

# EM T ESE

ANO 10 ■ v. 10

DEZEMBRO ■ 2006

ISSN 1982-0739

Pós-Lit — Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários ■ FALE/UFMG



# EM TESE

Dilma Castelo Branco Diniz  
Sabrina Sedlmayer Pinto  
Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

Editoras

**Pós-Lit — Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários  
FALE/UFMG**

*Em Tese* ■ Belo Horizonte ■ v. 10 ■ p. 1-227 ■ dez. 2006

**Universidade Federal de Minas Gerais**

**Reitor:** Prof. Ronaldo Tadêu Pena

**Vice-Reitora:** Profa. Heloísa Maria Murgel Starling

**Faculdade de Letras da UFMG**

**Diretor:** Prof. Jacyntho José Lins Brandão

**Vice-Diretor:** Prof. Wander Emediato de Souza

**Pós-Lit — Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários**

**Coordenadora:** Profa. Ana Maria Clark Peres

**Subcoordenadora:** Profa. Márcia Maria Valle Arbex

**Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários**

**Docentes Titulares**

Georg Otte, Mônica Valéria Costa Vitorino, Reinaldo Martiniano Marques, Sérgio Alves Peixoto, Thaís Flores Nogueira Diniz

**Docentes Suplentes**

Gláucia Renate Gonçalves, José Américo de Miranda Barros, Myriam Corrêa de Araújo Ávila, Ram Avraham Mandil, Teodoro Rennó Assunção

**Discente Titular**

Marcelo Corrêa Lima

**Discente Suplente**

Adélcio de Sousa Cruz

**Secretária**

Letícia Magalhães Munaier Teixeira

**Editores deste volume**

**Seleção e organização**

Dilma Castelo Branco Diniz

Sabrina Sedlmayer Pinto

Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

**Projeto gráfico**

Paulo Schmidt

**Revisão**

**Setor de Publicações da Câmara de Pesquisa da FALE/UFMG:**

Deborah Ávila (português e inglês), Fernanda Carvalho (português e inglês), Isabela Bonfim Oliveira (português e inglês), Juliana Gonçalves da Silva (português e inglês), Lira Córdova (português), Andretti Ferraz (francês)

**Supervisão:** Sônia Queiroz (português), Julio Jeha (inglês), Beatriz Leão (francês)

**Formatação eletrônica**

Humberto Mendes

## Apresentação

Os ensaios que compõem este número do periódico *Em Tese* apresentam um amplo e diversificado panorama da produção acadêmica dos pós-graduados do programa de Pós-Graduação em Letras — Estudos Literários — da Faculdade de Letras da UFMG.

Atualmente, o programa oferece cursos de Doutorado em Literatura Comparada e em Literatura Brasileira, além dos cursos de Mestrado em Teoria Literária, Literatura Brasileira, Literaturas de Expressão Inglesa e Estudos Clássicos. Os textos aqui reunidos se vinculam às seguintes linhas de pesquisa: Poéticas da Modernidade; Literatura e Psicanálise; Literatura e outros Sistemas Semióticos; Teorias do Comparativismo; Literatura e Expressão da Alteridade; Literatura, História e Memória Cultural.

Entre os autores brasileiros estudados, destacam-se, entre outros, Machado de Assis, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Nelson Rodrigues, Aníbal Machado, Mário de Andrade e Modesto Carone. E, entre os estrangeiros, Margaret Atwood, Angela Carter, Toni Morrison, Umberto Eco, Antoine Compagnon, Eça de Queirós, Al Berto, Fernando Pessoa, entre outros.

A divulgação desses trabalhos contribuirá, certamente, para ampliar os debates e as pesquisas de Pós-Graduação no Brasil contemporâneo.

Dilma Castelo Branco Diniz  
Sabrina Sedlmayer Pinto  
Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

# Sumário

A Flecha de Dois Gumes: o tempo redimensionado em <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> , de Machado de Assis Ágata Cristina Kaiser Dumont	10
One Story and a Thousand and One Threads: rediscovering history, creating stories in Margaret Atwood's <i>Alias Grace</i> Alcione Cunha da Silveira	16
Leituras da Mimese Alexandrina Angela da Silva Neta	22
Contornos do Indizível: o estilo de Clarice Lispector Ana Augusta Wanderley Rodrigues de Miranda	29
Machado de Assis, um Poeta Satírico? Anselmo Luiz Pereira Campos	35
Ekphrasis in Shawna Lemay: "To make something mythical of my life" Ariane Souza Santos	41
Pós-escrito: Cabala e crítica em Umberto Eco Bruno Loureiro Fernandes	47
Do Texto à Cena Daniel Furtado Simões da Silva	53
Reinventing Cartography: Jhumpa Lahiri's <i>Interpreter of Maladies</i> and <i>The Namesake</i> Daniela Cordeiro Soares Silva	60
Reescrevendo Jesus: o Evangelho segundo Norman Mailer e Gore Vidal Delzi Alves Laranjeira	67

A Construção do Tempo da História e do Tempo da Ficção em Obras de Eça de Queirós e Fernando Pessoa Fernando Ferreira da Cunha Neto	74
A Crônica da Memória: uma leitura de <i>A menina sem estrela</i> , de Nelson Rodrigues Giselle Vitor da Rocha	80
O Texto-Corpo de Al Berto: imagens de Deleuze & Guattari Gustavo Cerqueira Guimarães	85
Problemas Hermenêuticos em um Texto Técnico Antigo: o <i>De architectura</i> de Vitruvius Júlio César Vitorino	91
Penser le monstre par le biais du discours littéraire Junia Barreto	98
Aspectos do Conto Mínimo e da Cena Teatral em Fernando Bonassi Letícia Mendes de Oliveira	104
Imigrantes: identidades em trânsito Lilian Soier do Nascimento	110
Figurações da Leitura: um estudo do papel do narratário em <i>Grande sertão: veredas</i> Lisa Carvalho Vasconcellos	115
<i>O Recriador Mineiro (1845-1848)</i> : considerações sobre a transmissão de um discurso polifônico na imprensa mineira do século XIX Luciano de Oliveira Fernandes	122
"A Bela e a Fera ou a ferida grande demais", de Clarice Lispector: transtextualidade e transcrição Luciene Guimarães de Oliveira	128
Fernando Pessoa e Jacques Lacan: constelações, letra e livro Márcia Maria Rosa Vieira	133

Machado de Assis, o Crítico da Imprensa: o jornal entre palmas e piparotes Marcos Fabrício Lopes da Silva	139
<i>João Ternura</i> : romance de uma vida Marcos Vinícius Teixeira	146
Uma Leitura da Escrita Consolatória Senequiana Maria de Fátima Veloso	151
Histórias que Nossas Mães não nos Contaram: o revisionismo feminista dos contos de fadas Maria Cristina Martins	157
As Marcas do Real: interfaces entre ficção, memória e história em <i>Resumo de Ana</i> , de Modesto Carone Rita de Cássia Silva Dionísio	164
O Movimento Modernista Verde, de Cataguases — MG Rivânia Maria Trotta Sant'Ana	172
Rompimento de Fronteiras nas Linguagens do Grupo Officina Multimédia Roberson de Sousa Nunes	178
O Signo da Invenção na Poesia Concreta e Noutras Poéticas Experimentais Rogério Barbosa da Silva	183
Mário de Andrade: Corpo e Imagem. Trajetória das representações do intelectual modernista Rosa Veloso Dias Giannaccini	190
Excavating the Past: rememories and healing in Toni Morrison's <i>Beloved</i> Rosilene Cássia Freitas de Aquino	196

A Representação Dilacerada em Georges Bataille e Francis Bacon  
Wanda de Paula Tofani

202

Dissertações e teses defendidas em 2005

210

Normas editoriais

227

E N S A I O S

## A Flecha de Dois Gumes: o tempo redimensionado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis

Ágata Cristina Kaiser Dumont

### Resumo

O tempo não se apresenta somente como elemento estruturador, mas como recurso artístico em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O tempo aqui apresentado transcende a limitação de aspecto constituinte da narrativa e surge, na obra em questão, como mais um instrumento utilizado pelo escritor para a construção da arte literária.

Palavras-chave: Teoria da Literatura. Tempo. Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Mas é isso mesmo que nos faz senhores da terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos.

Machado de Assis

O presente trabalho tem como objetivo analisar alguns aspectos do tempo existentes na obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Escolhemos três tópicos específicos relacionados ao tempo, uma vez que tanto o assunto quanto a obra em questão já foram bastante estudados. Além de Machado de Assis possuir uma fortuna crítica extensa, o tempo é também matéria que tange diversas áreas de estudo, tais como a física, a biologia, a filosofia, a psicologia e as artes, como a música, o teatro, a literatura. Não obstante perpassarmos por campos do conhecimento alheios à literatura, o nosso enfoque foi o tempo como recurso literário capaz de suscitar determinados efeitos de sentido no leitor. Dessa forma, o tempo na literatura transcende a definição de elemento estruturador da narrativa, adquirindo outras tantas possibilidades.

É consenso entre importantes críticos machadianos, como Antonio Candido, Guilherme Merquior, Roberto Schwarz e ainda Ronaldo de Melo e Souza, que o tempo é um aspecto decisivo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Isso pode ser percebido pelos saltos temporais, pelo jogo com o leitor, pela alteração constante do narrador e ainda pela insistência do narrador em lembrar ao leitor a transitoriedade do homem e das coisas no tempo. Guilherme Merquior, em um texto de 1978 sobre as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, enfatiza a consciência de Machado de Assis em construir uma

narrativa literária explicitamente artificial, sem pretensões de “fingir-se” verdadeira ao leitor (MERQUIOR, 1972, p. 20). Essa consciência do escritor em relação à artificialidade da literatura aproxima a narrativa machadiana daquilo que Baudelaire definiu como *moderno*: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 859). É interessante observar que este paradoxo proposto por Baudelaire ocorre especificamente na relação entre a arte, seus instrumentos de construção e sua permanência no tempo.

A primeira abordagem que fazemos neste trabalho é analisar como o tempo do enunciado e o tempo da enunciação se misturam nesta obra machadiana. Brás Cubas, em suas memórias, explicita os efeitos do tempo desde a dedicatória “ao verme que primeiro roeu as frias carnes de [seu] cadáver.” (ASSIS, 1981, p. 11.). Verme este responsável pelo corpo apodrecido, mas que não interfere de forma nenhuma no corpo “de papel”, no qual Brás Cubas supostamente se transformou após a morte, possibilitando a eternidade por meio das sucessivas edições de si mesmo.

Em um segundo momento, Brás se refere à teoria das edições humanas comparando o homem a uma “errata pensante”, que vai sendo corrigida em cada edição até o editor dá-la “de graça aos vermes”. Mesmo sobrepondo-se aos vermes pelo formato de livro, eternamente reeditável, Brás Cubas compara o homem justamente à parte do livro que pode ser alterada. O livro, assim, apresenta-se também provisório, tal como a carne a ser carcomida pelos vermes (BAPTISTA, 2003, p. 235.).

Apesar do paradoxo explícito, Brás não se intimida em tentar romper a transitoriedade, a princípio por enfatizar a construção do nome “Cubas”, falso, mas digno por escapar à tanoaria — ofício do tataravô, que dera origem à família. Depois, procura propagar o nome ao tentar criar um medicamento contra a melancolia, “mal da humanidade” — o “emplasto Brás Cubas” — que, antes de lhe dar a fama almejada, ironicamente, o leva à morte. Com a morte, resta a Brás Cubas a narração, única alternativa para permanecer no tempo, no imaginário de seus leitores.

A essa discussão filosófica sobre o tempo, porém, sobrepõe-se com bastante visibilidade a narrativa de Brás Cubas, cronologicamente invertida, já que o narrador principia contando a própria morte. Apesar de direcionar o caráter corrosivo das memórias à maneira de uma epígrafe, a morte apresenta-se, para Brás, como um “segundo nascimento”, já que é só a partir dela que Brás torna-se um “autor”, como ele mesmo o diz:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (ASSIS, 1981, p. 13).

A morte, no entanto, aparece também como uma vitória de Brás Cubas sobre o tempo, já que, a partir dela, o narrador habita o atemporal — a eternidade. Isto ainda possibilita a Brás criticar e ironizar a sociedade, já que não está mais submetido às regras sociais.

Além de começar a narrativa pela morte, as digressões temporais em *Memórias póstumas de Brás Cubas* são bastante freqüentes, vistas durante muito tempo como defeito na escrita. Tais digressões estruturais se apresentam, no entanto, como reflexos das digressões ocorridas na vida de Brás Cubas. O narrador apresenta uma

história de si mesmo sempre alheia ao tempo socialmente imposto ao homem: não se casou quando deveria, então, nunca se casou; não conseguiu o cargo profissional almejado quando era tempo, então, nunca trabalhou; em suma, a quebra no “tempo convencional” ocasionou-lhe uma vida estéril, como se fora uma punição por não se ter mantido dentro dos padrões.

Mesmo tendo-se utilizado da morte para permanecer vivo, para conseguir aquilo que, em vida, falhou — a imortalidade —, Brás constrói sua narrativa de forma a manter o leitor atento até o fim do livro. Se sua vida carece de emoção, o narrador busca manter o leitor pelos recursos temporais que insere em seu texto. Brás tem consciência de que sua “imortalidade” está ligada ao tempo narrado, ao espaço limitado do livro e ao tempo de leitura. Para prolongar sua existência, Brás, então, funde sua história à narrativa, priorizando o discurso, a linguagem, preterindo os fatos em função do processo da escritura.

A segunda abordagem que fazemos é do tempo como transformador da identidade de Brás Cubas, que apresenta alterações tanto como personagem quanto como narrador. Vimos, com Meyerhoff, que o tempo é um aspecto intrinsecamente ligado ao conceito do eu (MEYERHOFF, 1976, p. 1-2). O tempo irregular, interrompido e saltitante que se apresenta em *Memórias póstumas de Brás Cubas* corresponde ao sujeito de Brás, também irregular, interrompido e saltitante. Essas características legaram a Brás Cubas o adjetivo “volúvel”, sofrendo o narrador, segundo Schwarz, de uma constante “desidentificação” de si mesmo (SCHWARZ, 1990, p. 29-33).

Qualquer narrativa em primeira pessoa apresenta uma diferenciação, por mais sutil que seja, entre o “eu narrado” e o “eu narrante” (termos de Stanzel) (SCHWARZ, 1990, p. 29-33). Há, necessariamente, um espaço de tempo entre o fato ocorrido e o momento de narrá-lo, o que pode gerar mudanças nesse sujeito “personagem” para o sujeito “narrador”. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, porém, a diferença de tempo entre o “eu narrado” e o “eu narrante” é indefinida, pois há a morte e o tempo da decomposição do corpo antes de se iniciar a narrativa — como vimos, as memórias são dedicadas ao verme que lhe roeu as carnes.

Essa distância temporal dificulta a identificação do leitor vivo com o defunto autor, necessitando Brás de um novo leitor, capaz de compreender não só o processo artificial da escrita, como os comentários e reflexões de um morto, fugindo, assim, de esperar no enredo ou na verossimilhança o fio condutor do romance.

A forma em que Brás Cubas se apresenta ao leitor — morto — deixa à mostra a consciência do defunto autor tanto em relação à própria ficcionalidade quanto à própria existência limitada durante a leitura, revelando a construção explicitamente artificial de Machado de Assis. As memórias que compõem a narrativa, então, apresentam-se também tão artificiais quanto o próprio narrador-personagem. Deleuze sugere que só o presente exista, sendo o passado e o futuro redimensionados na flecha do tempo. A memória, como passado que se revitaliza no presente, só existe, no livro, no momento da leitura.

A permanente indecidibilidade de Brás Cubas se compara à definição de beleza artística proposta por Baudelaire. O poeta e crítico francês desvia o conceito dos padrões clássicos de beleza ao inserir-lhe a dupla dimensão da convivência entre o eterno e o provisório. O defunto autor, como vimos, apesar de ter conseguido a imortalidade, ainda assim se mantém em constante oscilação, abraçando na ficção o que Baudelaire teoricamente postulava.

Vale observar que as freqüentes desidentificações de Brás Cubas se associam imediatamente, segundo Schwarz, a fatos históricos nacionais, visto ser a história do

Brasil repleta de alterações teóricas em espaços curtos de tempo. Aqui, mais uma vez, Machado de Assis mescla o transitório, o efêmero dos aspectos sociais de seu tempo aos valores humanos universais na figura de Brás Cubas, imortalizando-o pela arte.

A terceira possibilidade do tempo que abordamos em *Memórias póstumas de Brás Cubas* é o recurso utilizado por Brás para burlar o leitor. O caráter elíptico e fragmentário do texto machadiano, antes visto como defeito narrativo, foi percebido por Antonio Candido como um aspecto inovador do romance.

O gênero, porém, começava a construir um novo público leitor na Europa, constituído basicamente por mulheres ou homens que não trabalhavam, mas com pouca instrução para acompanhar narrativas mais sofisticadas. No Brasil, o romance é introduzido pelo Romantismo, solicitando narradores que levem o leitor “pela mão” adentro da narrativa, já que o público não era habituado a tal tipo de leitura (LAJOLO, 2004, p. 141). Wolfgang Iser analisa a obra literária partindo do pressuposto de que só há leitura efetiva quando o leitor preenche as lacunas do texto. As projeções do próprio leitor, no entanto, devem se alterar para preencher tais lacunas, exigindo uma “desautomatização” de quem lê.

Iser analisa como os vazios do texto aparecem em três tipos de narrativa. No romance de tese os vazios são praticamente ausentes, já que o texto é utilizado para veicular determinado ponto de vista, devendo-se evitar, então, a ambigüidade. No romance-folhetim os vazios são cortes propositais nos momentos de tensão da narrativa para forçar o público leitor a adquirir o próximo capítulo, ou seja, uma estratégia puramente comercial. No romance haveria, segundo o teórico, espaço para lacunas propositais a serem preenchidas com projeções do leitor, uma vez que o tipo de narrativa é livre para se construir como arte, sem função de direcionar a compreensão do leitor ou de manipulá-lo com a omissão dos fatos narrados (ISER, 1979, p. 107-118). Apesar de *Memórias póstumas de Brás Cubas* ter sido publicada em folhetins, o escritor não trata a obra como mero comércio. O interesse artístico — e, como vimos, de eternidade — se mantém mesmo quando os capítulos são compilados em livro.

