *estruturalidade do segredo* é o funcionamento sistemático das figuras ao longo das narrativas, que se dá a partir dos *sistemas de ocultação*, e que aparece em todas as obras de forma a estruturar a comunicação.

Partindo disso, buscamos entender em um primeiro momento de que forma esses sistemas se desdobram e se personificam nas narrativas, para que agora, com um panorama mais amplo, a partir de um inventário de figuras, possamos observar esses *sistemas de ocultação*. Eles funcionam enquanto estruturas que se demonstram por meio de figuras de segredo e se estabelecem, no que separa um ser do outro e, também, no seu encontro. Uma parte possui acesso a uma informação e a outra busca descobri-la, procurando uma continuidade que não é própria.

Com isso, passamos a descrever abaixo alguns sistemas possíveis, que dizem respeito a uma relação entre camadas da narrativa, separando quem oculta o segredo de quem desconhece um certo conteúdo:

a) Segredo do autor em relação ao narrador

Nesse tipo de segredo, o autor constrói uma narrativa em que o próprio narrador parece desconhecer certas informações que ali foram colocadas pelo autor. Esse segredo se demonstra em *Konfidenz* (DORFMAN, 1999), em que, em capítulos intercalados, o narrador diz ser apenas um escrevente da história, que conhece pouco a pouco, como um leitor, a sucessão dos eventos descritos.

Bárbara chega a um país desconhecido para encontrar Martim, hospeda-se em um hotel, e o telefone toca. Aos poucos essa voz vai se expondo. Em capítulos intercalados, o narrador comenta o seu registro: “Não estou inventando esta história. Eu a estou descobrindo, passo a passo, como um leitor, talvez uma leitora, e não como alguém que sabe de antemão o que vai acontecer e pode determinar o curso dos acontecimentos a seu gosto” (DORFMAN, 1999, p. 19). Essa passagem do narrador joga com o conhecimento do segredo, quando se percebe a dissimulação e a retenção das informações por parte do autor. Um segredo a que nem mesmo seu narrador tem acesso, mas que se exhibe no decorrer da trama.

b) Segredo do narrador em relação ao leitor

Em *Antonio* (BRACHER, 2010), Benjamim busca saber mais sobre um segredo familiar. Em cada capítulo, revezam-se três personagens que contam a sua visão da história, mas em nenhum momento temos a voz de Benjamim, somente as narrativas de seus interlocutores. Dessa forma os questionamentos que dirige a cada personagem ficam em segredo para quem lê.

Também percebemos essa relação em *Sul* (STIGGER, 2016), em que temos a terceira parte do livro intitulada *O coração dos homens*, e uma quarta e última parte (não listada no sumário) que se chama *A verdade sobre o coração dos homens*. Essa parte do livro está com as páginas lacradas, cabendo ao leitor decidir abri-las para saber uma outra versão da história. Há uma nova camada como se o que estivesse escondido se mostrasse. O segredo aparece na forma da obra e em seu conteúdo. Não importa qual história seria a “mais verdadeira”, mas que se performe um segredo revelado.

c) Segredo de um personagem em relação a outro

Essa relação é a mais comumente empregada na narrativa. Um personagem retém uma informação que é de interesse de um outro. Em todas as obras aqui citadas percebemos esse jogo entre guardar e investigar uma informação oculta. Em *Antonio* (BRACHER, 2010) toda a obra é constituída a partir da procura de Benjamim por mais informações sobre a história da

sua família - a cada capítulo ele “interroga” uma pessoa que revela algum novo elemento que compõe o passado e o faz continuar explorando. Assim, os personagens questionados guardam segredos em relação a Benjamin, os quais ele procura a todo momento descobrir.

d) Segredo como referência externa

Esse tipo de segredo funciona enquanto uma referência ao extratextual, com uma indicação que remete a alguma informação que se deve conhecer fora do texto para acessá-lo. É o caso do título do livro *Coração tão branco* (MARÍAS, 2008), em que temos neste próprio título uma referência a uma frase da peça teatral *Macbeth*, de William Shakespeare (2004). Mais do que isso, ao longo da narrativa também temos similaridades entre fatos, como a indução de um crime sem praticá-lo, realizado tanto por Lady Macbeth quanto por Teresa. Ao longo da trama, o próprio texto de Shakespeare se torna objeto de digressões do narrador.