Sendo o romance um gênero novo no Brasil, ainda conquistando um público leitor, a narrativa fluente, contínua e sem interrupções que pudessem perturbar a compreensão do texto seria ideal. Machado de Assis, no entanto, quebra essa expectativa do leitor, subvertendo a ordem nas memórias de Brás Cubas, fazendo do texto literário um desafio ao leitor pelo excesso de lacunas, que se apresentam na obra tanto nos vazios deixados entre a publicação dos folhetins como nos vazios do próprio enredo, falciforme. O narrador criado por Machado em *Memórias póstumas de Brás Cubas* difere daquele a que o leitor brasileiro estava acostumado. Brás Cubas se recusa a facilitar os caminhos que levam o leitor para dentro da obra literária.

Reconstruir a flecha do tempo que constitui a história de Brás Cubas, então, é trabalho do leitor. Rever os próprios pontos de vista para captar o mundo adverso de onde parte a narrativa de Brás Cubas também é trabalho do leitor. Compreender que, na morte, a flecha do tempo tem dois gumes e pode ser maleável, como Brás a dispõe nas suas memórias, é, mais uma vez, trabalho do leitor. E ainda, perceber que essa mesma flecha que coordena o tempo nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, sendo maleável, não é linear, e sim espiral, é trabalho do leitor.

Ao desabafar a um crítico, no capítulo CXXXVIII: “Valha-me Deus! é preciso explicar tudo” (ASSIS, 1981, p. 131), Brás deixa a dica a seu futuro leitor para que este busque compreender a obra sem esperar muitas explicações do narrador. Assim, os vazios excessivos da obra machadiana podem ser completados com as impressões,

os valores e o conhecimento também de outros tempos, que alteram o passado e ampliam as possibilidades de leitura. Restaurar o passado, como sugere Brás Cubas na epígrafe dessa apresentação, antes de "tocar a instabilidade de nossas impressões", é construir o instável dentro daquilo que se pretende eterno, como o faz Machado de Assis nesta obra.

#### Abstract

Narrative time is not only a structural element, but a special artistic resource in *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Time here represented transcends its limitations as a constituent aspect of the narrative and appears as one more tool used by the author in his personal process of literary creation.

Key words: Theory of Literature. Time. Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

#### Referências

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 8.ed. São Paulo: Ática, 1981.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Ed. Unicamp, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor na vida moderna. In: *Charles Baudelaire — Poesia e Prosa*. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. São Paulo: Objetiva, 2004.

MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: COLÓQUIO LETRAS, 8., 1972. Lisboa.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini. Machado de Assis entre a tradição e a modernidade. In: CANIATO, Benilde Justo; MINÉ, Elza (Coord. e Ed.). *Abrindo caminhos: homenagem a Maria Aparecida Santilli*. Col. Via Atlântica, n. 2. São Paulo: FFLCH/USP, 2002.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000.

SOUZA, Ronald de Melo. O estilo narrativo de Machado de Assis. In: *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-folio, 1998.

## One Story and a Thousand and One Threads: Rediscovering History, Creating Stories in Margaret Atwood's *Alias Grace*

Alcione Cunha da Silveira

### Abstract

This work analyzes Margaret Atwood's *Alias Grace* in order to discuss the strategies employed to intersect and articulate elements related to history and story, which are used to create a text that, by giving voice to a female character, re-writes an episode of Canadian history and questions the traditional discourses of the nineteenth century.

Key words: Postmodernism. Genre. Gender. Female madness.

The title of this essay — "One Story and a Thousand and One Threads: Rediscovering History, Creating Stories in Margaret Atwood's *Alias Grace*" — suggests an attempt to follow the threads that re-create histories and fabricate other stories and the need to ask: Why do we need stories? Why do we read the same stories over and over? What are the limits between history and fiction? In this study, I analyze Atwood's *Alias Grace*, focusing on how this postmodern narrative is overtly concerned with the instability of discourses and with the possibility of re-writing history from a woman's point of view. I am interested in examining the use of the metaphor of quilting, which serves as a special pattern to the construction of this multilayered narrative form that raises questions of gender. I also investigate how the text manipulates the issue of the double as a means of disrupting the traditional binary oppositions of western discourse, such as fiction and non-fiction, truth and falsehood and sanity and insanity.

*Alias Grace*, a revisionist narrative composed of historical and literary intertexts, is one of the contemporary Canadian novels that challenges the ontological status of the discourses of the nineteenth century and gives voice to a silenced woman. In fact, Atwood is strongly interested in the history of the country, its literary legacy and in her famous literary ancestor, Susanna Moodie (1803-1885), whose references in her novels are employed as the basis for the development of *Alias Grace*. The works of the English Susanna Moodie and her sister Catherine Parr Traill (1802-1899), who emigrated to Canada during the pioneer settlement, "are now classics that have become the subject of much critical discussion and resurrection," especially by Atwood (Herk 144). Both sisters are strongly concerned with recording the difficulties of their pioneer experience and the hardships of wilderness life in the backwoods of the new country in the nineteenth century. Besides, they are also considered two founders of a

contemporary tradition of women writers, placing Canada in a distinctive position in western literary history (Herk 144).

*Alias Grace* re-writes history and tells the story of Grace Marks, an Irish immigrant who lived in Canada in the nineteenth century and spent about twenty-nine years locked up for the murder of her employer, Thomas Kinnear, and his governess and lover, Nancy Montgomery. According to the documents on the case, Grace gave three differing versions of Nancy Montgomery's murder and McDermott gave two, but the supposed truth about the facts remains a mystery to this day. Actually, at that time, the governess's murder was not even considered a court case and, therefore, it was not completely investigated (Atwood 5). Grace Marks, who was then sixteen years old, and James McDermott were both condemned to death for the murder of Thomas Kinnear. However, due to the work of her lawyer and some sympathetic petitioners of her innocence, Grace's sentence was commuted to life imprisonment, while her alleged accomplice, James McDermott, was hanged on November 21, 1843. After serving her sentence, Grace Marks was granted pardon, went to the United States and was never heard of again.

These are the facts with which Atwood plays to develop her postmodern fictional story, in which the multiplicity of intertextual elements are crafted into an ingenious narrative that constantly subverts monologic concepts of meaning and negates closure at many levels. I am, therefore, interested in the study of *Alias Grace* in order to analyze how the narrative intersects and articulates elements related to the official history, the narrative of a nineteenth-century infamous woman and fictitious elements. I am also interested in the way the female characters are given voice in the text. My contention is that, by writing the novel as a "mosaic of quotations" (Kristeva 66), Atwood creates a plural text that questions conventions and challenges stereotypical presuppositions, such as those of discursive categories of gender and genre, while subverting traditional modes of perception. In other words, the rewriting of stories in *Alias Grace* is a means of questioning historical and literary myths and of challenging conventional discourses. In this process, the readers are also invited to play an active role as they approach the multiple possibilities of the text, finding no definite answers and literal meanings to the issues raised in the novel.

Overall, each piece, each aspect of Atwood's story, such as the title, epigraphs, quotations and the structure of the novel, indicates the way the narrative will play with notions of fiction and reality. The novel is constructed in such a way as to place the readers on a "jagged edge" (the title of the first chapter), on a borderline from where they are supposed to negotiate the meanings of the text, the representations and conventions about language, fiction, literature and history. *Alias Grace* resembles not only a "Pandora's Box" (another chapter name), but also a patchwork, in which the author weaves disparate texts together, such as literary and scientific references, a detective story, an epistolary novel, a Gothic romance, an autobiography, as well as historical facts, episodes from newspaper clippings and portrayals of Victorian society. The novel appears also as a sample of a nineteenth century fashionable scrapbook, with photographs, newspaper articles, medical records and literary pieces fastened to it. Such an intertextual and metafictional strategy can be equally found in the titles of every section, which are specifically chosen according to the names of famous quilt patterns that are graphically illustrated as well.

In Atwood's kaleidoscopic narrative, the constant instability that permeates the whole novel is also continuously reinforced by the development of a character that challenges traditional discourses and uses it to create her own subversive text. Also,

through the extensive and paradoxical use of intertextuality, especially the paratexts, the novel transgresses the margins that impose fixed conventions of representations. As a sample of "historiographic metafiction" — a mode in which, according to Linda Hutcheon (11), a complicitous critique legitimizes and subverts the ideologies of the dominant culture — *Alias Grace* is both a fictional creation and a revisionist account of the past. The entire narrative can, thus, be read as a postmodern feminist work, which is concerned with breaking the limits of the fixed categories of gender and genre, while unveiling the possibility of giving voice to the ones that have been traditionally silenced.

The main narrator in the novel, Grace Marks, as Scheherazade in her endless task of creating illusion, displays her own version of her life: the family's travel from Ireland to Canada, her mother's death and burial among the icebergs, a hypothetical sexual harassment by her father, the period spent with Mary Whitney and the time at the Kinnears' house. In fact, the discussion of Grace's character is an issue as complex and plural as the creation of Atwood's novel, which suggests the need to approach the past from a revisionist point of view. The author has produced a text that not only echoes the structure of a quilt pattern, but also presents the protagonist as a talented weaver. In *Alias Grace*, Atwood constructs her texture as a patchwork that provides no closure, but rather multifarious meanings.

It is also important to point out the way the narrative addresses gender issues, especially the portrayal of women as speaking subjects, and the connection between women and madness, which are themes addressed not only by Victorian literature but also, more recently, by many postmodern texts. While giving voice to the enigmatic figure of Grace Marks, Atwood opens up Grace's secret box and unravels her tale in a kind of narrative that also resembles the structure of a Chinese box, with a puzzle wrapped in a mystery inside an enigma. The result is one story and a thousand and one threads, which lead the reader toward numerous paths that are transformed and reshaped by the way the narrative challenges stereotypes and literary categories. In other words, since the story, as the several historical facts related to the incident, is a web of versions, the readers must follow the blurred lines that emerge from this kaleidoscopic text, facing the impossibility of attaining any kind of certainty, while dealing with the contradictions that surround such a complex and enigmatic character as Grace Marks.

Creating a novel that resembles a patchwork, in which mixed voices and faded scraps need to be deciphered, exposes the fictional nature of discourses. According to Cecilia Macheski (2), "through the metaphor of the quilt, the writers ask us to go beyond merely recognizing the artistic beauty of the designs; they insist we read the whole fabric to find the thread's of women's history stitching the shapes together". Following her theorization I would also argue that such is the process of construction of *Alias Grace*, which self-consciously re-arranges fragments of the past to suggest the creation of a new pattern that brings to the fore the unwritten story of an infamous woman. By attempting to reconstruct the past, the novel also endorses the notion that the "official" history and the personal stories are human constructions. They are both part of a similar process and are equally capable of producing subjective re-creations of the past. Within this process, the self-reflexive and intertextual characteristics of the narrative determine the fabrication of a text that is interested in blurring the fixed categories of gender and genre. Actually, for Sharon Rose Wilson (122), "feminist intertextual revisions" are frequently concerned not only with the analyses of gender, as a concept culturally produced, as well as with the act of revealing "the codes of

fiction, how they have been constructed, and how they can be changed". Such is also the connection between the narrative form and the issues related to women as speaking and writing subjects in the production of *Alias Grace*.

The rewriting of narratives in *Alias Grace*, as well as the juxtaposition of quilt patterns, is a means of questioning historical and literary myths and challenging traditional narratives, giving, however, no definite answers to the issues raised in the novel. Following Elaine Showalter's theorization (175), about American women's writing, I would argue that *Alias Grace* is also a good example, although a Canadian one, of the "exploding, multi-cultural, contradictory and dispersed" tradition of women's writing that explores the need to rethink the hegemonic literary maps of western culture. By mingling genres and rewriting stories, Atwood, thus, disrupts certainties and creates a challenging kaleidoscopic text, which directs the readers through the blurred lines of its multiple possibilities.

The concept of madness is also a crucial point in the development of Margaret Atwood's narrative. At the beginning of the novel, the main character Grace Marks has a supposedly hysterical fit, which raises a series of questions about the nineteenth century notion of irrationality. Questioning Grace's mental state, the narrative, consequently, plays with the gendered construction of a concept that tends to reinforce the exclusion of the discourses of the oppressed, especially women, from the social spheres of life. What is at stake is, thus, the possibility of challenging the portrayals of the stereotypical madwoman, which helped to reinforce several myths of femininity, through the disruptive voice of a historical outcast, Grace Marks. The subversive appropriation of the conventional role of madness is thereby one of the major elements used by Grace to transgress the discourse of the period on the subject.

I also believe that both the narrative and the protagonist's representation are constructed to disrupt the pervasive image of the Victorian madwoman that has dominated not only the artistic as well as the scientific discourses of the nineteenth century (Showalter 90). In the novel, Grace Marks creates her own narrative and refuses being manipulated by the doctor's scientific discourse. Her character also exposes the idea that truth is a fractured concept that cannot be totally captured. In addition to that, the relationships established between Grace and her two double figures, Mary Whitney and Dr. Simon Jordan, equally explore and undermine the narrow definition of madness, especially in terms of gender construct. The scientific rationality of the doctor's character, for example, neither exposes the identity of the criminal nor brings order into the narrative. Mary Whitney's marginal presence, on the other hand, becomes the subversive link to an extensive history of female oppression and madness that was especially influential in the nineteenth century. I believe that the relationships established between Grace Marks and these two characters, Simon Jordan and Mary Whitney, have been developed as a means of questioning the concepts of madness as a natural and biological status, as well as the clichés of gender that predominate in Victorian society. In this multilayered text, neither the narrative nor the main character, Grace Marks, can be reduced to a single identifiable interpretation. Such a narrative implies that the focus of the reading should lie not in the search for the so-called whole truth, but rather in the inconsistencies, contradictions and ambiguities that compose any form of representation.

The issue of the double — much present in Canadian literature and history through the concept of Canada as a country of "two solitudes"<sup>1</sup> — is, in effect, continuously approached in the structure and the context of the narrative, as it questions the dichotomous ideology of the nineteenth century. The critical

appropriation of binary oppositions and of the issue of the double, at different levels, is, therefore, constantly employed as a means of challenging the literary and historical myths of femininity in a patriarchal society. In *Alias Grace*, it is the paradoxical figure of a supposed madwoman, Grace Marks, who transgresses the borders of confinement imposed by the ideologies of power and directs the processes of production of meanings, as she takes the narrative of her story in her own hand. Hutcheon's definition (61-77) of postmodernism — as an intricate and duplicitous term that is, nonetheless, concerned with challenging the master discourses of Western culture — is, thus, at the basis of *Alias Grace's* appropriation of historical facts, which are subversively re-interpreted through the voice of a traditionally marginalized figure represented by the female protagonist. In this sense, I also argue that the unconventional and kaleidoscopic links, which blend apparently contradictory elements in Atwood's novel, uncover the idea of history as a fictional construction and subverts conventions of literary and cultural discourses.

#### Notes

<sup>1</sup> The term "two solitudes," also derived from the imperialist division of the country into the French and the English portions, became culturally consolidated with the publication of the eponymous novel written, in 1945, by Hugh MacLennan (1907-1990), who was determined to interpret the two antagonistic identities that formed Canada. MacLennan's work excludes the first nations and the other sets of immigrants that populated the country in order to focus on the analysis of the evolution of the French and English groups, in Quebec and Ontario, while pointing towards a possible cordial unification of the two sides (Besner 1-5).

#### Resumo

O trabalho analisa o romance *Alias Grace*, de Margaret Atwood, com o objetivo de discutir as estratégias narrativas que interconectam os conceitos de história e ficção e criam um texto que, ao dar voz a uma personagem feminina, reescreve um episódio da história canadense e questiona os discursos tradicionais do século XIX.

Palavras-chave: Pós-modernismo. Gêneros textuais e sexuais. Loucura feminina.

#### Works Cited

Atwood, Margaret. *Alias Grace*. London: Bloomsbury, 1996.

Atwood, Margaret. "Ophelia Has a Lot to Answer for." *O. W. Toad*. Ed. Margaret Atwood. 1997. <<http://www.web.net/owtoad/opelia.html>>. 10 Oct. 2002.

Besner, Neil. "Two Solitudes Revisited: Canada under Postcolonial Eyes." Unpublished essay, 2003.

Herk, Aritha Van. "Canada." Ed. Buck, Claire. *The Bloomsbury Guide to Women's Literature*. New York: Prentice, 1992. 141-50.

Hutcheon, Linda. *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto: Oxford UP, 1988.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.

Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia UP, 1980.

Macheski, Cecilia, ed. *Quilt Stories*. Lexington: Kentucky UP, 1994.

Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. New York: Penguin, 1985.

Showalter, Elaine. *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing*. Oxford: Clarendon, 1991.

Wilson, Sharon Rose. "Quilting as Narrative Art: Metafictional Construction in Margaret Atwood's *Alias Grace*." *Margaret Atwood's Textual Assassinations: Recent Poetry and Fiction*. Columbus, OH.: Ohio State UP, 2003. 121-34.

## Leituras da Mimese

Alexandrina Angela da Silva Neta

### Resumo

Análise da mimese na obra de Platão e Barthes, a partir de *O demônio da teoria*, de Antoine Compagnon, de cujas idéias se discorda parcialmente. Associação da subversão/repressão, supostamente inserida na concepção de mimese desses autores, a um discurso notadamente retórico.

Palavras-chave: Representação. Argumentação. Subversão. Repressão.

Tem-se como ponto de partida, neste trabalho, uma discordância com relação à leitura que Antoine Compagnon faz, em seu livro *O demônio da teoria*, da mimese em Platão e Barthes. Compagnon diz que a mimese em Platão é considerada subversiva e, em Barthes, repressiva e também que para receber qualificativos tão distanciados não se trata da mesma noção, que de Platão a Barthes essa noção foi invertida. O autor propõe, ainda, sair da alternativa entre a literatura falar do mundo ou da própria literatura, ou seja, estabelece o caminho da aporia (COMPAGNON, 1999, p. 98-99).

Quanto a Platão, concorda-se com Antoine Compagnon com relação à mimese ser considerada subversiva, mas discorda-se das colocações que justificam essa consideração. Compagnon diz que Platão é tão normativo que expulsa os poetas da cidade. Quando contextualizada, porém, essa expulsão pode tomar um sentido muito diferente de quando vista isoladamente. Então, talvez não se deva simplesmente pensá-la em si, mas sim considerar os motivos que a condicionam. E o que parece é que havia três grandes grupos — poetas, retores, filósofos — sem limites definidos, mas possuindo (todos eles) o *lógos* como matéria de ofício. Venha daí, talvez, a insistência de Platão em denominar a sua prática de filosofia, estabelecendo esta como superior à poesia e à retórica, ou seja, tornando o seu *lógos* autorizado. A necessidade de legitimar esse *lógos* faz-se ainda maior ante a consciência da fragilidade dele. Se a limitação humana é em muito estabelecida pela astenia do próprio *lógos*, pela sua impossibilidade de dizer o mundo sensível (estabelecer, sem falhas, a relação palavra/coisa), no caso específico de Platão, o *lógos* é, além disso, impossibilitado de alcançar o mundo inteligível e, portanto, a verdade das coisas. Mas, se, por um lado, o *lógos* não permite um acesso completo à idéia, por outro, é no seu espaço que se *vislumbra* a verdade. O que parece é que é ele o mediador de todo um processo de construção em vários níveis de interesse do filósofo, dos quais cumpre trazer à luz pelo menos dois: habilitar para o exercício autorizado do uso da palavra um certo indivíduo que pretendia fazer desta um modo de vida pautado pela moral e busca da virtude, ou seja, *construir o lugar* do filósofo e prover a ordenação de uma cidade cuja

organização assemelhava-se por analogia à alma, também do filósofo. Além disso, o *lógos* é carecente, é certo, mas ao mesmo tempo forte, capaz, inclusive, de potencializar a construção da cidade; e se Platão a formatou a partir de necessidades *reais* do mundo sensível, havia a possibilidade de esse mundo ser construído a partir da "cidade do *lógos*".

Quanto aos poetas, nosso interesse maior, pode-se dizer que Platão era consciente do poder de plasmar que eles tinham e daí a fundação da cidade sobre muitas restrições ao *lógos* destes. Estas restrições dão-se em termos de *lógos* propriamente, não se poderia aceitar a fala dos poetas, e principalmente de Homero, que veiculasse ensinamentos indignos; e também em termos de *léxis*, ou seja, condenava-se a narrativa em discurso direto porque ela possibilitava a irracionalidade da alma. Assim, na cidade "de luxo", era necessário o poeta, mas com restrições estabelecidas pelo filósofo. Se Platão quer delimitar seu próprio lugar, particularizar, quanto aos poetas, a sua teoria propõe a perda da particularidade, daquilo que caracteriza o *lógos* desse grupo, em especial, a mimese e todo o "inchaço" que faz com que a poesia seja poesia.

É preciso lembrar, também, que há, por detrás de tudo, um autor, que é Platão, mas as falas de cada um, ao longo do texto, não podem ser recortadas, sem que se explicita um contexto, e atribuídas ao pensamento platônico. Por outro lado, Sócrates é um personagem platônico e não uma figura histórica; pode ser que haja muito do Sócrates histórico na *República*, mas não pode ser menor a medida da construção platônica, uma vez que é mister ter em mente que entre o Sócrates histórico e o Sócrates da *República* há a mediação do *lógos* com toda a sua impossibilidade de dizer, assim como o próprio olhar platônico. O mesmo raciocínio de tal construção socrática é válido para os demais participantes do diálogo. A diferença é que, se há entre Platão e Sócrates uma certa identidade (de discípulo e mestre, de amantes da filosofia), ao escrever as falas dos demais, Platão está escrevendo o argumento do outro, o que permite pensar, sob um ponto de vista negativo, a possibilidade de esse discurso já ser tendenciosamente enfraquecido (o narrador é nitidamente socrático) e, sob um aspecto positivo, uma postura interrogativa metodológica despida de preconceitos, possibilitando uma interlocução dialética.

Quanto à mimese, sob a luz da análise retórica, é possível pensá-la em uma nova direção. Não mais simplesmente se Platão, de fato, condena ou não a poesia, mas os elementos condicionantes de tal postura. Se não se pode determinar a *realidade* de tais elementos, pode-se, ao menos, pela análise, fazer um levantamento deles: tentativa de delimitação de "um lugar", de um *lógos* autorizado e amor mesmo pela argumentação, pelo diálogo. Aliás, o mesmo amor que permite, ao final da *República*, a continuação do embate no *lógos* e nos possibilita questionar a expulsão. E outra vez depara-se com um aspecto negativo e outro positivo, sendo que o primeiro fica por conta da ausência de conclusão (não há um vencedor do embate) como uma descrença nas possibilidades da linguagem; por outro lado, todas as aberturas da discussão (ao longo dos dez livros e mesmo a abertura final para a resposta da poesia) pressupõem a inesgotabilidade do *lógos* e a perpetuação do embate como uma crença na linguagem, o que não invalida a tentativa de estabelecimento de *lugares* como elemento causal de tal embate. Mesmo essa delimitação, em termos filosóficos, pressupõe uma disputa sem solução de continuidade: o fim desta significaria, talvez, o fim do lugar do filósofo que, segundo o que parece demonstrar esta obra platônica, é sempre o espaço da busca, da inquirição, da continuidade. O lugar do filósofo está sendo construído é na cidade "inchada" e não na "sã", o filósofo foge para o inteligível,

desvia-se pela idéia, mas volta para a caverna e convive é com aqueles que prescindem da "acuidade de visão". Assim, mesmo que o discurso platônico seja muitas vezes autoritário, parece estar sempre a deixar a abertura para o outro. Em Platão, o que aparentemente demonstra uma contradição (a consciência da astenia do *lógos* X a construção do lugar do filósofo pelo *lógos*) parece mesmo é confirmar a abertura para as sucessivas possibilidades de resposta, para a perpetuação do embate/diálogo.

Quanto a Barthes, Compagnon considera a mimese repressiva, mas Barthes é teórico de muitas faces. Então, é preciso também contextualizar para que se possa falar com mais segurança. Em *Aula*, Barthes considera a língua como um lugar repressor, mas apresenta a literatura como a possibilidade de revolução da linguagem e a *máthesis*, a *mímesis* e a *seméiosis* como as três grandes forças da literatura.

Quanto à *máthesis*, é a arte de ensinar e, para Barthes, a literatura possui sempre muitos saberes, mas não funciona como veículo de comunicação porque ela teatraliza a própria linguagem e mesmo o discurso da ciência supõe ter uma linguagem mais direta do que possui. Na verdade, a arte de ensinar estaria ligada à retórica, uma vez que é por esta que a educação se efetiva. Mas a retórica, para Barthes, possui também um significado especial, pois ele denomina retórica aquilo que se conhece como literariedade/literaturidade ou poética. Então, a *máthesis* não é mais aquela de um *corpus* de textos sacralizados.

Já quanto à *mímesis*, a força de representação, para Barthes, se se pretende ter a realidade como referente, chega-se, no máximo, a uma "ilusão referencial", efetivada, principalmente, por meio dos "pormenores" que produzem um "efeito de real", mas, em verdade, aqueles dizem apenas do processo e não da realidade propriamente dita. Então, a literatura não fala do mundo, mas da própria literatura. Além disso, dentre outras coisas, segundo Barthes, o próprio realismo sempre se definiu mais por seu conteúdo (o prosaico, o trivial etc.) que por sua técnica.

Quanto à *seméiosis*, o seu próprio objeto já seria impuro, diferentemente da lingüística, segundo Barthes. Também, para ele, a semiologia foi vitoriosa no que se refere à própria renovação devido ao contato com outras "ciências", "disciplinas" e "exigências". Daí o caráter questionador próprio dessa ciência e a crítica da própria semiologia, renovando-se, possibilitando a festa signica, não se restringindo ao lugar fechado da legislação.

Então, pode-se entender por que a "força da literatura" que nos interessa mais de perto, a *mímesis*, recebeu tratamento novo e é considerada subversiva, diferentemente do que Compagnon determina (sem as devidas contextualizações).

É preciso lembrar que o *representante*, para Compagnon, corresponde à literatura e é fixo: a literatura fala do mundo ou a literatura fala da literatura.

Esquemmatizando:



Considerando a mimese repressiva em Barthes, Compagnon está, então, indiretamente, considerando a própria literatura. Mas, conforme demonstrado, Barthes faz uma distinção entre língua = repressão e literatura = subversão.

O que parece é que a subversividade do discurso em *Aula* torna-se também um exemplo da noção particular de língua e literatura em Barthes. Compagnon diz, no texto "Lequel est le bon?" (<<http://www.fabula.org>>), com muito acerto, que não é possível estabelecer rigidamente essa diferença. Entende-se, porém, que Barthes também não estivesse preocupado em estabelecê-la. As suas definições parecem escapar a noções fechadas. O próprio texto *Aula* não é literatura no sentido de ficção, mas também não é um discurso acadêmico nos moldes tradicionais; e, se não se consegue encaixá-lo em uma designação, é possível, não obstante, sentir sua força provocadora, a capacidade de subversão de sua teia discursiva, o que, talvez, faça dele um texto de língua "ativa" (para usar a própria expressão de Barthes, indicativa do texto subversivo), bem como de uma *pístis* eficiente. A eficiência da *pístis* em *Aula*, no entanto, parece não se dar no sentido de se convencer da validade de uma ideologia ou uma teoria fixas. Uma parte dos leitores de Barthes diz que essa *eficiência* é coerente com o procedimento do autor, se se considera a sutileza de um sujeito que está em constante deslocamento tão logo o que um dia foi subversivo se estabilize. Há quem critique tal postura, alegando ser isso uma escora de crítico que não quer assumir a sua fala. Foge aos objetivos deste trabalho estabelecer juízo de valor a respeito de Roland Barthes e de sua obra. Mas o certo é que ele rompe com aquilo que se conhece por pacto de leitura e mistura os gêneros, desestabilizando um pouco seu leitor.

Pode-se dizer mesmo que muitas das dificuldades da leitura de Barthes advêm das suas constantes *mudanças*. Por exemplo: embora, em *O grão da voz*, ele atribua um caráter reacionário à *máthesis* e à *mímesis*, fazendo com que somente a *seméiosis* assumira um sentido mais libertário, em *Aula* e em outros textos, fica clara a singularidade do uso desses termos; quanto à *máthesis* e à *mímesis*, para Barthes, respectivamente, o texto não funciona como um instrumento e não representa o mundo. Daí, mais uma vez ser inadmissível considerar, com Compagnon, a mimese repressiva em Barthes, sem que pelo menos se especifique de qual mimese se está falando.

De um modo geral, em relação à mimese, pode-se falar em três grandes direções no que concerne à referência, respeitando-se, é claro, diferenças *menores* entre (e dentro de) determinados períodos, bem como as próprias características individuais. *Grosso modo*, pode-se dizer, então, que a arte, em geral, pretendeu voltar-se para o mundo exterior ao indivíduo, para o mundo interior deste ou para a própria arte.

Dos autores em questão, Platão assenta-se nesse primeiro caso, se se pensa, por exemplo, que a literatura, para ele, é cópia; ressaltando-se, embora assim, que sua mimese não corresponde exatamente à *imitatio*, pois o filósofo demonstra consciência da astenia do *lógos*. Já Barthes agrupa-se no último, se se lembra que está o tempo inteiro a negar a referência exterior à própria arte. Compagnon, por sua vez, embora determine que seguirá um caminho entre a referência ao mundo ou à própria literatura (e de certa forma o segue, quando apresenta posições extremadas), parece estar sempre mais próximo ao mundo que à literatura (e não se está dizendo que isso seja ruim), apresentando muitas contraposições, em seu livro *O demônio da teoria*, aos teóricos, principalmente a Barthes, que defendem a irreferencialidade.

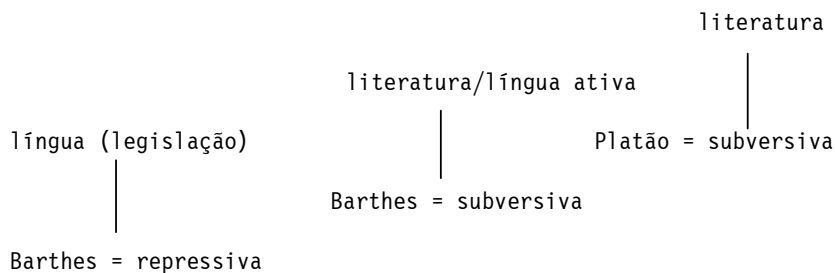
O problema maior, então, no livro de Compagnon, em geral, e na análise de Platão e Barthes, em especial, parece ser mesmo a ausência de contextualização e de distinções necessárias. Compagnon compara a mimese em Platão e Barthes, mas reconhece que para que ela receba qualificativos tão distanciados (subversiva e repressiva, respectivamente), não se trata da mesma noção. Se essa assertiva, no que

diz respeito a não se tratar da mesma noção, é válida, não parece ser a noção diferente em cada um que estabelece os qualificativos diferentes, porque, conforme já visto, a mimese com uma noção muito propriamente barthesiana, muito diferente da concepção platônica, é também subversiva. Aliás, cumpre lembrar que existem várias concepções de mimese não só de um modo geral, mas mesmo em cada um dos autores em questão.

Em Platão, pode-se dizer que há, pelo menos, três espécies de mimese: a literatura falando da natureza (considerando esta como o mundo sensível), condenada por ser de terceira ordem; a literatura falando da literatura, condenada principalmente na figura de Homero, por servir de *arkhé* em dois sentidos: princípio (modelo) e poder (de influenciar outros poetas); a literatura como representação (gênero trágico), condenada por propiciar a irracionalidade. (Parece nunca ser demais lembrar a relatividade dessas condenações.)

Já Barthes, por vezes, quando trata a mimese como repressiva, é à mimese considerada como imitação que se refere (talvez venha daí a leitura de Compagnon), e não à mimese segundo suas próprias definições. A *mimese de Barthes*, subversiva, é aquela que é uma "força" da literatura e fala da literatura.

Compagnon parece, então, desconsiderar sutilezas próprias de Platão e Barthes. Quanto ao primeiro, o que mais salta aos olhos é uma leitura da expulsão dos poetas descontextualizada e radical; quanto ao segundo, uma leitura literal de suas *oscilações*, ao que tudo indica, propositais. Parece ter sido tal leitura que fez com que Compagnon considerasse a mimese repressiva em Barthes (sem maiores explicações) em contraposição à mimese subversiva em Platão, sendo que, com relação ao *representante*, Platão e Barthes parecem tratar daquilo que não se sabe definir exatamente, mas que se reconhece como literatura e, quanto a esta, o que parece é que tanto um quanto outro partilham da mesma opinião: ela é subversiva. O que difere é, talvez, o *lugar* de que se fala. Platão, apesar de ser também um poeta, fala do *lugar* de filósofo e, portanto, tendo em vista a própria definição do *lugar* do filósofo, estabelece a defesa da racionalidade e a subversão não é admitida. Barthes fala do lugar de um teórico (quase escritor) e a subversão é aliada, importante, necessária. O esquema que parece adequar-se a essa nova postura é:



Vale lembrar, ainda, a questão da lei em cada um dos autores. Platão possui uma posição dupla, coloca-se contra a lei vigente (ao elaborar uma nova estrutura para a *pólis*) e ao lado da lei (quer fazer de suas palavras a nova lei); Barthes se coloca ao lado da literatura (fuga da lei). Ambos reconhecem o poder que a literatura carrega: Platão se empenha (ainda que em tese, "por amor da argumentação") para que esse poder não se alastre sem um determinado controle e direcionamento; Barthes parece desejar apaixonadamente que isso aconteça.

Assim, no caso de Platão, se se considera não a expulsão em si, mas as razões que a condicionam, pode-se pensá-la determinada por fatores relacionados a delimitação de lugares e a um trabalho mesmo com o *lógos*, e não a um menor apreço por (ou uma não aceitação dos) poetas; e, então, torna-se possível relacionar a consideração da mimese como repressiva em Platão a uma estratégia substancialmente retórica. Quanto a Barthes, é válido também lembrar que as suas “forças da literatura”, *máthesis*, *mímesis* e *seméiosis*, são possuidoras de um grande poder de subversão e se efetivam pela retórica; além disso, Barthes denomina retórica o que se concebe por poética e o seu próprio deslocamento constante parece ser um recurso também retórico.

As análises de Compagnon parecem, então, prescindir de sutilezas: são feitas afirmações condizentes com opiniões já cristalizadas, sem as devidas ressalvas para o contexto. É claro que parte dessa simplificação é justificada pelo próprio caráter do livro *O demônio da teoria*, que é uma espécie de manual, pois trata de *quase todos* os temas mais caros à teoria da literatura ao longo de *todo* o tempo, incluindo, portanto, *todos* os autores mais significativos. E se, por um lado, o excesso de especialização faz perder a noção da totalidade, o excesso de generalidade desfigura o aprofundamento. Antoine Compagnon parece pecar por esta segunda opção.

#### Abstract

This paper analyses the mimesis in the works of Platon and Barthes, taking *O demônio da teoria*, by Antoine Compagnon. Besides this analysis, which partly disagrees with Compagnon's ideas, this paper also associates the subversion/repression — supposedly inserted in the two writers' conception of mimesis — with a rethorical discourse.

Key words: Representation. Argumentation. Subversion. Repression.

#### Referências

BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

COMPAGNON, Antoine. Le quel est le bon? Disponível em: <<http://www.fabula.org>>.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

PLATÃO. *La république / Politeia*. Texte établi et traduit par Émile Chambry. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Les Belles Lettres, Tome VI / 1947, Tome VII—première partie / 1949, Tome VII—deuxième partie / 1948.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9.ed. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

## Contornos do Indizível: o estilo de Clarice Lispector

Ana Augusta Wanderley Rodrigues de Miranda

### Resumo

O indizível é transmitido por elementos específicos na escrita de Clarice Lispector, e o estilo da autora gira em torno dessa transmissão. É possível aproximar os termos estilo, indizível e transmissão da noção psicanalítica de Real e detectar, nos referidos elementos, grande semelhança com a noção lacaniana de letra.

Palavras-chave: Indizível. Estilo. Real. Transmissão. Letra.

A importância que Clarice Lispector confere ao indizível perpassa quase a totalidade de seus escritos. Mesmo que, em alguns momentos, o termo não surja expressamente, aparecem seus efeitos ou elucubrações acerca dele. Tal posição de destaque do tema é verificável no recorte aqui selecionado, composto pelos romances *A paixão segundo G. H.*, *Água viva*, *Um sopro de vida*, *A hora da estrela* e pelo conto "O ovo e a galinha". Citemos algumas ocorrências:

Em *A paixão segundo G. H.*, encontramos um trecho paradigmático que favorece a compreensão da noção de indizível nessa fase da obra:

Eu tenho à medida que designo — este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la — e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas — volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (LISPECTOR, 1998, p. 176).

Em *Água viva*, o termo aparece da seguinte maneira:

Foi uma sensação súbita, mas suavíssima. A luminosidade sorria no ar: exatamente isto. Era um suspiro do mundo. Não sei explicar, como não se sabe contar sobre a aurora a um cego. É indizível o que me aconteceu em forma de sentir: preciso depressa de tua empatia. Sinta comigo. Era uma felicidade suprema. (LISPECTOR, 1998a, p. 79).