e) Segredo do narrador em relação aos personagens

Esse tipo de segredo podemos também reconhecer facilmente. Nota-se pelas passagens nas quais o narrador opina e parece apontar o futuro de um personagem sem que se conheçam os fatos. Exemplo se tem nos momentos em que esse narrador demonstra sua onipresença e conhecimento do todo da obra, quando profere, por exemplo, “*ela tinha esperanças, mas vai ficar ainda pior*”.

f) Segredo do autor em relação ao leitor e aos personagens

O nível de relação desse segredo aparece em trechos claramente escritos pelo autor e que não são de conhecimento das partes da narrativa em si. Para que possamos abordá-lo recorremos a uma obra não listada em nosso *corpus* de análise: *A hora da estrela*, de Clarice Lispector (2006), em que na dedicatória profere: “Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta resposta. Resposta esta que alguém no mundo ma dê. Vós?” (LISPECTOR, 2006, p. 20). Clarice coloca uma pergunta que não sabemos qual é e pede uma resposta também desconhecida. Há uma estrutura de segredo, ainda que sem conteúdo.

g) Segredo da obra em relação ao leitor

Essa figura de segredo notamos em *Sul* (STIGGER, 2016), no quarto capítulo *A verdade sobre o coração dos homens*, em que as páginas do livro estão grudadas. A própria

materialidade da obra adiciona uma camada de segredo, cabendo ao leitor decidir abri-las ou não. Caso opte por cortar a junção das páginas, há um novo texto para ser lido.

Esses sistemas são fundamentais para o entendimento do segredo nas narrativas, pois sempre haverá alguma dessas relações em funcionamento, além de existirem em relação com as figuras apresentadas anteriormente, e que, também, são indispensáveis para operação do segredo, visto que sempre haverá um confidente ou testemunha, existirão indícios do que se esconde e uma inscrição demarcará a presença do secreto. Os sistemas tratam, sobretudo, do segredo a partir da relação com o outro, tanto na ligação entre os que guardam o mesmo segredo, quanto no que diferencia um ser do outro pelo que guardam. Esses sistemas operam nesse encontro que se dá pela partilha, mas também pelo embate com o outro, que esconde o que deseja saber. Assim, há um encontro violento, próprio da comunicação, nos termos de Blanchot (2013), pois uma relação de comunicação se dá no encontro com a singularidade do outro, no que se compartilha e no que os divide e induz uma procura.