Em *Um sopro de vida*, a palavra é utilizada em duas passagens para caracterizar a personagem Ângela:

Autor — Ela vive as diversas fases de um fato ou de um pensamento mas no mais fundo do seu interior é extra-situacional e no ainda mais fundo e inalcançável existe sem

palavras, e é só uma atmosfera indizível, intransmissível, inexorável. Livre das velharias científicas e filosóficas (LISPECTOR, 1999, p. 49).

[...] Nesse nenhum lugar eu a deixo, já que ela tanto quer. E se encontrar o inferno em vida será ela própria a responsável por tudo. Se quiser seguir então me siga porque assim sou eu que mando e controlo. Mas não adianta mandar: essa criatura frívola que ama brilhantes e pérolas me escapa como escapa a ênfase indizível de um sonho (LISPECTOR, 1999, p. 56).

*A hora da estrela* não traz a palavra indizível em si mesma, mas não é necessário que o indizível apareça grafado para que o tema seja abordado por Clarice. É o que encontramos logo na primeira página da novela:

A verdade é sempre um contato interior e inexplicável. A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível e não há uma só palavra que a signifique (LISPECTOR, 1999a, p. 11).

No conto "O ovo e a galinha", o termo indizível também não se registra, mas é possível detectar, através da figura do ovo, utilizada como instrumento de perfuração da escrita, um campo para além da palavra. A dúvida sobre a origem do ovo, reeditada a cada linha, aponta a inexistência da palavra primeira e, por conseguinte, indica a dimensão exterior às palavras. Não se trata de que algo poderia ter sido dito e não o foi, mas de uma ordem distinta, heterogênea à da palavra:

O ovo é basicamente um jarro? Terá sido o primeiro jarro moldado pelos etruscos? Não. O ovo é originário da Macedônia. Lá foi calculado, fruto da mais penosa espontaneidade. Nas areias da Macedônia um homem com uma vara na mão desenhou-o e depois apagou-o com o pé nu (LISPECTOR, 1998b, p. 51).

O indizível atinge o estatuto de noção para Clarice e baliza sua proposta poética conforme ela mesma faz questão de anunciar e esclarecer em diversos momentos de seu ofício literário. A impossibilidade de tudo exprimir tem, para a autora, o duplo valor de causa e finalidade da escrita. Seu exercício escritural resulta em sublinhar a existência desse campo que considera irrefutável. Mas as maneiras como Clarice lida com ele são variadas, e as nuances que se registram, nos referidos escritos, produzem alterações de estilo. O termo estilo se relaciona, então, na presente investigação da obra de Clarice, com o vórtice do indizível, mas as diferentes estratégias das quais a autora lança mão para dar-lhe destaque também devem ser consideradas.

Outros significantes são parceiros do indizível, embora não se possa reduzir uns aos outros, na construção e revelação dos hiatos da escrita clariceana. Apenas para citar alguns, temos o inexpressivo, o neutro, o it, a coisa, o opaco, o inosso, o impossível, o invisível.

Clarice afirma sua preferência por criações artísticas que, de alguma forma, indicam esse território do indizível. Para alcançarem tal efeito, as referidas criações devem, segundo as convicções manifestadas pela autora em *A paixão segundo G. H.*, por exemplo, se eximir ao máximo da beleza e da expressividade. Esse tipo de assertiva surge, no entanto, em meio a uma escrita altamente expressiva da qual uma das marcas é a adjetivação abundante. O adjetivo comporta uma ambivalência em relação ao indizível: há uma necessidade de prescindir de adjetivar para que o indizível se escreva, pois se pretende que ele seja inqualificável e, ao mesmo tempo, o adjetivo é condição indelével para que o indizível marque o texto. A saída clariceana é substantivar o adjetivo e, assim, fala em *o indizível*, *o neutro*, etc. Um desenvolvimento teórico a propósito desse processo de substantivação do adjetivo é encontrado em Roland Barthes (2003), quando aborda o tema do neutro. Para o autor, o adjetivo neutro, por ser qualificante, é um poderoso "contra-neutro", como se houvesse uma antipatia entre o neutro e o adjetivo. Conclui que o neutro demandaria,

para ser explicitado diretamente, uma língua sem predicação, mas para abolir o paradigma sujeito / predicado a língua é obrigada a recorrer ao adjetivo substantivado por ser ele uma categoria difícil de "fichar"; por exemplo, é difícil fichar o úmido a não ser com a umidade.

A busca pelo imprevisível revelada por Barthes tem um tempo necessário de passagem pela adjetivação e, em Clarice, esse tempo não é jamais abandonado, convivendo, do início ao fim da obra, com o indizível. Não se trata, a meu ver, de paradoxo entre o que pretende a escritora e o que se efetiva, mas do reconhecimento, por parte dela, das duas dimensões distintas anteriormente mencionadas.

Na maior parte dos escritos abordados, verifica-se que a autora elege determinados elementos aos quais delega a função de dar visibilidade ao indizível ou, em outras palavras, de transmiti-lo. Tais elementos atuam delineando um contorno sem o qual ele permaneceria indiferenciado, transportando, dessa maneira, porções do indizível para o escrito, embora ele não possa ser traduzido em palavras por pertencer a uma ordem distinta à delas. Por maior que seja o esforço, e por mais que se articulem, a diferença entre os dois campos permanecerá. Nesse ponto, seguimos de perto o que a própria autora propõe em "Escrever as entrelinhas":

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever *distraidamente*. (LISPECTOR, 1999, p. 385)

O termo transmissão, aqui utilizado para nomear o processo de registro do indizível nos escritos de Clarice, é tomado de empréstimo aos psicanalistas, quando eles se referem ao que ocorre em sua formação. Em relação aos escritos literários, propomos que transmitir significa dar passagem, por intermédio da palavra, a algo que está excluído do campo da linguagem. A crônica citada acima expõe de forma clara a concepção do indizível em Clarice, mas, como indicado anteriormente, os métodos de abordagem ocorrem de maneiras variadas. Vejamos o que se passa nos escritos selecionados.

Em cada um deles é possível designar um elemento central: em *A paixão segundo G. H.*, a posição de contornar o indizível é legada à barata, que, com sua imutabilidade, atravessa o texto. Esse tipo de inseto sempre esteve, para G.H., no âmbito do que é absolutamente exterior e que deve ser mantido fora por ser indesejável. O impacto causado pela presença inesperada da barata, vinda da escuridão funda do guarda-roupa, se deve em grande parte ao fato de ser sua existência imemorial. Aquela barata representa todas as outras que a antecedem há milênios; a característica mais ressaltada do inseto é a imutabilidade, que torna as baratas obsoletas e atuais. A reincidência do mesmo fragmenta a cadeia de associações significantes e revela os intervalos, pertencentes à ordem do indizível. O surgimento da barata é acompanhado de uma sensação nomeada de "extremo gozo", que se relaciona, nesse romance, com a exposição do avesso. O contato com o lado antes oculto do inseto, possibilitado pelo rompimento de seu corpo, causado pela pancada da porta do armário, maximiza e radicaliza a idéia de uma dimensão exterior, desconhecida e renegada, pois se a barata já é considerada repugnante quando intacta, assim violada torna-se a imagem por excelência do abjeto. Uma possível reflexão sobre a linguagem em *A paixão segundo G. H.* advém disso: assim como G. H., Clarice lida com uma experiência que a leva para fora do mundo das significações. Trata-se, em seu caso, da experiência da escrita, capaz de produzir secções diversas.

Tenciona falar dessas frinchas e, para isso, procura a melhor forma. Os vazios, todavia, a enredam. Diante do inevitável, passa ela própria a tentar conduzir o movimento em direção aos furos.

Processo semelhante ocorre com o ovo de "O ovo e a galinha." Ambos, barata e ovo, se aproximam estreitamente da coisa que não pode ser dita e, dessa forma, transmitem o indizível. O ovo é um significante que, tradicionalmente, remete à origem, à procriação, à fertilidade. No conto, há uma investigação a respeito da origem do próprio ovo, o que talvez possamos entender como a busca pelo marco zero, pela origem das origens. Chega-se à afirmativa de que o ovo se originou de um traço feito na areia, o qual, logo em seguida, foi apagado. A fugacidade do traço torna o ovo um objeto "impossível" e seu registro depende de que ele o seja. Mas, do mesmo modo que com a barata, alude-se ao status que tem o ovo de ser objeto cotidiano, e esse contraste entre suas existências, imemorial e banal, ressalta a impossibilidade de chegar a uma definição final a seu respeito. Cada uma de suas diversas aparições no escrito abre um novo furo que permite entrever o indizível.

Em *Água viva*, o objeto especial em destaque é a própria palavra, que revela sua dimensão de coisa. Comparativamente aos escritos anteriores, *Água viva* marca já um traço distintivo na maneira como a autora lida com o indizível e, portanto, um diferencial quanto ao estilo: em "O ovo e a galinha" e em *A paixão segundo G. H.*, apesar do reconhecimento de uma impossibilidade, a linguagem é também apontada como impotente para expressar o indizível, havendo mesmo a indicação de que, para tanto, é necessário dispensá-la. *Água viva* parte do princípio da impossibilidade de dizer o indizível, mas isso não impede que a narradora empreenda sua busca. O indizível se transforma, então, unicamente em potência que moverá a escrita.

*Um sopro de vida* parece mais diretamente voltado para a encenação da posição tomada pelo escritor diante do indizível: ele deve localizar-se no vazio para que a escrita se realize. A palavra com a qual tem que lidar é uma palavra, de saída, sucateada, desgastada, poluída. Não há, portanto, qualquer dúvida de que lhe é impossível apreender a coisa inominável. Ângela representa essa palavra quebradiça que, por isso mesmo, conduz o indizível ao escrito. Parece ter sido dado um passo além quanto à decisão pelo estilo indizível.

O ápice desse estilo será encontrado, a meu ver, em *A hora da estrela*, em que essa linha de contorno do indizível, na figura de Macabéa, mostra-se em seu pleno paradoxo, qual seja o de uma afirmação incontestada e, ao mesmo tempo, inefável, que denuncia sua proximidade com o indizível. Semelhante ao que ocorre em relação à barata, ao ovo e à Ângela, a figura de Macabéa também ocupa uma posição de exterioridade e independência em relação aos outros elementos do texto. Ela se desagrega dos demais personagens, de si própria, da história. Suas relações são permeadas por uma separação iminente, e sua origem e seu fim se encerram nela mesma. As informações de que é órfã e de que seus ovários são murchos como cogumelos cozidos dão a dimensão dessa existência, da qual não se registra nem o passado, nem o futuro. Macabéa é resto, dejetado parco, fiapo. Tais características se coadunam com a intensa riqueza e força da personagem, inclusive no momento de queda suprema que é a morte. Essa performance se decalca perfeitamente ao projeto clariceano, em que os restos da operação da escrita são recolhidos por essa mesma escrita. Ao final, haverá sempre um resto não cooptado, e esse fato é tanto mais ressaltado quanto mais se busca a agregação das sobras.

A noção de letra, da qual aproximo diretamente os elementos citados anteriormente, quais sejam, o ovo, a barata, Ângela e Macabéa, é tratada por Lacan

em diversos trabalhos ao longo de toda a sua obra, mas o ponto principal a ser retido, encontrado no artigo "Lituraterra" (2003), é a função, atribuída pelo autor à letra, de constituir um litoral entre os campos heterogêneos do Real e do Simbólico, permitindo que se comuniquem, mas mantendo cada qual em seu âmbito. É o que acredito serem capazes de realizar também os elementos clariceanos no que diz respeito ao indizível e à palavra.

Toda essa movimentação em torno do indizível fornece as bases da pesquisa do estilo em Clarice e, cabe recordar, essa última noção também convoca o ensino psicanalítico. Entretanto, para propor uma tal visão, é necessário percorrer a tradicional noção de estilo, conforme a concebe a disciplina Estilística. De acordo com esse ponto de vista, a expressividade é a palavra-chave do estilo, sua principal arma, conferindo ao texto a capacidade de emocionar e atrair a atenção de seu leitor. Herdeira da retórica clássica aristotélica, que estudava as mesmas propriedades referidas, no entanto, ao poder da oratória, a Estilística se debruça sobre a maneira de escrever. Esse fator não pode ser negligenciado em Clarice, mas, a meu ver, seu estilo o ultrapassa, pois escapa aos recursos expressivos utilizados pela autora. Para Lacan, o estilo é uma maneira de reencontrar o objeto opaco a partir do qual se tece o escrito. Em ambas as concepções, tanto de Lacan quanto de Clarice, o estilo não se resume a uma maneira de expressão; nem cabe considerá-lo uma consistência que possa ser apreendida a ponto de se tornar uma insígnia. O estilo trará sempre o reflexo dessa opacidade, desse resto inassimilável, indizível.

Verificando mais detidamente como essa última concepção de estilo opera na escrita de Clarice, chega-se aos seguintes resultados: em *A paixão segundo G. H.*, a autora encontra a perda a que o indizível conduz necessariamente, e procede à tentativa de preenchimento do vazio. Nesse romance, o mais antigo entre os analisados, o resto se sedimenta no tecido da escrita e transmite o indizível pelo jogo de forças opostas, pelo paradoxo de revelar a impossibilidade de falar do indizível na tentativa exasperada de fazê-lo.

Em *Água viva*, a posição da palavra ganha novo aspecto: a idéia é mostrar o indizível contido na própria palavra através do afastamento de seu significado em favor de sua vibração sonora, elemento que, isolado, é puramente físico.

Em *Um sopro de vida*, a vibração cede lugar ao sopro da respiração. A expressividade evoca mais uma vez o excesso, mas, dessa feita, através de uma coleção de fragmentos, diferindo de *A paixão segundo G. H.*

O ápice do que viso designar como estilo de Clarice Lispector é encontrado em *A hora da estrela*. Macabéa, da mesma forma que Ângela, não apenas parte em busca da coisa, como é, ela mesma, a própria coisa indizível. Aqui, a linguagem parece fazer uma trégua com o campo que se localiza para além dela. Macabéa é a personagem que se posiciona mais perto do indizível. Ela é a coisa opaca da escrita. A queda do objeto, representada por sua morte, é a prova de que Clarice abre mão da tentativa de fixá-lo no corpo do escrito; e é, finalmente, através do resto que sua escrita chega ao ponto de interrupção, com esse último romance, o qual a autora viu ser publicado. Assim, proponho designar de estilo do resto o riquíssimo estilo da última Clarice, mas sem apagar a possibilidade, verificada passo a passo, desde os textos mais antigos, de nomeá-lo também de estilo da vibração, estilo do excesso, estilo das entrelinhas ou, simplesmente, estilo do indizível.

## Abstract

The unspeakable is transmitted by specific elements in Clarice Lispector's writing, and the author's style moves around this transmission. It is possible to associate such terms as style, unspeakable, and transmission to the psychoanalytical idea of the Real and to detect in these elements a great similarity to the Lacanian idea of letter.

Key words: Unspeakable. Style. Real. Transmission. Letter.

## Referências

BARTHES, Roland. *O neutro*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LACAN, Jacques. Lituraterra. In: \_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 15-25.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. In: \_\_\_\_\_. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

## Machado de Assis, um Poeta Satírico?

Anselmo Luiz Pereira Campos

### Resumo

Este trabalho destina-se ao estudo da poesia de Machado de Assis, tomando como ponto de partida seu percurso pelo gênero poético. Os poemas de *Gazeta de Holanda* satirizam a sociedade brasileira do século XIX. O estudo aqui desenvolvido revela elementos significativos para a compreensão da poética machadiana no plano estético.

Palavras-chave: Machado de Assis. Poesia. Sátira. Século XIX. Gazeta de Holanda.

Machado de Assis (1839-1908) encontrou na poesia a sua primeira manifestação literária. Aos quinze anos, publicou seu primeiro soneto em um periódico sem grande importância no Rio de Janeiro do Segundo Império. Tratava-se do *Periódico dos pobres*, que imprimia, naquela ocasião, o primeiro trabalho literário daquele que viria a ser o escritor mais representativo da literatura brasileira. O jovem poeta, apesar de um início titubeante e canhestro, continuou a compor seus versos, aperfeiçoando-se cada vez mais no trato com a poesia. Dez anos mais tarde, Machado publica seu primeiro livro de poesias *Crisálidas* (1864), seguido de *Falenas* (1870), *Americanas* (1875) e *Ocidentais* (1901). O último, na verdade, nunca chegou a compor um volume avulso, mas veio a lume na edição das *Poesias completas* que o próprio autor organizou em 1901.

Interessante é que, passados quase cem anos da morte do escritor, a obra poética machadiana ainda não está completa. Não existe uma edição que reúna toda a poesia de Machado de Assis. Um lapso imperdoável com o grande autor da literatura brasileira. Dessa forma, dois grupos de poemas perdem-se no tempo. Os poemas dispersos, publicados em jornais, álbuns e panfletos, cujo total, seguramente catalogado até agora, soma 86 composições e um outro conjunto de 48 poemas publicados entre 1886 e 1888, na *Gazeta de notícias*, sob o título *Gazeta de Holanda*. Este último conjunto será o objeto de análise deste artigo.

Os 48 poemas em quadras, com versos em redondilha maior, reunidos sob o título *Gazeta de Holanda*, encontram-se nas crônicas por formarem um misto de prosa e poesia, isto é, um gênero híbrido. Essas composições, que ocupavam uma coluna na página do jornal, são verdadeiras crônicas em verso. O principal assunto é — como nas crônicas machadianas — o cotidiano do Rio de Janeiro do século XIX. O tom geral dessas gazetas é a sátira. A verve crítica machadiana apresenta-se com grande liberdade, uma vez que tanto a composição, quanto o jornal em que figurava assim o

permitia. Os assuntos da semana eram comentados sempre por um viés satírico e bastante crítico. O vocabulário vai da fala popular — que Machado soube captar bem — ao registro erudito. É de grande interesse para a poesia machadiana o estudo de tais composições, principalmente porque muitas vezes o autor estabelece uma metapoética capaz de revelar pequenas sutilezas no trato com o verso. Sutilezas típicas de um cultor ininterrupto e eminente estudioso dos versos em língua portuguesa.

Os poemas desse conjunto apresentam a prosa na sua vertente mais aberta ao diálogo com o popular e com o tempo, que é a crônica, e mais popular na forma poética escolhida, a quadra em redondilhas maiores. O tom geral dos poemas é a sátira. Machado critica a sociedade de seu tempo. O pseudônimo escolhido é Malvólio. O cotidiano do Rio de Janeiro do Segundo Império encontra-se exposto em múltiplos detalhes, todos explorados com muito humor: política, nomes de rua, lei sobre animais, jornalismo, abertura de um novo banco, dívidas do tesouro, incêndio na Gamboa, Sociedade Protetora dos Animais, proibição da "capoeiragem", discussão em torno do Poder Moderador, além de composições metalingüísticas e metapoéticas.

Em "Machado de Assis cronista", Gustavo Corção tece considerações que podem ser aplicadas a essas gazetas. Sobre a técnica de composição em particular, afirma o crítico:

Vai de uma coisa aqui para outra acolá, passa do particular para o geral, volta do abstrato ao concreto, desliza do atual para o clássico, galga do pequeno para o grandioso e volta do vultoso para o microscópico, passa do real para o imaginário, e do imaginário para o onírico, às vezes numa progressão geométrica vertiginosa, outras vezes com um cômico aparato lógico, para rir-se da lógica, ou para mostrar que existe efetivamente uma esquisita lógica entre as coisas que o vulgar julga distantes e desconexas. (ASSIS, 1997, p. 327).

Sobre o "humorismo machadiano", fundamental para a compreensão da *Gazeta de Holanda*, Corção lembra o que dizia Tristão de Ataíde: "a maneira leve de tratar as coisas graves, e a maneira grave de tratar as coisas leves". (ASSIS, 1997, p. 329). Esta assertiva de Ataíde, muito apropriada para as crônicas machadianas em geral, torna-se lapidar em se tratando das "gazetas". Assim como as crônicas, essas gazetas machadianas ligam-se ao tempo e escapam dele. Em outras palavras, tais composições renovam-se e permanecem atuais. Um outro espírito, perspicaz observador de seu tempo, recorreu à sátira no intuito de espelhar a sociedade dos séculos XV e XVI. Trata-se de Erasmo que, na carta-prefácio de *Elogio da loucura*, dirigida a Thomas Morus, afirma: "Nada é mais tolo do que tratar com seriedade coisas frívolas, nada mais espiritual do que fazer as frivolidades servirem às coisas sérias." (1997, p. 3) Três séculos mais tarde, Machado confirma em seus versos as respectivas assertivas. Veja a apresentação do autor na estréia da *Gazeta de Holanda*, datada de 1 de novembro de 1886:

Um doutor da mula ruça,  
Caolho, coxo e maneta,  
É o homem que se embuça  
No papel desta gazeta. (p. 281)<sup>1</sup>.

Ainda no mesmo artigo, é a "tinta da galhofa" que apresenta a própria gazeta:

Não traz idéias modernas,  
Nem antigas: não traz nada.  
Traz as suas duas pernas,  
Uma sã, outra quebrada.

E vem, como é de ciência,  
Entre muletas segura,  
A muleta da inocência,  
E a muleta da loucura. (p. 282).

Eis uma amostra do tom machadiano que perpassa as 48 composições da *Gazeta de Holanda*. Inocência e loucura. Os dois pontos em que se apóia o gazeteiro. Tal atitude, que evoca naturalmente Erasmo, encontra-se presente em todas as composições desta *Gazeta*. Note-se o mesmo teor nas duas quadras iniciais da quadragésima segunda gazeta, 28 de dezembro de 1887:

Eu cá, quando toda a gente  
Chora ou treme de assustada,  
Tenho um desejo veemente  
De dar uma gargalhada.

E a razão, — se há razão nisto,  
Não é senão porque é útil  
Fazer deste mundo um misto  
De terrífico e de fútil. (p. 441).

Em decorrência da multiplicidade de assuntos abordados e do volume de composições, torna-se inviável a análise sistemática de toda a *Gazeta de Holanda* nesse trabalho. Sendo inevitável a seleção, optou-se por dar prioridade às peças que evidenciem o tom satírico do autor e demonstrem a amplitude da crítica dirigida à sociedade carioca do Segundo Império.

No que se refere à estrutura, as peças foram compostas em quadras, o metro escolhido foi a redondilha maior, as rimas aparecem cruzadas (abab) e em alguns casos interpoladas (abba). Todas trazem sempre a mesma epígrafe "Voilà ce que l'on dit de moi/dans la 'Gazette de Hollande'".<sup>2</sup> Quanto à extensão, existe uma média de 20 quadras por composição, algumas com mais, 25 ou 27, outras com menos, 19, por exemplo. A periodicidade das publicações é quinzenal.

Na segunda gazeta, 5 de novembro de 1886, Machado dialoga com o leitor:

Muito custa uma notícia!  
Que ofício! E nada aparece.  
Que canseira e que perícia!  
Que andar desde que amanhece!

E tu, leitor sem entranhas,  
Exiges mais, e não vês  
Como perdemos as banhas  
Em te dar tudo o que lês. (p. 285).

A oposição entre o jornalista e o leitor provoca o riso. A expressão "leitor sem entranhas" sugere sutilmente a passividade do público leitor.

A terceira gazeta, 12 de novembro de 1886, revela uma crítica mordaz às pessoas que se dizem inteligentes. Tal crítica, entretanto, surge de um anúncio banal e cotidiano a respeito do aluguel de uma beca. Quantos não teriam visto o mesmo anúncio? Reside aí, justamente, o valor do artista Machado de Assis, pois foi capaz de ler, com seus olhos míopes, muito mais que um simples anúncio. Em outras palavras, o cronista desvendou o lado "medalhão"<sup>3</sup> de seus contemporâneos. Repare na seqüência de perguntas seguida de um "nada sei", pura retórica machadiana:

Não haverá neste caso  
Um sintoma? Não parece

Que a beca tomada a prazo  
Uma lição oferece?

Que, sem correr Seca e Meca,  
Muita gente delicada,  
Assim como traz a beca,  
Traz a ciência alugada?

Que sendo esta leve e pouca,  
Apenas meia tigela,  
Não chega a entornar da boca,  
E pouco pedem por ela?

Que, inda mesmo sendo um quarto  
De tal tigela, e não meia,  
Parece falar de farto  
Quem fala de boca cheia?

E que esse pouco, bastando  
A que o locatário almoce,  
É tolice andar catando  
Ciência de sobreposse?

Nada sei; mas ofereço  
A toda a pessoa séria  
Este problema de preço;  
E passo a outra matéria. (p. 291-292).

A quarta gazeta, 17 de novembro de 1886, discorre sobre a abertura de um novo banco. Machado compara o banco com um "andador de Irmandade", no fundo um esmoleiro. E o faz nestes termos:

É este o meu banco. O fundo  
É variável, mas certo;  
Deus dá banco a todo o mundo;  
Uns vão longe, outros vão perto.

Eu cá não ando com listas  
De ações, nem faço rateio;  
Todos são meus acionistas,  
Gordo ou magro, lindo ou feio. (p. 298).

Machado, com bastante sagacidade, coloca no mesmo patamar o banco e o esmoleiro. Dessa forma, um acontecimento corriqueiro presta-se, na mão do poeta, à crítica social. O banco não passa de um grande esmoleiro que escolhe e seleciona seus acionistas. Em outros termos, Machado nota a avidez da referida instituição pelo dinheiro, personificando-a e, portanto, rebaixando-a à condição de esmoleiro, sempre a espera de gordas esmolos.

Na décima sétima gazeta, o autor critica uma novidade para a época, o uso da hipnose pela medicina. O texto dessa composição apresenta referências metapoéticas, principalmente no que se refere à dificuldade de colocar os nomes em forma de versos. Além disso, e mais apropriado para esse artigo, Machado observa que a "academia", da qual o cronista esperava uma explicação profunda acerca da novidade, simplesmente:

Dá-lhe duas passadelas  
De escova, e manda a teoria

Curar as nossas mazelas. (p. 346).

Continua Malvólio:

Isto é que me põe os braços  
Caídos, e a boca aberta...  
E já daqui vejo os passos  
Desta nova descoberta.

Atrás dos homens sabidos  
Virão os que nada sabem,  
E gritarão desabridos  
Até que os astros desabem. (p. 347).

A criatividade poética de Machado, principalmente no tocante à forma, torna-se tão original que na décima oitava gazeta ao citar Dante Alighieri o poeta reproduz foneticamente a língua italiana nos dois versos finais de uma quadra. Eis o trecho:

Ah! Goiás... Goiás existe;  
E tanto que, a vinte e dois  
De março, saiu um triste  
E longo bando de grou,  
  
Como os de que fala o Dante,  
Que van cantando lor lai;  
Mas cá o pio ora ovante,  
Era só: quebrai, quebrai! (p. 350-351).

Algumas gazetas abordam a escravidão e a situação dos negros, o que revela um Machado de Assis atento às questões de seu tempo. A vigésima terceira, 20 de agosto de 1887, conta sobre um certo inspetor que, tendo à beira da morte uma escrava, mandou enterrá-la viva:

E que isto de meter gente  
Viva em caixão de finado,  
Sem exame competente,  
Devia ser castigado; (p. 370).

A vigésima nona gazeta, 27 de setembro de 1887, ironiza as discussões em torno da libertação dos escravos. De maneira muito perspicaz, chamando um escravo e perguntando ao próprio sobre sua condição, Machado desvenda a retórica a respeito do assunto, pois, na prática, o escravo continuava escravo. A resposta de "Pai Silvério" é esclarecedora:

– Meu senhor, eu, entra ano,  
Sai ano, trabalho nisto;  
Há muito senhor humano,  
Mas o meu é nunca visto.

Pancada, quando não vendo,  
Pancada que dói, que arde;  
Se vendo o que ando vendendo,  
Pancada, por chegar tarde.

Dia santo nem domingo  
Não tenho. Comida pouca:  
Pires de feijão, e um pingo  
De café, que molha a boca.

Por isso, digo ao perfeito  
Instituto, grande e bravo:  
*Tu falou* muito direito,  
*Tu tá livre*, eu fico escravo. (p. 393).

Na última gazeta, 24 de fevereiro de 1888, Machado, criticando a morosidade do sistema judicial, adverte os criminosos, principalmente os que cometem pequenos furtos. Interessante é que o autor fecha suas gazetas com o tema da inocência, retomando a primeira composição em que a inocência fazia par com a loucura:

Portanto, e vistos os autos,  
Dou de conselho prudência,  
E digo aos homens incautos  
Que inda o melhor é a inocência. (p. 467).

Eis alguns dos temas tratados por Machado de Assis em sua *Gazeta de Holanda*. A amostra é pequena diante do conjunto das composições, mas, espera-se, significativa para a compreensão dessa outra face, um tanto esquecida, e diga-se de passagem, injustamente esquecida, do Bruxo do Cosme Velho, qual seja: a poesia.

#### Notas

<sup>1</sup> A edição aqui utilizada é o 4º volume das *Crônicas* presente nas *Obras completas de Machado de Assis*, 1961. A indicação das páginas seguirá às citações.

<sup>2</sup> Eis o que dizem de mim/ na "Gazeta de Holanda".

<sup>3</sup> O conto "Teoria do medalhão" presente em *Papéis avulsos* data de 1882, portanto quatro anos antes dessa gazeta.

#### Abstract

This work aims at analysing Machado de Assis's poetry, having the author's experience while a poet as object of study. The poems of *Gazeta de Holanda* satirize the Brazilian society of nineteenth century. The study reveals elements which are significant to an aesthetical appreciation of Machado's poetry.

Key words: Machado de Assis. Poetry. Satire. Nineteenth century. *Gazeta de Holanda*.

#### Referências

ASSIS, Machado de. *Crônicas (1878-1888)*. São Paulo: W. M. Jackson inc., 1961. v.4.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ROTTERDAM, Erasmo de. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

## Ekphrasis in Shawna Lemay: "To make something mythical of my life"

Ariane Souza Santos

### Abstract

The object of analysis of this paper concerns the majority of the poems from *All the God-Sized Fruit*, written by the Canadian poet Shawna Lemay. The poems were built following five ekphrastic frameworks: appropriation of artistic style, process of creation, critical analysis, narrative, and dialogue. The intertwining of these frameworks with discussions about the processes of writing and painting helps the poet to build up her identity as woman, poet and woman-poet.

Key words: Ekphrasis. Intersemiotic transposition. Visual art. Canadian poetry. Power feminism.

In the beginning of the first part of *All the God-Sized Fruit*, an epigraph by the Indian writer Sunetra Gupta says, "it is only in telling another's story that one can see into oneself" (Lemay, God-sized 1). This epigraph contains the nucleus of Lemay's strategy, suggesting that it is through the act of looking at visual works and their creators' lives that the poet can understand her own process of creation. This is what occurs in most of the poems in the first part and in all of these in the third part of Lemay's book.

Shawna Lemay was born in Alberta, Canada, in 1966. She is married to the still life painter Robert Lemay, and has published four books: *Against Paradise*, *All the God-Sized Fruit*, *Still* and *The Blue Feast*. Her books contain a common feature: the relationship between literature and visual works.

I have chosen to analyze the first book, *All the God-Sized Fruit*, published in 1999, which has won two Canadian awards. The reason for my choice is that this book is composed by poems that relate intersemiotic studies to the issue of the role of women in the contemporary world.

The book is divided into three parts. The subject matter of the poems consists of the investigation of art and creative process, and the poet's process of building identity. My analysis investigates the way the personae mirror the other in visual works—paintings, frescos, and advertisements. It also deals with the way the act of mirroring helps the poet simultaneously understand her own process of creation and trace her identity as woman, poet, and woman-poet.

Throughout the first poem of the book, "Self-Portrait: Threads from an Art Forger's Diary", there is a description of a three-folded process of creation of a poem: the poet is mirroring and appropriating the visual representations, dismantling them, and recreating them. This process is similar to what Lemay has done in most of the poems present in *All the God-Sized Fruit*. However, I have chosen to focus only on the poems that have clear visual referents, the only exception being the first poem.

"Self-Portrait: Threads from an Art Forger's Diary" contains three voices: a neutral one; the art forger's one; and the metapoetic consciousness's voice, marked by italics. Right at the outset, the art forger alludes to the mythological character Penelope and to her activity of weaving the shroud. The persona declares in line 19 its interest in the process undertaken by Penelope.

The art forger believes that Penelope's freedom in building and dismantling her work is similar to the art forger's ability to scrutinize original works. Both have the power to manipulate history and time. The speaker implies that only with this freedom and power it is possible to achieve the ideal forgery: the exact reproduction of the original work of art.

However, the metapoetic consciousness interferes in line 40 and asks the art forger, "*Is there such a thing as self-effacement?*" This observation warns about the danger of incorporating personal details to the forgery, from now on understood as reconstructed images of the original, not aiming at reproducing it exactly. In fact, the work of art has become more accessible to the audience in the age of mechanical reproduction, a fact that has affected the aura of the original work, as Benjamin proposes in the essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1936).

Contemporary artists are encouraged, as Hutcheon's claims in *The Politics of Postmodernism*, to appropriate and re-create works of art as part of a political agenda. Thus, the meaning of a forgery is once more changed, and now it is related to the way the artist appropriates the work of art and uses it to contest or vindicate an issue. This new meaning makes forgery something "allowed" in postmodernism.

The art forger believes that this new meaning of forgery can be extended to all forms of art. In line 48, it is declared that "an art forger is like a novelist." In fact, literature appropriates old plots and recycles them in a process of re-creation. Consequently, poets and writers in general can be understood not as forgers anymore, but as "creators."

"The Captives Remain Serene," another poem in this part, expands the understanding of the role of poets. In this poem, there are two voices: the one that observes Vermeer's *Woman in Blue Reading a Letter* and the metapoetic consciousness. The observer attempts to recreate Vermeer's painting through words.

This poem also contains two relevant metaphors: the one of imprisonment and the one of creation. The metaphor of imprisonment implies that the signs of the visual representation are all restricted to the apparent image on the canvas. It says, "It is a painting about boundaries... / The frame separates the painting / from the wall on which it hangs" (l. 29/36-37). This metaphor is counter-balanced by the metaphor of creation, indicated by some signs in the painting: the color blue, the pregnant woman and the pearls on the table. However, the speaker observes that the woman is reading a piece of paper, whose reading is not accessible to the viewer of the painting. Immediately, the speaker finds an alternative way to overcome this apparent barrier. The declaration that "[i]t is a painting brimming with words / though no place names are distinguishable on the map" (l. 54-55) represents the observer's discovery that the use of imagination makes it possible to read the image as a text, full of meanings

("brimming") that are all conciliated by the reader — the viewer, or the speaker of the poem. This theory about "text" and "the role of readers" was first proposed by Roland Barthes, in the essays "From Work to Text" and "The Death of the Author".

The poet therefore moves from a mere observer of the painting to one that reads it, conciliating words and images. The tool for such conciliation is enunciated by the metapoetic consciousness in lines 24 and 25: "*ekphrasis*." As an ancient form of literary genre, it takes place, basically, when a writer attempts to re-create, in the verbal system, a work originally composed in another semiotic system. Indeed, as the roots of the word ekphrasis show, indeed, it was used to refer to direct verbal descriptions of visual representations. In Latin, it means "description" and is related to a rhetorical exercise that aimed at describing an object (referent) in a way that it should seem "alive" before the eyes (Ekphrasis 64). At first, the objects used as models (2 A.D.) were people, places, and scenes of festivals. Only later (5 A.D.), ekphrasis turned out to be descriptions of works of art.

It was Homer, in the *Iliad*, who improved the ekphrastic exercise, incorporating it in his epic. The most famous ekphrastic passage in literature (Book 18 of the *Iliad*) consists of the description of the shield wrought by Hephaestus for Achilles. This is also the longest ekphrastic passage in Homer's work — about 130 lines — containing some characteristics that reflect the world of the *Iliad* itself, besides pointing out some of the "possible" features of *post-Homer* ekphrasis.

James Heffernan attempts to investigate ekphrasis and elucidate the permanent struggle between the "image" and the "word" — the *paragonal* relation between visual arts and literature. In his "Introduction," he proposes a definition for ekphrasis: "the verbal representation of a visual representation" (Heffernan 3). This definition excludes a number of literary works that have been called ekphrasis. He argues that concrete poems may "remind" the viewer of graphic images, but do not aim at reproducing a particular visual work, and claims that ekphrasis is a verbal representation of *visual works* that are essentially *representational*. According to him, representational works are the ones that have *aesthetic* values above all. The critic, thereby, excludes poems about visual works, which have an immediate utilitarian function (Heffernan 193). He gives as an example of a non-representational work the Brooklyn Bridge, which was the source of inspiration for Hart Crane's poem "The Bridge." According to Heffernan, this poem is not ekphrastic because even though Crane describes the bridge using pictorial terms, it is still a bridge, not an aesthetic object.