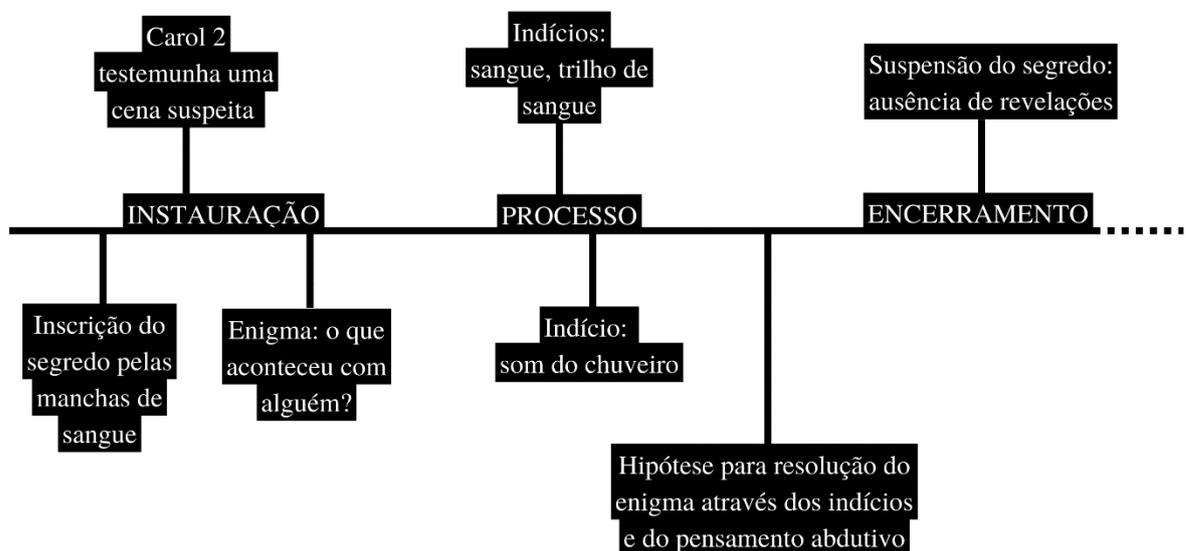
A partir desse mapeamento dos *sistemas de ocultação*, podemos pensar a estruturalidade do segredo como um todo, visto que esses sistemas em conjunto com as figuras formam a base para que um segredo se estabeleça na narrativa. Além do segredo precisar se dar entre partes, ele se dá por meio de figuras. O segredo precisa ser instaurado, logo, necessita ter uma figura testemunha ou confidente, pois deve ser compartilhado para que se torne existente. Além disso, essa instauração se dá por meio de uma inscrição, visto que ele deve ser enunciado para que performe sua existência e que não pode existir longe de uma materialidade. Então, algo deve ser inscrito para que ele se inicie, seja por uma frase que crie sua cripta, como “há algo que preciso te contar”, seja por meio das páginas lacradas ou de um corpo suicida.

O segredo também tem sua processualidade, logo, aparece diversas vezes na narrativa. Ele aparece no processo de relação entre os personagens, que buscam revelações interrogando confidentes, como é o caso em *Antonio*. Assim, a presença do segredo se demarca inúmeras vezes, sem que se acesse o conteúdo que pode possuir. Contudo, por ora, também, pode-se perceber pistas do que se esconde, através de indícios, que podem ser apreendidos através de um pensamento abduativo. Essas pistas ao longo do texto podem contribuir para a formação de um quebra-cabeça que visa solucionar um enigma. Então, cabe aos investigadores, sejam personagens ou o leitor, que notem e decifrem esses indícios que se apresentam. Em uma primeira leitura esses indícios podem passar despercebidos, como é o caso da história que se repete em *Coração tão branco*, mas eles estão lá, a marcar a presença do segredo. Esses indícios podem se alterar ao longo da história, passando a comprovar uma hipótese antes discordante,

exemplo temos em *Sul*. Assim como em *Os crimes da Rua Morgue*, de Edgar Allan Poe, o segredo aparece desde o início e diversas vezes demarca sua presença ao longo da obra.

Por fim, o segredo precisa de um encerramento com o final da narrativa, que se dá com uma revelação ou com a suspensão. As figuras são cruciais a esta finalização, quando o confidente cúmplice assume a culpa até a resolução de um enigma sobre a causa de um suicídio como em *Coração tão branco*. Quando não há uma revelação, o segredo fica em suspenso, continuando a existir como uma estrutura mesmo com o fim da narrativa, assim como na peça de teatro de *Sul*, em que, apesar da solução possível através dos indícios, não se sabe o que ocorreu com o personagem fora de cena. Desse modo, a instauração, o processo e o encerramento do segredo precisam das figuras para se produzir. Esse percurso exemplificamos através do diagrama abaixo referente à narrativa da peça de teatro *Mancha* (Figura 4) da obra *Sul* de Stigger (2016) e da história de *Coração tão branco* (Figura 5) de Marías (2008). Ressaltamos que esses diagramas se referem a estas obras especificamente, e não são relativos à estruturalidade do segredo como um todo, visto que essa se alterna em cada uma.

Figura 4 - Diagrama do segredo em *Mancha*



Fonte: Elaboração nossa, 2022.

Figura 5 - Diagrama do segredo em *Coração tão branco*

Fonte: Elaboração nossa, 2022.