Although some scholars, such as W.J.T. Mitchell, adopt Heffernan's definition, Claus Clüver disagrees in part. He revisits Heffernan's explanation of ekphrasis, and decides to modify it, claiming that the author does not explain well or give clear reasons for restricting ekphrasis to representational works, believing that the insistence on the subjectivity of the term "representational" causes difficulties for criticism. While preserving the first part of Heffernan's definition ("Ekphrasis is a verbal representation"), he proposes a radical change for the second part. According to him, ekphrasis is "the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system" (26).

The main difference in relation to Heffernan's is the referent object of the ekphrasis. While Heffernan excludes objects that are not *essentially* representational, such as the Brooklyn Bridge, for instance, which was built for an immediate practical purpose, Clüver's definition "does not restrict the objects of ekphrasis to representational texts: it covers architecture, as well as absolute music and non-narrative dance" (26). Indeed, Clüver chooses not to classify the referent objects as

"representational" or "works of art." According to him, what matters is whether the referent can be verbally represented as a "text" or simply as an "object."

Another change introduced by Clüver consists of the use of the term "transposition" in the place of "translation." According to the critic, the term transposition allows the poet's free interpretation of the text, while the term translation restricts the reading to a straightforward change from visual to verbal sign system. This form of transposition can be attested in the end of the poem "The Captives Remain Serene," when the speaker guesses the nature of the piece of paper held by the woman, wondering if it is a letter from her husband, or from a friend, or even from her lover.

This freedom of transposing the visual into the verbal system happens because the reading is affected by the cultural background of its translator. As Diniz affirms, though using the term translation in another context, "every translation is [...] a cultural translation." Indeed, the speakers in Lemay's poems depart from the inspiration of women subjects represented on the visual works by four women artists to trace the poet's identity.

The poet's readings of the paintings depart from mere descriptions and extend to imaginative wonderings about the artists' processes of creation. These wonderings have led to subject matters related to gender issues, such as the conflict of choosing between marriage and professional career faced by Paula Modersohn Becker. Other topics related to the creative process also appear in the poems. This is the case of the speaker's calling attention to the process of three painters: Rachel Ruysch's creativity behind the painting of apparent simple subjects, and Rosa Bonheur's and Artemisia Gentileschi's boldness and courage to deal with personal matters.

The fact that the poet has sought inspiration in other women artists' experience has led Lemay to understand her own process of creation. When analyzing her poems, it is possible to see that kitchen and food are recurrent themes. Food appears with three basic meanings: as "raw material" for still life paintings; as celebration, feast and pleasure; and as a metaphor for income, salary, an allusion to Virginia Woolf's wondering "now what food do we feed women as artists upon?" These current themes reflect the way the poet considers the connection between these two activities, cooking and art. The poems also show that art is present in Lemay's everyday life, and poetry emerges out of prosaic moments.

Besides, Lemay has been in permanent contact with art through her husband. This contact has favored Lemay's close observation of details and she could understand the whole process of painting. This is illustrated in the poems "By the Still Life Painter's Wife" and "Aftermath of the Still Life."

This contact with art at home as part of the domestic routine has affected Lemay's positioning concerning gender issues. It is possible to recognize some resemblance between her attitude and the one proposed by Naomi Wolf, in the book *Fire with Fire*. According to this critic, there was a time when women considered themselves victims of society, and for that reason, they delayed their rights to equality. However, contemporary times have brought women the chance to make decisions and confront possible prejudices, favoring the learning of how to deal with such power and maintain it. This is named by Wolf as "Power Feminism." Although it is somehow an optimistic message, Wolf's "Power Feminism" translates Lemay's potential as a woman who writes poetry and is at the same time a homemaker.

The understanding of her role as a poet is complemented by the idea that "meaning is lurking, hidden" ("Still Life with Greasy Noodles: A Travelogue, a Work

Poem," l. 54). The poet is the one in charge of translating the image, as an active observer, and constructs meaning out of them.

This task is possible when the poet frees imagination, conciliating the old paragonal struggle of representation between words and images. In the poem "All the God-Sized Fruit," the speaker, observing Robert Lemay's painting *Pomegranates and Geraniums*, describes the role of the poet as this conciliator:

I can set my pen down, reach my hand up  
and into the picture.  
This fruit is a symbol of my own power  
to make something happen, to make a small choice.  
To make something mythical of my life  
in my own way. (l. 39-44)

The poet understands that the ekphrastic impulse allows her to write poetry, conceiving her role as a translator, the one able to conciliate image and words, to extract meanings from images and to put that into verbal expression. Only through the ekphrastic impulse is the poet able to describe the paintings and, at the same time, to add her extra knowledge about them according to her own purposes.

The close analysis of Lemay's poems reveals that her poetics is also innovative because there are five ekphrastic frameworks that intrinsically permeate the structure of the poems and are directly connected to their subject matter. By "ekphrastic framework," it is meant that the structure of the poem excels the mere description or reference to the visual work. This particular way in which Shawna Lemay has used ekphrasis can be grouped and classified as appropriation of artistic style, process of creation, critical analysis, narrative, and dialogue. The denomination "ekphrastic framework" and the terminology used in the classification of the five categories were all proposed by the author of this paper, based on the reading of several theoretical texts.

In conclusion, as the title of the book suggests, the search for the hidden meaning ended up in the (autobiographical?) search for "all the god-sized fruit." Lemay's adventure in deciphering the meaning of the images created the conditions for the development of her own process of building identities, conciliating her roles as woman, poet, and woman-poet.

#### Resumo

O presente artigo trata da íntima relação entre obras visuais e verbais. Para tanto, foram escolhidos, como objeto de análise, a maioria dos poemas do livro *All the God-Sized Fruit*, da canadense Shawna Lemay. Os poemas analisados possuem uma estrutura ekphrástica que assume basicamente cinco formas: apropriação de estilo artístico, processo criativo, análise crítica, narrativa e diálogo. O entrelaçamento dessa estrutura ekphrástica com as discussões sobre o processo da escrita sustenta a tentativa da poeta de modelar sua identidade como mulher, poeta e mulher-poeta.

Palavras-chave: ekphrasis, transposição intersemiótica, arte visual, poesia canadense, "Power Feminism".

## Works Cited

- Barthes, Roland. "From Work to Text." 1971. *Image-Music-Text*. London: Fontana, 1977. 155-64.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." 1968. *Image-Music-Text*. London: Fontana, 1977. 142-47.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. London: Fontana, 1992. 211-44.
- Clüver, Claus. "Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non Verbal Texts." *Interarts Poetics: Essays on the Interpretations of the Arts and Media*. Ed. Ulla-Britta Lagerroth. Amsterdam;: Rodopi, 1997. 19-33.
- Diniz, Thais F. N. "A New Approach to the Study of Translation: From Stage to Screen." *Cadernos de Tradução*, 12.2 (2003): 29-54.
- "Ekphrasis". *The New Princeton Handbook of Poetic Terms*. Ed. T. V. F. Brogan. Princeton: Princeton UP, 1994. 64-65.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The U of Chicago P, 1993.
- Homer. *The Iliad of Homer*. Trans. Richmond Lattimore. Chicago: The U of Chicago P, 1951.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- Lemay, Robert. *Pomegranates and Geraniums*. Shawna Lemay Collection. Edmonton, Canada.
- Lemay, Shawna. *All The God-Sized Fruit*. Quebec: McGill-Queen's UP, 1999.
- Vermeer, Johannes. *Woman in Blue Reading a Letter*. Rijksmuseum, Amsterdam.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Hogarth, 1929.
- Wolf, Naomi. *Fire with Fire: The New Female Power and How it Will Change the 21<sup>st</sup> Century*. Toronto: Random, 1993.

## Pós-escrito: Cabala e crítica em Umberto Eco

Bruno Loureiro Fernandes

### Resumo

Em *O pêndulo de Foucault*, Umberto Eco se utiliza da Cabala para a nomeação dos capítulos e de alguns personagens, bem como para a construção do enredo do romance. Pesquisando-se a bibliografia do romancista e professor, demonstrou-se possível a associação entre a fabulação e a teoria literária do italiano, através do conceito que se intitula semiose hermética.

Palavras-chave: O pêndulo de Foucault. Umberto Eco. Cabala. Semiose hermética. Semiótica.

A Cabalá, ou Cabala, pode ser definida como uma corrente do misticismo judaico que se baseia na idéia da criação do mundo como fenômeno lingüístico. Os textos cabalísticos são comentários sobre a Torá — a Lei, que equivale aos cinco primeiros livros do Antigo Testamento, tratada então como uma espécie de alfabeto com o qual o mundo teria sido construído (ECO, 1993). O cabalista reescreve a Torá, permutando suas letras através de técnicas que incluem anagramas, acrósticos e numerologia. Dessa forma, novos significados do texto sagrado são recriados *ad infinitum*, o que Harold Bloom descreve como “uma variante enlouquecida da liberdade de interpretação” (BLOOM, 1991, p. 56).

A Cabala foi uma heresia medieval e um método exegético de textos canônicos, dotados de uma significação ontológica para aqueles que lhe atribuíam valor de culto. Até os dias de hoje, essas crenças aparecem no ocidente em inúmeros almanaques e livros populares, misturadas à alquimia, à gnose, ao neoplatonismo, à astrologia, englobadas pelo que se denomina de “ciências ocultas”, parte do movimento *New Age*.

Recentemente, o misticismo judeu se tornou modismo entre vários expoentes da indústria cultural norte-americana e, em consequência disso, recebeu enorme atenção da mídia, durante o processo desta pesquisa, que foi inspirada por uma passagem de Walter Benjamin, quando ele menciona que, “Se [...] compararmos a obra que cresce a uma fogueira ardente, o comentador se coloca diante dela como o químico, o crítico como o alquimista” (BENJAMIN, 2000, p. 275).

Constatou-se que tais metáforas poderiam ser relacionadas com uma influência do esoterismo nas obras do judeu-alemão, companheiro de infância de Gershom Scholem — o fundador da pesquisa científica sobre a Cabala. O tema também aparece em escritos de Jorge Luís Borges, bem como na crítica literária de Harold Bloom.

Faltava, entretanto, uma obra que pudesse evidenciar o próprio caráter literário da Cabala, ressaltar as possíveis relações entre o texto religioso e a obra artística, resumir todo o universo de analogias medievais e renascentistas, desleitura e releituras contemporâneas num mesmo *corpus*. Nada poderia ser mais adequado do que *O pêndulo de Foucault*: a Cabala é uma das principais referências do romance em questão, sendo utilizada para a nomeação dos capítulos e personagens; desempenhando papel central no enredo do livro, que traz suspense e uma mistura muito particular de referências medievais, esotéricas e correlatas.

Embora as citações históricas e teológicas se apresentem em abundância neste trabalho do autor italiano, a narrativa é ambientada no século XX, mais especificamente em meados da década de 80. Dessa forma, poder-se-ia encontrar apenas um pastiche do crescimento da literatura esotérica na contemporaneidade.

Verificou-se, contudo, que *O pêndulo de Foucault* poderia apresentar uma série de níveis de leitura — dependendo do conhecimento do leitor sobre a história da Cabala e os trabalhos acadêmicos publicados pelo romancista e professor. Haveria uma série de duplos-sentidos e ambigüidades no texto, algumas explícitas e outras subliminares. Um dos personagens principais do romance é um computador, Abulafia, nomeado em homenagem a um dos maiores cabalistas espanhóis, e encontrar-se-ia então um ensaio de Eco em que esse afirma, espirituosamente, que o sistema MS-DOS seria protestante; o Macintosh, católico. Declarou que “a linguagem de máquina [...] pertence ao Velho Testamento, e é talmúdica e cabalística” (ECO, 2005).

Com um autor tão irônico, que se utiliza do gótico e do românico como referências ao presente, a questão tornou-se definir qual a função narrativa da Cabala no romance. Eco trabalharia hermetismo como alusão à hermenêutica? Ou ainda: o Foucault do título é um cientista francês do século XIX — León Foucault, criador do pêndulo que demonstrou o movimento de rotação do planeta Terra. Seria possível encontrar aí uma alusão ao lingüista francês Michel Foucault?

Realizou-se então uma busca de indícios intertextuais e ecos cripto-sarcásticos, em tal *corpus* apocalíptico, eclético e integrado: um misto de romance histórico e policial, entre Borges e Sam Spade, os Cavaleiros Templários e o gênero *noir*. Para desemaranhar as tramas de tal *textus* caleidoscópico, efetivou-se uma leitura pendular do romance em questão sem, contudo, ter a pretensão de esgotar as possibilidades interpretativas de uma obra que, além de aberta, é “uma máquina de gerar interpretações”.

Verificou-se, entretanto, que o próprio conceito de obra aberta propagado por Umberto Eco na década de sessenta vem sendo constantemente atualizado pelo semiótico. Em suas obras mais recentes, Eco defende que a crítica literária do século XX exagerou ao priorizar a intenção do leitor sobre o que ele chama de *intentio operis*, ou intenção do texto. De fato, verificou-se que mesmo seus primeiros escritos sobre a abertura de uma obra de arte pressupunham uma espécie de diálogo entre autor e leitor que, em sua opinião, foi esquecido pelos filósofos pós-estruturalistas. Assim, para o autor empírico de *O pêndulo de Foucault*, existiria uma diferença entre **uso** e **interpretação** de uma determinada obra de arte. Interpretar significaria especular sobre uma suposta intenção do texto ou de um autor ideal, através de conjecturas ou, para usar a terminologia peirciana, abduções, que podem ou devem ser comprovadas por uma suposta coerência textual interna de um determinado objeto de estudo (ECO, 1995; ECO, 1997).

Trata-se de um tema polêmico nos estudos literários. Entretanto, as instruções do autor empírico do romance em questão definitivamente influenciaram a metodologia

utilizada na pesquisa. Utilizou-se, principalmente, do método das passagens paralelas, através de comparações entre trechos da ficção de Eco e conceitos de suas obras sobre semiótica, procurando-se conexões entre os dois conteúdos. Trabalhou-se com o raciocínio hipotético-dedutivo, acompanhado de uma série de abduções.

Dessa forma, foi possível demonstrar a presença da mística judaica como elemento constitutivo de vários trabalhos de Umberto Eco sobre semiótica. A hermenêutica cabalista descrita no romance *O pêndulo de Foucault* pode ser relacionada com trabalhos de Eco sobre semiótica, estabelecendo-se ficcionalmente um paralelo entre o misticismo medieval e a filosofia da linguagem hodierna.

Os passeios ficcionais pelos bosques de *O pêndulo de Foucault* trouxeram questões sobre as inter-relações entre misticismo e ciência — que, embora estejam hoje separadas em compartimentos distintos do saber ocidental, se inspiraram mutuamente durante séculos. Verificou-se então a presença dessa mesma visão em outros trabalhos de Eco, como *A busca da língua perfeita*. Em seguida, observou-se como, em outras obras, o professor de Bolonha revela que suas teorias sobre os signos apresentam similaridades com o círculo hermenêutico (ECO, 1995), bem como se inspiram na hermenêutica teológica medieval de Santo Agostinho (ECO, 1989b, p. 214).

Enquanto isso, o romance descreve um raciocínio muito peculiar de seus protagonistas, descrito como hermético ou cabalista. Esses personagens criam um plano mirabolante, uma teoria da conspiração que é uma paródia explícita do texto anti-judaico *Os protocolos dos sábios anciãos de Sion*, um documento forjado na Rússia czarista, tido como verídico por grupos neonazistas até os dias de hoje (ROSENFELD, 1976). Jacopo Belbo Casaubon e Diotallevi vão simplesmente aglutinando fatos históricos em conexões pouco criteriosas, e podem então ser enxergados como um exemplo ficcional de um conceito semiológico criado paralelamente por Eco: a **semiose hermética**.

A semiose hermética foi o cerne do paralelo que se estabeleceu entre as heresias místicas e o pensamento filosófico de Eco. *O pêndulo de Foucault* pode ser lido como uma literalização irônica da semiose hermética (HUTCHEON, 2000): a deriva infinita, ou errância de significados, atribuída por Eco em um tom pejorativo àqueles que seriam adeptos da idéia de que não existem limites para a atribuição de significados a um determinado texto. O que o italiano também nomeia de “paradigma do velame” é a crença na inexistência de significados últimos e intenções autorais, ou de que esses seriam secretos ou inacessíveis a um leitor (ECO, 1995; ECO, 1997).

Ao criar esse conceito semiológico, fica evidente a preocupação de Eco em apontar limites, pautados pelo senso comum, além dos quais as inferências sobre um determinado conjunto de signos seriam equivocadas. Além da Cabala, a idéia de semiose hermética engloba textos da alquimia, da gnose, do neoplatonismo, as mnemotécnicas renascentistas e barrocas, algumas teorias filológicas e esotéricas consideradas delirantes. Toda essa lista de referências se encontra presente em sua obra sobre o pêndulo criado pelo físico Jean Bernard Léon Foucault.

No romance, a descrição desse experimento, que demonstrou a rotação do planeta Terra, enfatiza a existência de um ponto geométrico, fixo por não possuir dimensão. A partir dessa idéia de um centro fixo inexistente, a física do século XIX foi associada com o descentramento descrito pelo tipo de crítica pós-nietzscheana freqüentemente rotulada como pós-estruturalista, incluindo-se aí o homônimo Michel Foucault e o desconstrutor Jacques Derrida. A pertinência da atribuição de ironia intertextual à homonímia foucaultiana foi confirmada também por aquele conceito de

semiose hermética, quando Eco acusa de alquímico ou cabalista boa parte do pensamento contemporâneo, com ênfase nas leituras desconstrutivas praticadas por seguidores de Derrida, um franco-argelino de origem judaica.

Maria Clara Castellões de Oliveira, a partir de trabalhos de Susan Handelman, também descreve Derrida e Bloom como “rabinos modernos ou hermeneutas heréticos” (OLIVEIRA, 2000, p. 35). Entretanto, embora o pensamento de Derrida possua influência de sua origem semita, a associação *stricto sensu* entre os discursos de um desconstrutor ateu e dos cabalistas medievais demonstrou-se frágil. Tal comparação poderia ser analisada como um artifício retórico de Eco, uma hipérbole teórica ou uma simples galhofa.

Não obstante, revelou-se pungente a incompatibilidade entre o italiano e Derrida, principalmente no que diz respeito às suas leituras divergentes do conceito peirciano de **semiose ilimitada**. Em sua defesa do raciocínio clássico do *modus ponens* contra as conjecturas “heréticas” de leitores incontinentes ‘herméticos’, o seguidor de Peirce e “grande admirador da poética aristotélica” (ECO, 1985, p. 49) parece revelar, mais uma vez, a veia metafísica e escolástica de sua teoria crítica.

Entre Eco e Bloom, essas diferenças já são mais conciliáveis. Se o primeiro ironiza e o segundo reverencia a mística judaica, ambos compartilhariam posições similares quando defendem o caráter literário do texto bíblico. Para Bloom, “religião é poesia derramada” (BLOOM, 1991, p. 62), pois “a distinção entre textos sagrados e seculares provém de decisões sociais e políticas e, portanto, não constitui uma distinção literária” (BLOOM & ROSEMBERG, 1992, p. 23). A Cabala, entretanto, lhe parece “única dentre os sistemas religiosos de interpretação, pelo fato de já ser simplesmente poesia” (BLOOM, 1991, p. 62). Ser um poeta forte é ser um Demiurgo, e todo novo poeta forte enxerga o Deus desconhecido da Cabala na angústia de ser influenciado por um predecessor. Seu conceito de desleitura é interpoético, quando todo poema desapropriaria e dialogaria defensivamente com um texto anterior. Como poetas, os cabalistas teriam confundido a substituição retórica com a magia. A Cabala, para ele, é a religião da literatura.

O *best-seller* com enredo de suspense, referências ao gênero *noir* e a personagens de histórias em quadrinhos e rituais de candomblé, num indiscutível hibridismo entre a cultura superior e o consumo de massa, possibilita também a leitura daquela idéia, comum a Bloom e Scholem, de que a magia dos cabalistas e poetas é na verdade um poder de significação — que pode criar mundos ficcionais, ou “bosques possíveis” (ECO, 2004) — através da simples combinação de letras do alfabeto.

Ao aproximar a arte de permutações cabalísticas de letras e números com a incipiente popularização dos computadores na década de 80, *O Pêndulo de Foucault* transcende o suposto pós-moderno em direção a questões tipicamente contemporâneas, numa categoria cuja nomenclatura ainda não foi satisfatoriamente definida pela crítica. Na época do lançamento do romance, ainda não havia surgido a Internet, com sua gama de mundos virtuais criados pela linguagem de máquina, talvez ainda mais “parasitas do mundo real” (ECO, 2004) do que os universos ficcionais da literatura.

Contudo, assim como os textos cabalísticos nos quais se inspira, as significações do romance *O pêndulo de Foucault* parecem transbordar as fronteiras interpretativas que o próprio autor estabelece em sua semiótica. Poder-se-ia definir o texto através da constatação de Ítalo Calvino sobre os grandes romances do século XX: tratar-se-ia de um hiper-romance onde se encontraria uma polifonia enciclopédica (CALVINO, 2003). Como romancista, Eco discorre com freqüência sobre labirintos e enciclopédias e

acabou por construir um discurso labiríntico com sua enciclopédia invejável. Paralelamente, o professor de Bolonha se apropria da “pansemiótica cabalista” (ECO, 1993) medieval para construir uma visão irônica da semiótica hodierna. Ficção e teoria se entrelaçam.

Se o efeito poético já foi definido como “a capacidade que tem um texto de gerar leituras sempre diversas, sem nunca esgotar-se completamente” (ECO, 1985, p. 13), *O pêndulo de Foucault* é um exemplo de que, pelo menos em suas obras literárias, Umberto Eco continua promovendo a abertura total de sua obra às semioses ilimitadas de seus leitores — signos são lidos através de outros signos, numa espiral infinita. Com sua literatura, a obra de Eco abre espaço para infindáveis abduções, mesmo aquelas que, porventura, venham a ser definidas pelo autor italiano como “usos herméticos”.

#### Abstract

In *Foucault's Pendulum*, the Kabbalah is used for naming its chapters, some characters and also plays an important role in the construction of the novel's plot. Research on Eco's bibliography has demonstrated a possible association between his novel and one of his theoretical concepts: hermetic semiosis.

Key words: Foucault's Pendulum. Umberto Eco. Kabbalah. Hermetic semiosis. Semiotics.

#### Referências

BENJAMIN, Walter. *Les affinités électives de Goethe: Oeuvres*, Tome I. Paris: Gallimard, 2000.

BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BLOOM, Harold. *Gênio*. Os 100 autores mais criativos da história da literatura. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BLOOM, Harold; ROSEMBERG, David. *O livro de J*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *Kant e o ornitorrinco*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ECO, Umberto. *La Búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: La construcción de Europa/Crítica, 1993.

ECO, Umberto. *O pêndulo de Foucault*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ECO, Umberto. *The holy war. MAC vs. DOS*. Disponível no endereço: [www.themodernworld.com/eco/eco/mac\\_vs\\_pc.html](http://www.themodernworld.com/eco/eco/mac_vs_pc.html). Acesso 29 mar 2005.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989b.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FERNANDES, Bruno Loureiro. O código de Eco. *Estado de Minas*. Caderno Pensar, 23 de abril de 2005.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões. *O pensamento tradutório judaico: Franz Rosenweig em diálogo com Benjamin, Derrida e Haroldo de Campos*. 2000. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.

PEIRCE, Charles Saunders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ROSENFELD, Anatol. *Mistificações literárias: Os Protocolos dos sábios anciãos de Sião*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SCHOLEM, Gerschom. *A Cabala e seu simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1988

SCHOLEM, Gerschom. *A mística judaica*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

## Do Texto à Cena

Daniel Furtado Simões da Silva

### Resumo

A partir das noções de tradução e de transtextualidade examinamos a transposição de textos literários de Caio Fernando Abreu para a cena teatral. Essa transposição estrutural e estilística configura diferentes regimes da narratividade, que implicam em deslocamentos do eixo da narrativa teatral, a qual se apóia alternadamente em vários sistemas semiológicos à disposição do encenador.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. Tradução intersemiótica. Texto cênico. Regime de narratividade.

Ao longo deste ensaio, examinamos algumas questões que surgem quando da tradução de um texto literário para um espetáculo teatral, observando características e possibilidades decorrentes da passagem da linguagem escrita para o palco. Essa tradução é um processo que se move entre semelhanças e diferenças e que aponta, por um lado, para a autonomia dos produtos finais — texto e encenação —, e, por outro, para a dependência do processo de tradução quanto às características, às singularidades e aos objetivos de cada uma dessas concretizações artísticas.

A discussão sobre o que norteia a tradução intersemiótica realizada nessa passagem<sup>1</sup>, através da concretização do espetáculo teatral, se dá através da análise de espetáculos que tem como *hipotexto*<sup>2</sup> contos e novelas de Caio Fernando Abreu: *Pela noite*, dirigido por Marcos Marinho, baseado na novela homônima, publicada originalmente no livro *Triângulo das águas*; *Rua das flores*, dirigido por Tarcísio Ramos Homem, inspirado no conto "Réquiem para um fugitivo", do livro *O ovo apunhalado*; e *Os dragões não conhecem o paraíso*, dirigido por Kalluh Araújo, que utilizou fragmentos de vários textos de Caio Fernando Abreu.

Examinando a trajetória literária do referido autor, desde seu primeiro livro, *Inventário do irremediável*, publicado em 1970, até *Ovelhas negras*, de 1995, o último que veio a público quando o escritor ainda era vivo, e incluindo aqueles lançados após sua morte, em 1996, dois aspectos das narrativas ficam claros. Primeiro, a íntima relação entre as experiências vividas por Caio e seus textos. Em entrevista concedida em 1970, Caio Fernando Abreu afirmava possuir uma "paixão doida por existir", e, por força dessa paixão, não se recusava nenhuma experiência, sem se furtar a "expressar cruamente essas experiências" (TROSS, 1970, p. 3) no seu trabalho. Essa relação, o

ato de expressar nas narrativas o que foi experienciado, configura-se quase como um trabalho de registro, fato que o próprio Caio expressou com clareza:

Penso no escritor sempre como fotógrafo do seu tempo, embora não tenha essa preocupação deliberada com a contemporaneidade do texto. Sinto-me extremamente comprometido com as coisas que a minha geração conheceu. Vivi os anos 50, o existencialismo, o movimento beatnik. Mas vivi também, graças a Deus, o movimento hippie, profunda e sonhadoramente. Então, no momento em que a minha literatura tem uma marca forte da contracultura, é porque ela fatalmente está definida por essas experiências. (ABREU, 1996).

O segundo aspecto é a emoção que seus textos carregam, que as palavras de Lygia Fagundes Telles, no prefácio à primeira edição de *O ovo apunhalado*, de 1975, expressam com propriedade:

O que me inquieta e me fascina nos contos de Caio Fernando Abreu é essa loucura lúcida, essa magia de encantador de serpentes que, despojado e limpo, vai tocando sua flauta e as pessoas vão-se aproximando de todo aquele ritual aparentemente simples, mas terrível porque revelador de um denso mundo de sofrimento. De piedade. De amor. (TELLES, 1984, p. 13)

O trabalho de conferir sinceridade e emoção aos textos — ao mesmo tempo que fotografa o seu tempo e reflete experiências que não são apenas pessoais mas comuns a toda uma geração —, leva Caio a ser apontado como "biógrafo da emoção", subtítulo de um fascículo editado, em 1988, pelo Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul, sobre sua vida e obra. Os críticos da obra de Caio Fernando Abreu destacam o caráter marcadamente urbano das narrativas e o anonimato e a fragmentação das personagens. Ordinariamente, os protagonistas são seres solitários e abandonados, e sua inserção nos meios sociais não se dá através de laços afetivos profundos e permanentes. Essa temática, centrada na fragmentação e na incompletude das relações mantidas pelas personagens, cujo universo existencial se caracteriza por uma carência ou, antes, por uma indigência afetiva e por um conflito com as normas sociais, está presente na maior parte da obra de Caio Fernando Abreu.

Estes aspectos irão se refletir no texto cênico dos espetáculos analisados. O texto cênico é pensado aqui como o conjunto analisável de signos que compõem a encenação, a qual está baseada na materialidade desses signos, o que faz com que as qualidades inerentes ao objeto sejam incorporadas ao processo de significação. Em um espetáculo de teatro, a ficcionalidade que a representação estabelece coexiste com a realidade dos corpos. A percepção é feita paralela e concomitantemente nesses dois níveis, o ficcional e o concreto, que é material e sensorial.

Neste processo de tradução, o encenador escolhe qual o meio, qual a matéria mais adequada para transmitir um determinado estado, sensação ou imagem. Ele vai se apoiar ora no texto dito pelos atores, ora na evolução de seus corpos pelo espaço, ora nas imagens criadas pela relação dos objetos e corpos no espaço, numa sucessividade que institui diferentes *regimes de narratividade*. As relações entre os vários sistemas que compõem a cena, relações essas que podem ser de coordenação ou subordinação, criam diferentes maneiras de conduzir a narrativa. O regime de narratividade instituído pelo espetáculo depende daquilo que o meio escolhido oferece, como meio material, em termos visuais, sonoros e mesmo culturais, que acarreta e pressupõe o estímulo aos sentidos, e que determina tanto a produção como a recepção sógnica.

Para levarmos a cabo essa análise, adotaremos o modelo proposto por Coelho Neto para o estudo semiológico do teatro, concernente ao que nós chamamos aqui de

texto cênico. Este texto é constituído em primeiro nível pela personagem, pelo cenário e pelo jogo: *personagem*, nesse caso, pode ser entendido como os atores, mas não apenas os atores — mesmo porque nem sequer é necessário que sejam pessoas —, mas seres ou objetos investidos de uma máscara; *cenário* é o espaço trabalhado e determinado para a cena, mesmo que seja um espaço vazio; *jogo* é um certo relacionamento envolvendo os atores e o cenário onde atuam, ou o conjunto de regras determinantes desse relacionamento. Cenário e personagem precisam ter existência material, física e real, e o Jogo será uma relação que se desenvolve no tempo e no espaço (Cf. COELHO NETO, 1980, p. 21-30).

Outro conceito importante para desenvolvermos nossa exposição é o de *vetorização*, termo proposto por Pavis. A vetorização é um processo que consiste em associar e conectar os signos entre si, percebendo-os ligados como em redes: o signo cria seu sentido na dinâmica que o liga aos outros, sintetizando as opções de atuação, as escolhas dramáticas e as linhas de força da representação, mantendo ainda aberta a possibilidade de polissemia dos significantes (PAVIS, 2003, p. 13).

Cada uma das montagens, colocadas em perspectiva, permite o aprofundamento de um aspecto teórico distinto. Em *Pela noite* optou-se por seguir a seqüência narrativa proposta por Caio Fernando Abreu na novela homônima. Nesta, acompanhamos o périplo de dois homens pela cidade de São Paulo, iniciando e terminando no apartamento de um deles. Em torno da novela e do espetáculo há duas questões fundamentais: a primeira é o tempo e sua passagem, que são centrais na novela de Caio; a outra é que essa narrativa está vinculada a um *regime da palavra*, ou seja, é a palavra, o texto dito pelos atores, o principal elemento condutor da narrativa teatral.

Quanto ao tempo, o título já nos remete a ele: *Pela noite, durante ela*, atravessando-a. A própria idéia de *noite* já traz em si algo de temporal, de uma duração e de algo que passa. Na novela, o fluxo do tempo é marcado pelos relógios, que constantemente lembram aos protagonistas e ao leitor essa passagem. Ao efêmero que a contagem das horas e dos minutos traz à mente, Caio contrapõe as lembranças e a memória. A tentativa de fixação do passado através da memória surge como um ato de superação do tempo, ou de tentar conter a dissolução das coisas e das relações.

A encenação não trata desse embate entre o fugaz e o que permanece da mesma forma que a novela. Quase todas as marcas temporais, os recuos ao passado através de memórias e lembranças, não são incorporadas ao texto proferido pelos atores durante o espetáculo, por se tratar, na novela, de pensamentos das personagens. Esses pensamentos não são comunicados ao leitor através dos diálogos, e são apenas estes, os diálogos, que a adaptação utiliza, transformando-os em fala. O texto cênico suprime ainda os marcadores da passagem do tempo — os relógios —, que dão a idéia de fluxo e de fugacidade, assim como aquelas referências que nos permitem identificar a cidade onde se passa a ação como sendo São Paulo. A ausência, na encenação, das pausas descritivas, dos textos não-dialógicos que permeiam a narrativa de Caio Fernando Abreu, torna o espetáculo mais "acelerado" e "objetivo". O próprio ritmo da fala dos atores é utilizado com esse fim. A sua gestualidade — cujo desenho e cuja definição ultrapassam ou diferem daquele gesto que é feito cotidianamente — nos remete a uma dança, havendo inclusive uma incorporação dos passos de um tango, que finaliza o espetáculo, na movimentação.

Neste espetáculo há uma dependência narrativa dos outros sistemas semióticos em relação ao signo lingüístico, uma subordinação ao texto dito em cena: os outros

sistemas são elaborados e constituídos em relação semântica com as falas dos atores. Se é verdade que tradicionalmente cabe ao texto dito pelos atores um lugar de destaque, senão o principal, no entendimento das situações e relacionamentos desenvolvidos no palco, isto não elimina o fato de que essa configuração corresponde a uma opção dramatúrgica e estética. Pérsio começa a falar sobre seu "bode com cheiro de merda" justamente na hora em que ele e Santiago começam a comer, contrariando o proposto pelo texto de Caio Fernando Abreu e causando um certo estranhamento, talvez mesmo um desconforto em parte da assistência. Quando Pérsio se refere à moça dos sapatinhos vermelhos do conto de Andersen, Santiago coloca um dos pés sobre a cadeira, mostrando claramente seu sapato, também vermelho, e criando uma analogia que não existia no texto de Caio. O ato de comer do prato do outro, de um lambar o prato onde o outro comeu, reforça o significado proposto pelo texto, de superação do nojo e penetração na intimidade alheia. Essas ações e o momento de sua execução estão relacionados com o texto dito pelos atores, são contrapostos a ele, criam sua significação em função do significado que as palavras veiculam, alterando-o, negando-o ou complementando-o.

Esse tipo de narrativa, determinada ou conduzida através da palavra, pelos significados que ela traduz ou sugere, é talvez o mais freqüente nas encenações que encontramos no teatro, porém não é o único. *Rua das flores* é um espetáculo que não usa o código verbal. Isso determina que a atribuição de sentidos seja feita por outros sistemas semióticos, que, nos espetáculos teatrais, normalmente dividem com a linguagem verbal essa função: a imagem e os códigos visuais que a montagem utiliza são alçados à função de guia da narrativa. No caso de *Rua das flores*, uma encenação que podemos classificar como de *dança-teatro*, a imagem visual tem como elemento base o corpo dos intérpretes, seu movimento e sua evolução no espaço. A alternância de estados de tensão e relaxamento dos corpos, as diferenças imprimidas na qualidade de movimento, o deslocamento espacial, o seu ritmo e fluência, são decodificados pelos espectadores como relações entre personagens, atitudes e desejos.

No que toca ao conto, destacamos dois aspectos: o primeiro é a solidão, presentificada no protagonista e na sua relação com a mãe e o anjo; relação baseada na interdição e no silêncio: o narrador se proíbe de olhar para o anjo — "não ousava encará-lo" — e entre ele e a mãe impera a distância:

Embora não nos falássemos, ela sempre foi muito educada, muito gentil. Não lembro de tê-la ouvido falar alguma vez em voz baixa ou terna, ou mesmo em qualquer outra voz. Mas isso não importa: o essencial é que ela nunca gritou. E se é verdade que não chegamos a ter amor um pelo outro, é verdade também que não chegamos a ter ódio. Acredito mesmo que tivéssemos descoberto a forma ideal de convivência e comunicação. (ABREU, 2001, p. 22).

Essa não-relação entre o narrador e sua mãe, o silêncio que vigora entre eles é transformado e transmitido no espetáculo pelo não-olhar: a mãe não olha para o seu filho, é uma comunicação sem-comunicação, que sintetiza a ausência de afeto entre eles. O segundo é o espaço simbólico do conto, tematizado e construído pela imagem da casa, do guarda-roupa e pela relação triangular da mãe-anjo-filho, na qual por vezes o anjo se encarrega de suprir a ausência paterna, mesmo que em sonho. Este espaço concretiza-se na encenação através do palco quase vazio, ocupado apenas pelo guarda-roupa. Essa ausência de elementos referenciais confere uma maior abstração ao espaço cênico: o palco nu contém todos os espaços possíveis, bastando que o ator, através do seu gesto ou da palavra, abra o caminho para a imaginação do espectador. Ao mesmo tempo acentua a atuação de outros elementos como a luz, que reconfigura

o espaço cênico através da utilização de cores, da intensidade e do posicionamento dos focos de luz.