Um sistema de ocultação se estabelece entre Juan e seu pai Ranz, que só irá revelar os acontecimentos ao final, como um confidente. Além disso, em outra frente de segredo, Juan escuta, testemunha, uma conversa do quarto ao lado, sem que seja percebido. Ao que parece, ele passa a saber de um possível assassinato e tornar-se ciente disso o inquieta. Essa história ouvida por ele, como percebemos ao final do livro, é similar ao que ocorreu com Teresa e Ranz, como uma pista colocada pelo autor, um indício do ocorrido. O segredo, por meio de seus sistemas e figuras em expressão, demonstra sua existência de um modo diferente em cada narrativa, mas, com isso, também possibilita perceber um funcionamento com elementos que se repetem e que o configuram enquanto uma estruturalidade.

Vale notar que, ainda que o conteúdo do segredo seja exposto em partes nos relatos, importa a estrutura que funda estes segredos. Afinal, o segredo da causa do suicídio foi tomar conhecimento de um outro segredo. Aqui está a *cripta sem profundidade*, uma estruturalidade do segredo, que se dá por meio de sistemas de ocultação e se expressa nas figuras.

Essa estruturalidade do segredo aparece nas narrativas trabalhadas de uma forma singular em cada uma, mas com uma sistemática semelhante: existem em operação *sistemas de ocultação e figuras de segredo*, que sustentam a presença do segredo ao longo de todas as tramas. Além disso, a estruturalidade do segredo se dá de forma sistemática, acompanhando o passo a passo das histórias, desde a instauração de um enigma e consequente segredo, até a um momento de revelação ou suspensão final.

Nota-se que o que conduz o desencadeamento das narrativas é, sobretudo, a procura pelo que está em segredo. Esse desejo de saber é criado pela encenação do secreto, como pontua Magris (2018). Importa que algo pareça se ocultar para que o segredo exista e atue na comunicação, não interessando se algum conteúdo realmente existe. Assim como trata Simmel (1999), demonstrar ter segredos instaura uma relação de poder e atrai a atenção.

O inacessível do segredo, sua proibição ou possível imoralidade, é o que atrai a atenção para ele. A proibição da revelação é o que cria o desejo de atingi-la. Assim como o erótico, o que o impede é o que o fundamenta. Então, a estrutura do segredo – como a do erotismo (BATAILLE, 2020) – é baseada em interditos e transgressão. Sem o interdito o segredo não teria razão de ser, pois a proibição de saber gera o desejo de descobrir. A transgressão convida a passar pelos interditos, buscando revelar tudo e se fundir ao outro. Movidos por um desejo de continuidade, buscando uma completude inexistente, como pontua Bataille.

Ao contrário do que se pode pensar no senso comum, o segredo se dá em um processo comunicativo, pois ele mobiliza, ao longo de todas as obras apresentadas, os acontecimentos, sendo crucial ao desencadeamento de ações e ao prosseguimento da narrativa. Mais do que isso, o segredo se dá a partir do compartilhamento, em rede, e não em individualidade, pois cria um fluxo entre as partes envolvidas. Ele se dá em compartilhamento, para existir é preciso que alguém pareça conhecê-lo, afinal “Mas o que disse até agora disse levando em conta que dizia a alguém, não se esquecendo do destinatário mas levando em conta que estava contando e sendo escutado” (MARÍAS, 2008, p. 243). Então, contrariando a ideia comum, o segredo não interrompe a comunicação, como um interdito, mas a multiplica, instaurando relações de comunicação e de comunidade que se fazem no entorno e através do segredo.

Essa estruturalidade do segredo acaba sendo estruturante na comunicação, visto que induz a uma procura do que está oculto, e com isso mobiliza os personagens e o próprio leitor das narrativas a seguirem suas buscas. Essa ação se dá tanto no âmbito das tramas, influenciando os personagens, quanto no âmbito das obras, engajando os leitores. Os personagens traçam novas relações, procuram outros personagens para interrogar sobre o que desejam saber, etc. O segredo estabelece, por meio das figuras e dos sistemas, uma relação comunicacional entre os que compartilham o segredo – como os confidentes e testemunhas – mas também entre os que buscam revelá-lo e os que o guardam. Além disso, o segredo atua estruturando a comunicação, convocando outras ações nas narrativas, seja pela investigação ou pelo rasgar das páginas lacradas.

A “cripta sem profundidade” não encontra seu fim, como afirmamos anteriormente junto de Blanchot (2013), pois se acreditamos acessar todos os segredos, eles já não existem. Revelar

é dissolver o segredo. E se não revelamos tudo, eles resistem fora de nossa visão. Entretanto, não se dão em ausência plena, pois falar deles os torna existentes, ainda que fugidios. Assim como a noção de comunidade de Blanchot (2013), o segredo se dá em uma ausência presente, que escapa.

O segredo desestabiliza as narrativas e, por isso mesmo, é estruturante da comunicação. Ele convoca a “uma abertura ao fora e uma abertura a outros, um movimento que provoca dissimetria violenta entre eu mesmo e o outro: a fissura e a comunicação” (LYRA, 2005, p. 47). A cripta sem profundidade, o abismo, atrai o olhar. Por sua ocultação fascina e incita uma busca pelo desvendamento do segredo.

## 5 CONSIDERAÇÕES

A partir do desenvolvimento dessa dissertação de mestrado buscamos entender como o segredo funciona enquanto uma estruturalidade na comunicação. Chegamos à criação de um inventário de figuras de segredo e da organização dos sistemas de ocultação, que são fundamentais para que uma estruturalidade do segredo exista e atue no desenvolvimento das narrativas comunicacionais. Para nós, a questão fundante está na estrutura - que estabelece um percurso do segredo associado ao passo a passo de cada obra.

Pudemos, no primeiro capítulo, compreender e formular nossa noção de segredo através de Bataille, Blanchot e Magris. Em seguida, com Foucault, Derrida, Barthes e Eco realizamos uma revisão teórica do conceito, que permitiu identificar figuras importantes para a constituição do segredo. A partir disso, formulamos um inventário desconstrutivista que dá conta dos conceitos abordados por esses autores através dos pares de sentidos: o confidente e a testemunha; a inscrição e a performance; o enigma e os indícios. Essa investigação se deu por meio de quatro obras de literatura contemporânea: *Konfidenz*, de Ariel Dorfman (1999); *Sul*, de Veronica Stigger (2016); *Coração tão branco*, de Javier Marías (2008); e *Antonio*, de Beatriz Bracher (2010). Com essas obras pudemos perceber e demonstrar o segredo em operação, abordando cada figura em mais de uma narrativa. A partir da formulação do inventário, percebemos como a literatura se demonstrou útil como forma de comunicação para pensar o segredo, assim como pontuado por Derrida, ao tratar da literatura como essa estranha instituição.

Após a reorganização dos capítulos e no próprio movimento de escrita do trabalho, foi revista a construção das figuras, sendo adequadas aos termos suscitados pelos autores. Por exemplo, notou-se a importância de trazer a noção de enigma para a formulação dos pares de sentido, visando à investigação do segredo nas narrativas. Assim, foi possível entender que a estruturalidade do segredo se instaura por meio de *sistemas de ocultação* e de *figuras de segredo*. Uma estrutura age e separa aqueles que possivelmente têm o conhecimento de alguma informação daqueles que não o têm. Os sistemas estabelecem a ligação entre os que têm acesso e os que não têm acesso ao segredo, e se colocam em relação às figuras, que são a sua expressão na narrativa.

Há sempre uma figura testemunha (Derrida) ou confidente (Foucault). O segredo se inscreve (Derrida) materialmente e performa (Derrida) sua constituição de pronto. Ele pode se colocar enquanto um enigma (Barthes), que pode ser decifrado por meio de um pensamento

abduativo que capta os indícios (Eco). Ele envolve sistemas de poder tanto em sua confidencialidade quanto em sua exibição; necessita ser compartilhado e, por isso mesmo, enunciado, e essa enunciação se dá por meio de *figuras* que exibem o segredo, ainda que ele não seja totalmente revelado.

Dessa forma, foi possível elaborar a estruturalidade do segredo através do seu percurso nas obras. A estruturalidade do segredo se fundamenta na presença dos sistemas e das figuras, que permeiam as narrativas apresentadas do início ao fim, e são importantes para que sua trama se desenvolva. Ainda, o segredo se estabelece em comunidade, através das relações que cria entre os personagens envolvidos, o autor, o narrador e o leitor. Então, essa processualidade do segredo evidencia a sua criação de fluxos comunicacionais. Podemos, com isso, afirmar que o segredo não interrompe a comunicação, mas a multiplica, funcionando enquanto uma estruturalidade.

Para o segredo existir ele precisa se colocar, como uma caixa fechada ou o quarto escuro de Magris (2018) – que implementa o espaço da dúvida e do que não se sabe. Essa pesquisa acabou por revelar diversas hipóteses sobre a atuação do segredo, mas, também, possibilitou que novas dúvidas surgissem. Assim, a pesquisa se encerra em suspensão, com possíveis caminhos a serem seguidos em trabalhos futuros: podemos ampliar esse inventário através de outras explorações; trabalhar com o segredo em outros meios e mídias de comunicação; desenvolver mais frontalmente a noção de segredo na política, pensando na intimidade e na democracia; rever as teorias da comunicação no que dizem respeito ao segredo, repensando-as a partir da perspectiva resultante desse trabalho, entre outras. Esse trabalho em suspensão continuará a revolver e assombrar a ele mesmo e o que vier a seguir.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Luis Felipe Silveira de. “A linguagem não pertence” e os fantasmas da propriedade em escrituras contemporâneas: copistas de Jorge Luís Borges, a escrita não criativa e a poesia brasileira de apropriação. Tese (Doutorado em Comunicação) em andamento. Finalização prevista para 2022. Departamento de Comunicação, PPGCOM, 2022.
- ANDERSEN, Hans Christian. **A roupa nova do imperador**. São Paulo: Brinque-Book, 1997.
- AZEVEDO, Luciene. **Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória**. Tese (Doutorado em Letras), Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. / John Langshaw Austin; Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. / Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BABO, Maria Augusta. Em segredo: a confissão como relação interdiscursiva. In: **Comunicação e Sociedade**, v. 20, 2011, pp. 175-190. Disponível em <<https://revistacomsoc.pt/index.php/revistacomsoc/article/view/1578>>. Acesso em <31 mar 2021>.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 2. ed. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP.
- BARTHES, Roland. Análise Textual de um Conto de Edgar Poe. In: CHABROL, Claude. **Semiótica narrativa e textual**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BARTHES, Roland. **S/Z: Uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac**. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BENNINGTON, Geoffrey. Entrevista. in: **Desconstrução e Ética – Ecos de Jacques Derrida**. org. Paulo Cesar Duque-Estrada. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2004, pp.198/199.
- BLACHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: **Cinco Visões Pessoais**. Brasília: Editora UNB, 1985.
- BRACHER, Beatriz. **Antonio**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- BRASIL. Artigo 27 da Lei nº 59/2007. Código Penal. Dispõe sobre cumplicidade. Disponível em: <[http://bdjur.almedina.net/item.php?field=item\\_id&value=1171491](http://bdjur.almedina.net/item.php?field=item_id&value=1171491)> Acesso em: 25 set. 2021.
- BRASIL. Artigo 154 do Decreto Lei nº 2848/1940 de 07/12/1940. Dispõe sobre violação de segredo, em razão de função, ministério, ofício ou profissão, que possa produzir dano a outrem. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/topicos/10619917/artigo-154-do-decreto-lei-n-2848-de-07-de-dezembro-de-1940>> Acesso em: 10 out. 2021.
- CANDIOTTO, Cesar. Verdade, confissão e desejo em Foucault. In: **Observaciones filosóficas**, Nº. 4, 2007. Disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2194178>>. Acesso em <03 jun 2020>.

CHAUVIRÉ, Christiane. **Peirce et la signification**: introduction à la logique du vague. Paris: PUF, 1995.

COLLING, Giovana dos Passos. **Correspondências secretas**: a desconstrução escritural nos postais do *PostSecret*. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social - hab. em Publicidade e Propaganda) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

CONTINENTINO, Ana Maria Amado. **A Alteridade no pensamento de Jacques Derrida**: Escritura, Meio-Luto, Aporia. Tese (Doutorado em Filosofia). Centro de Teologia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em <<https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-797/a-alteridade-no-pensamento-de-jacques-derrida--escritura-meio-luto-aporia>>. Acesso em <22 de nov 2020>.

CORAZZA, Sandra Mara. Inventário de procedimentos didáticos de tradução: teoria, prática e método de pesquisa. **Revista Brasileira de Educação**, v. 23, 2018.

CORRÊA, Sérgio Fernando Maciel. Uma arqueo-genealogia da confissão: subjetivação e formas de verificação a partir dos últimos ditos e escritos de Michel Foucault. In: **Sapere aude** – Belo Horizonte, v. 7 – n. 12, p. 182-193, Jan./Jun. 2016. Disponível em <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/P.2177-6342.2016v7n13p182>>. Acesso em <26 de jan 2021>.

ECO, Umberto. *Intentio Lectoris*. Apontamentos sobre a semiótica da recepção. In: ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A.. **O signo de três**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Rio de Janeiro: 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DERRIDA, Jacques. A literatura em segredo: uma filiação impossível. In: **Donner la mort**. Paris: Galilée, 1999.

DERRIDA, Jacques. **Cartão-postal**: De Sócrates a Freud e Além. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DERRIDA, Jacques. **Força de lei**: o fundamento místico da autoridade. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DERRIDA, Jacques. **O gosto do Segredo**. Portugal: Fim de Seculo, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Paixões**. Campinas: Papyrus, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Papel-máquina**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. In: **Revista Cerrados**, 21(33), 2012.

DORFMAN, Ariel. **Konfidenz**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

DOYLE, Arthur Conan. **O signo dos quatro**. São Paulo: Martin Claret, 2018.

FEIL, Gabriel Sausen; PINTO, Fabiano Neu. Inventário [gago] dos problemas da educação: bloco de conceitos operatórios RIGEEA. In: **Métodos de transcrição: pesquisa em educação da diferença**. Organização Sandra Mara Corazza. São Leopoldo: Oikos, 2020.

FLORENCE, Jean. A propósito do segredo. In: **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 15 n. 2, Mai-Ago 1999, pp. 163-166. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ptp/v15n2/a09v15n2.pdf>>. Acesso em <18 de dez 2020>.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega/Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 4: as confissões da carne**. Michel Foucault; [compilação] Frédéric Gros; tradução Heliana de Barros Conde Rodrigues, Vera Portocarrero. 1 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Malfazer, dizer verdadeiro: função da confissão em juízo: curso em Louvain**, 1981. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

FRIDLUND, Patrik. Derrida, Abraham and Responsible Subjectivity. In: **Dans Revue philosophique de la France et de l'étranger** 2016/1 (Tome 141), pp. 59-78. Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-philosophique-2016-1-page-59.htm>>. Acesso em <20 de mar 2021>.

GARCÍA MASIP, Fernando. **Comunicação e Desconstrução: o conceito de comunicação a partir de Jacques Derrida**. Salvador: EDUFBA, 2014.

HALL, Gary. The politics of secrecy: Cultural studies and Derrida in the age of empire. In: **Cultural Studies: The Secret Issue**, 21 (1), 2007, p. 59-81. Disponível em <<https://doi.org/10.1080/09502380601046998>>. Acesso em <13 de jan 2021>.

JARDIM, Luciana Abreu. A literatura como uma experiência perigosa. **Cadernos Literários**, [S. l.], v. 25, n. 1, p. 81–94, 2017. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/9387>. Acesso em <22 de dez 2021>.

KRAPP, Peter. Comunicação secreta e história da criptologia: um desafio para as Humanidades. **TECCOGS – Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, n. 21, jan./jun, p. 146-165, 2020. Tradução de Eduardo Harry Luersen. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/teccogs/article/view/51784/33812>>. Acesso em <13 de out. 2020>.

LABOURDETTE, Sergio. Secreto y poder en la vida social. In: **Orientación y Sociedad**, v. 5, 2005. Disponível em <<http://www.scielo.org.ar/pdf/orisoc/v5/v5a04.pdf>>. Acesso em <06 dez 2020>.

LYRA, Lucas Sales. **Poesia e pensamento: ensaio para o corpo e a comunidade**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2005. Disponível em <[https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17948/1/2015\\_LucasSalesLyra.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17948/1/2015_LucasSalesLyra.pdf)>. Acesso em <31 mar 2021>.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

LISSE, Michel. Déconstructions. **Études françaises**, v. 38, n. 1-2, p. 59-76, 2002. Disponível em <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2002-v38-n1-2-etudfr686/008391ar.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2018.

LOPES, Marcos Carvalho. Isso não é uma mula: O debate entre Umberto Eco e Richard Rorty nas Tanners Lectures. In: **Revista Redescições** – Revista online do GT Pragmatismo e Filosofia Americana, Ano 3, Número 4, 2012. Disponível em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Redescicoes/article/view/105>>. Acesso em <28 de nov 2020>.

MARGEL, Serge. **Memória, Arquivo e Testemunho**, 2016. Minicurso de Política da História: na UFRJ em 2016. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/337617182/Arquivo-Memoria-e-Testemunho-1a-conferencia>>. Acesso em <20 de jan 2022>.

MAGRIS, Claudio. O segredo e seu contrário. In: **Serrote**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, v. 30, nov. 2018.

MARÍAS, Javier. **Coração tão branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NEBIAS, Marta Maria Rodriguez; CARNEIRO, Flávio Martins. **Edgar Allan Poe e as três faces do crime**. Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC – 19 a 23 de setembro de 2016.

PARRINE, Raquel. A partilha secreta do segredo: uma discussão de “A causa secreta” através de sua fortuna crítica. In: **Machado de Assis em Linha**, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 9, n. 19, p. 64-79, dez. 2016. Disponível em <<https://www.scielo.br/pdf/mael/v9n19/1983-6821-mael-9-19-0064.pdf>>. Acesso em <18 de out 2020>.

PEIRCE, Charles Sanders. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. 8 v. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958.

POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. Trad. Breno da Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

POE, Edgar Allan. **A verdade no caso do Sr. Valdemar**. Tradução e adaptação de Fábio Aparecido da Silva, Renato Massaharu Hassunuma. – 1ª ed. – Bauru: Canal 6, 2022.

PORTA, Eloy Fernández. **En la confidencia**: tratado de la verdade musitada. Barcelona: Editorial Anagrama, 2018.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SIBILIA, Paula. A vida como relato na era do fast-forward e do real time: algumas reflexões sobre o fenômeno dos blogs. In: **Em questão** Vol. 11, n. 1, Porto Alegre, 2005.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

SIMMEL, Georg. A sociologia do segredo e das sociedades secretas. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, EDUFSC, Volume 43, Nillnero 1, p. 219-242, Abril de 2009. Tradução de Simone Carneiro Maldonado. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/2178-4582.2009v43n1p219/12792>>. Acesso em <15 de jan. 2021>.

SIMMEL, Georg. O segredo. **Revista de Ciências Sociais - Política e Trabalho**, [S. l.], v. 15, p. 221–226, 1999. Disponível em <<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6442/19788>>. Acesso em <19 de mai. 2021>.

SOUSA, Paulo Jackson Nóbrega de. Um segredo escondido e revelado entre fios: Jz 16,4-22. In: **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 13, n. 38, pp. 907-940, abr./jun 2015 – ISSN 2175-5841. Disponível em <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.2175-5841.2015v13n38p907/8107>>. Acesso em <03 de set 2020>.

STIGGER, Veronica. **Sul**. São Paulo: Editora 34, 2016.

STYFFE EJ. **Privacy, confidentiality and security in clinical information system**: dilemmas and opportunities for the nurse executive. *Nurs Admin Q* 1997.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970. pp. 93-104.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao Método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Ed. 34, 1998.