O corpo do bailarino se incumbe de demonstrar as características das personagens, através das qualidades de esforço imprimidas e dos fatores que conduzem o movimento — o peso, a fluência, o espaço e o tempo. As alterações nessas dinâmicas acarretam mudanças na atmosfera da cena e nas atitudes das personagens, mesmo sem o estabelecimento de um sentido unívoco de correspondência entre um e outro. A linguagem corporal não atua apenas para completar ou contradizer o significado das palavras, mas assume o papel de condutora do espetáculo, tanto em suas funções cognitivas quanto poéticas, contando com a participação de outros sistemas semióticos, em especial a iluminação e a música. Se a utilização da corporeidade e do movimento torna a fábula mais imprecisa, fazendo com que a história se dilua em função de uma pluralidade de sentidos, isso, de fato, é o que se espera diante da linguagem escolhida.

Já *Os dragões não conhecem o paraíso* não usa como hipotexto um dos contos ou novelas de Caio Fernando Abreu, mas recorre a uma parte expressiva de sua obra. O texto dramático criado é uma apropriação de vários textos de Caio, num trabalho de recorte que impõe sobre as narrativas originais uma nova visão, fruto de uma percepção e um entendimento específico do universo ficcional elaborado pelo escritor, e que se cristaliza em um novo texto, pré-cênico. Nesse processo há uma seleção e manipulação dos textos que visa não à manutenção de um "sentido original", daquilo que poderia ser percebido nos contos, mas sim à criação de um novo sentido. Há um *tomar posse* que enxerga nos textos os motivos ou recorrências que coadunam com a visão pretendida, com os sentidos que o encenador lhes enseja conferir na montagem.

Paralelamente a essa construção do texto dramático, o eixo narrativo se transfere do corpo ou da palavra para a imagem criada no palco e para o papel que as personagens desempenham em cada quadro/cena. A lógica do espetáculo é a que Hans Meyerhoff chama de *lógica das imagens*, na qual eventos passados, presentes e futuros são relacionados e fundidos uns aos outros. Essa lógica é a que ampara o método de livre associação e do monólogo interior, e que exhibe uma estrutura que é casualmente determinada por "associações significativas". Essas imagens provocam reverberações e repercussões que não passam necessariamente pela compreensão racional (Cf. MEYERHOFF, 1976, p. 21).

O lado menos luminoso, a atmosfera opressiva, ao mesmo tempo repressora e permeada de transgressões, que percebemos em vários dos contos de Caio, perpassa toda a encenação, que se norteia por uma visão apocalíptica, discutindo a solidão humana, a existência e a relação do homem com Deus. A interpretação, assim como os figurinos, não se preocupa em seguir uma estética realista. O cenário, sem um referencial concreto, não nos remete a nenhum lugar específico. A iluminação transforma o espaço, e é marcante a presença do som como elemento constituinte da imagem cênica. Criam-se cenas quase autônomas, centradas na visualidade e desenvolvendo uma situação que não se prolonga no quadro seguinte.

Não há, na peça, a preocupação com o delineamento psicológico das personagens, sua função no espetáculo não é determinada por seu caráter. O aspecto semiótico é colocado em relevo não apenas por aquilo que a personagem diz, mas por sua relação (inclusive espacial) com as outras personagens e com os outros elementos presentes na cena. Tornam-se actantes, uma força, uma possibilidade de processo (definimos *actante*, aqui, como tudo que atua, que sustenta ou promove uma proposição). Destaca-se ainda a possibilidade de um clímax mesmo numa estrutura

que não está vinculada a um desenvolvimento lógico-linear da ação, mas baseada num crescendo no impacto das imagens, cujo ápice é decerto a chuva que encerra o espetáculo.

O texto cênico criado a partir do texto literário revela as potencialidades tanto da narrativa literária como do próprio fazer teatral. Há uma relação estreita entre a própria estrutura do texto literário e a configuração da encenação. As encenações surgem como hipertextos da obra de Caio Fernando Abreu, repercutindo-a ao explorar um determinado aspecto do universo criado por seus contos. Se relações de subordinação e/ou coordenação criadas entre os vários sistemas semióticos que compõem a encenação criam diferentes regimes de narrativa cênica (o que chamei aqui de *narratividade*), o diálogo estabelecido entre os textos literário e cênico permite que certos aspectos da estrutura de ambos se tornem mais claros, assim como certos delineamentos temáticos e estilísticos configurados tanto no hipotexto como no hipertexto. Além disso, a discussão sobre os regimes de narratividade assumidos pelo espetáculo propõe uma maneira clara de analisar as opções feitas pelo encenador no processo de tradução intersemiótica, e assim revelar a relação entre o eixo narrativo escolhido para a encenação e as possibilidades que o texto literário oferece.

#### Notas

<sup>1</sup> No processo de conceituação da tradução, partimos de alguns teóricos que analisaram a tradução interlingual, em especial Haroldo de Campos – que relacionava o ato de traduzir com o de criar, visando o que chamava de "efeito icônico do todo" (CAMPOS, 1981, p. 81) –, até chegar à tradução intersemiótica, cujo conceito, de transcrição de formas baseada na equivalência das diferenças, tomo emprestado a Julio Plaza (PLAZA, 2003).

<sup>2</sup> Gérard Genette define *transtextualidade* como tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja de forma manifesta ou oculta. A *hipertextualidade*, um dos tipos de transtextualidade, é a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto). Assim, o hipertexto é um texto derivado de um anterior, seja por transformação simples, seja por imitação. O texto cênico dos espetáculos analisados deriva-se de textos literários de Caio Fernando Abreu. (Cf. GENETTE, 1982, p. 7-14)

#### Abstract

From the concepts of translation and textuality, we examine the transposition of Caio Fernando Abreu's literary texts to theatrical scene. This structural and stylistic transpositions configure distinct narrativity systems, which implicates in displacement of theatrical narrative axis, that is supported alternating by some of semiological systems on director's disposal.

Key words: Caio Fernando Abreu. Intersemiotic translation. Performance text. Narrativity system.

#### Referências

ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado: contos*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das águas*, novelas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

- ABREU, Kill. Eu quero biografar o humano do meu tempo. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 27 ago. 1996.
- AUTORES GAÚCHOS. Um biógrafo da emoção. In: *Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: IEL, 1988, vol. 19, p. 03-8.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- COELHO Netto, J. T. *Em cena, o sentido*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- TELLES, Lygia Fagundes. Prefácio. In: ABREU, Caio F. *O ovo apunhalado*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984. p. 13-14.
- TROSS, Sérgio. Não estou satisfeito com nada do que escrevi. *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte, p. 3-4, 15 ago. 1970.

## Reinventing Cartography: Jhumpa Lahiri's *Interpreter of Maladies* and *The Namesake*

Daniela Cordeiro Soares Silva

### Abstract

By taking Lahiri's map imagery as a starting point, I reflect on the author's portrayal of the Indian diaspora and the way she builds up a narrative that questions many of the ontological and solid beliefs established by hegemonic discourses, including the concepts of fixed identities and gender roles.

Key words: Diaspora. Postcolonialism. Maps. Identity. Gender.

Maps are known to play an important role in the history of colonization, domination and the making of the world, both visually and ideologically speaking. When we turn to the history of maps, we can see that they are more than simply the representation on paper of the earth's surface, and that in fact, they also act as textual inscriptions of power. They become, in a way, the scientific proof of what the geographer claims as territory. As José Rabasa explains, "[t]he written solidifies locations while supplying meaning to the visual" (Rabasa 361). Tiffin and Lawson (3) also study the relation of maps and power and they stress that if guns initiated imperial domination was initiated by guns, they were maintained by textuality and, in this case, maps act as textual references to establish domination. Therefore, to write or to draw a map means to have the power to supply, to fill the visual element with meanings. As part of the process of inscribing meanings onto a map, there is the attempt of hegemonic forces to create the illusion of distinct places occupied by homogeneous groups of people, an illusion that endorses the notions of existing fixed and unified cultures and identities.

In a mapped world, the concepts of culture and identity are often grounded on the relation of subjects and the space they come to occupy, or the location of subjects on the map. The frozen picture of borders on the surface of paper inspires a logical, natural, rigid and permanent organization of the world. These borders bring the idea that the world is precisely divided into homogeneous nations or groups of people sharing a common culture and identity and separated from other groups, for instance, as Kipling states "East is East, and West is West, and never the twain shall meet" (190).

The movements of the new diasporas in a postmodern world, which includes the movements of postcolonial subjects, come to disturb the organization of the maps imposed by hegemonic discourses and to bring inconsistency to the rigid notions of

culture and identity. If I use the word “inconsistency,” I do so not in negative terms, nor conveying the idea of disorder and confusion in opposition to the logic maintained by a map. On the contrary, inconsistency here carries the notion of movement that creates the condition for negotiation and re-invention of identities as it destabilizes the rigid relation of place and self. The notion of inconsistency that I use matches Wisker’s use of the term “unsettling” to describe the movement of postcolonial subjects in the sense that, “[p]ost-colonial migrants both unsettle and enrich what was thought of as the centre of imperial powers” (16). As Wisker points out, inconsistency can also be felt in the relation between the migrant and the center of power, as she shows that migrants unsettle, but also enrich, power relations. Out of this ambivalent relationship, Wisker believes that it is the task of diasporic and migrant writers to “reflect on, record, imagine beyond, and articulate newly changed, merged, differently focused perspectives on their adoptive cultures, and their position as writers with multiple roots in the history of several cultures.”

The fact that Jhumpa Lahiri is the child of Indian immigrants and that she also crosses borders when she migrates from England — where she was born — to become an American citizen makes her both a migrant and diasporic writer.<sup>1</sup> In her work, she reflects on the Indian diaspora and creates a narrative that reveals the inconsistency of the concepts of identity and gender roles in the space of diaspora. Thus, it is my intention to discuss the attempt of hegemonic discourses to solidify notions of space, roles and identities on a map, and the way Lahiri transforms these notions into fluid spaces when she portrays diasporic experiences in her book of short stories, *Interpreter of Maladies*, and in her novel, *The Namesake*.

In my title I speak of cartography — and of its reinvention — for two different reasons. First, the term cartography is used to call attention to the map imagery in Lahiri’s works. Second, to discuss the attempts of hegemonic discourses to “map,” or to determine fixed roles and identities to different groups of people. The map imagery in both Lahiri’s book of short stories and novel questions the very meaning of the act of mapping. For instance, many of Jhumpa Lahiri’s characters turn to a map in an attempt to locate, experience and understand India. For them, understanding is closely connected to locating, or visualizing what they cannot experience, and a map seems to be a good starting point, especially because they are believed to offer a real and accurate representation of the world. As an example, in the episode when Lilia — a second-generation Indian and the main character of Lahiri’s short story “When Mr. Pirzada came to Dine” — calls Mr. Pirzada an Indian, her father’s reaction is to take her to a map so she can understand the “current situation” of India. What he means by the “current situation” are the conflicts between India and Pakistan after the Partition, but the simple division of the territories of India and Pakistan in a map is not enough to explain difference to Lilia, as she states:

It made no sense to me. Mr. Pirzada and my parents spoke the same language, laughed at the same jokes, looked more or less the same. [...] Nevertheless my father insisted that I understand the difference, and he led me to a map of the world taped on the wall over his desk. He seemed concerned that Mr. Pirzada might take offense if I accidentally referred to him as an Indian. (*Interpreter* 25)

When Lilia tries to understand the difference between her father and Mr. Pirzada, she shows that the organization of the world — or the division of people in homogeneous and distinct groups — is not solid and fixed like the structure of a map. On the other hand, this organization comes to be a fluid one that allows imaginable encounters, as Lilia testifies the encounter of a Muslim and a Hindu having dinner

together. The reality of the maps imposes separation, but the reality that Lahiri's characters' experience in diaspora suggests togetherness.

As Lahiri's characters try to interpret what they see on the maps, we conclude that geographical delimitation does not define identity for them. Place and space in her stories, contrary to what cartography determines as measurable, organized and fixed sites, become immeasurable, infinite sites for discovery and negotiation, and because of this, frontiers are often transformed and dematerialized in her images. Roland Walter, in his analysis of Dione Brand's novel *In Another Place, not Here*, states that the main theme in Brand's novel is not the politics of a geographical location as the title may imply, but a politics of "multidimensional location," or location in and through the body, sex, gender, color and history (Walter 83). Transposing Walter's idea of a "multidimensional location" to Lahiri's stories and novel allows the creation of a new map, or other productive but also conflicting spaces between west/east, India/Europe, India/US, India/Pakistan, ex-colonizer/ex-colonized, Indian immigrant/second-generation Indian, Indian men/Indian women.

In these new spaces, Lahiri's characters learn to negotiate not only the differences between the Indian immigrants and American citizens, but also the conflicts brought up by the clash of different groups of Indian immigrants, or of Indian immigrants and their second-generation Indians. When Lahiri brings all these encounters to her works, she creates a dialogue between the subjects of the diaspora rather than privileging a dialogue of these subjects with their former colonizers. Consequently, these characters' perceptions of the problems to understand each other allow us to question the binary oppositions that separate east from west, as we learn that this division does not imply two homogeneous groups of people. Thus, and as we can see through the encounter of Lilia and Mr. Pirzada, negotiation and affiliation happen not only when east and west are put together, but also when east meets east. These encounters generate different borders and a movement of negotiation of identities that is brought by their crossing.

In this fluid reality Lahiri's characters will negotiate their positions in a map, a negotiation that includes not only their conflicts to understand their "Indianness" or "Americanization," but also conflicts with reference to gender roles. My concern regarding questions of gender when analyzing Lahiri's matches James Clifford's assumption that the issues of gender, especially the effect of the diaspora in gender relations, allows for a more critical gaze upon the analysis of diasporic movements (313-14). For him, there is a striking difference between the experiences of diasporic men and women as the diasporic experiences are always gendered.

In her works, Lahiri explores this difference between the experiences of diasporic men and women that Clifford refers to. For instance, the Indian men portrayed by Lahiri find the *raison-d'être* for their process of migration in the "search for the American dream," as they migrate for academic and economic purposes, in the search for better opportunities in life. Lahiri's immigrant women, for their part, have a completely different migration experience. They migrate either to accompany their husbands or to meet them for the first time, following the practice of arranged marriage. They are always "brought" to America, as Mrs. Sen, the main character of Lahiri's eponymous short story, puts it: "[h]ere, in this place Mr. Sen has brought me, I cannot sometimes sleep in so much silence" (*Interpreter* 115). Once in America, Lahiri's women have to accept life away from their families and other Indian women, who previously represented their extended family, having to put up with different cultural habits in terms of childcare, household chores and food.

Although Lahiri explores the diverse experience of both men and women in diaspora in her short stories, it is in her novel that this issue is better developed. Very often we have the feeling that some of the immigrant experiences explored by Lahiri in her novel can be a development of one or more of her short stories, at the same time that it produces the opposite effect, that is, the short stories seem to complete her narrative in the novel. As an example, we can see that Lahiri suggests that the transaction of women in the practice of arranged marriages has preceded the migration of all Indian women in her short stories, but it is in her novel that she describes this event when she gives, on the first pages of *The Namesake*, a detailed account of Ashima's experience. An obedient daughter, and dedicated mother and wife, Ashima is about to give birth to her first child in a hospital in the United States, as the narrator brings back images of her past in India and of the day she first met her husband. He had been the third man to whom she had been offered. The description of his visit to Ashima's house illustrates the way marriage is arranged like a deal in which women become commodities:

Ashima had paused in the corridor. She could hear her mother saying, "She is fond of cooking, and she can knit extremely well. Within a week she finished this cardigan I am wearing." Ashima smiled, amused by her mother's salesmanship; it had taken her the better part of a year to finish the cardigan, and still her mother had to do the sleeves. (*Namesake* 7)

Also, it is in her novel that Lahiri explores the intertwining of the experience of being a woman and an immigrant as she describes Ashima going through the experience of pregnancy. When Ashima is in hospital waiting to give birth to her first child, she reflects on her situation as an immigrant. She suffers from the pain of parturition but she does not know if the most painful thing is the act of giving birth or the fact that she is an immigrant, a stranger in that land in which she does not know the people around her. Likewise, she fails to understand the subtleties of the English language. The narrator comments on the episode:

For being a foreigner, Ashima is beginning to realize, is a sort of lifelong pregnancy — a perpetual wait, a constant burden, a continuous feeling out of sorts. It is an ongoing responsibility, a parenthesis in what had once been ordinary life, only to discover that that previous life has vanished, replaced by something more complicated and demanding. Like pregnancy, being a foreigner, Ashima believes, is something that elicits the same curiosity from strangers, the same combination of pity and respect. (*Namesake* 49)

During the narrative Ashima realizes the vanishing of her previous life, especially the emptying of traditions like the practice of arranged marriage and exchange of women when it is time for her children to get married. Now, in the space of diaspora, the territory is new and the tradition of arranged marriages is emptied of meaning. In an attempt to keep this tradition, Ashima faces the failure of her son's marriage to a second-generation Indian and feels guilty for being the one who had encouraged their engagement. After this failure, she accepts the fact that her daughter Sonia has a modern relationship to a "half-Jewish, half-Chinese" man. The acceptance of Sonia's wedding is part of Ashima's process of transformation in the space of diaspora. Even if she went to the United States only to accompany her husband, it is there that she finds the means to re-draw the frontiers that limited her space as a woman. After her husband's death, Ashima starts working in a library, learns how to drive and offers Christmas parties to her neighbors. Although in the end of the novel she is preparing to go back to Calcutta, this movement does not represent going back to the space of limitation, as we can observe when the narrator stresses the different woman Ashima

has become: "She has learned to do things on her own, and though she still wears saris, still puts her long hair in a bun, she is not the same Ashima who had once lived in Calcutta. She will return to India with an American passport" (*Namesake* 276). Slowly in the narrative, Ashima becomes what her name means in Bengali: "without borders, without a home of her own, a resident everywhere and nowhere" (*Namesake* 276).

I would like to stress that as I analyze the experiences of Lahiri's characters in the space of diaspora, I am careful not to take her descriptions as a representation of "the" Indian immigrant, or immigrant and second-generation women. In fact, when Lahiri portrays the deterritorialized Indian women for example, she does exactly the opposite as she foregrounds the need for negotiation and performance of roles and identities. The range of experiences and outcomes depicted by Lahiri makes of her a writer concerned with cultural, historical and political specificities resulting not in the homogenization of women as a group, but in the presentation of different and specific experiences that signal a range of alternative possibilities for women as diasporic subjects (Almeida 334). Thus, even if the experiences of Lahiri's characters coincide in terms of their insertion in an oppressive patriarchal system, the (Indian, immigrant Indian and second-generation Indian) women portrayed are not the same in Lahiri's stories. The dislocation and deterritorialization of bodies become necessary tropes to negotiate their condition, but they have different alternatives to come to terms with their situation in the new territory.

These new alternatives are what I name the cartography reinvented by Lahiri, a new cartography that comes not only from the dismantling of systems that impose the fixed spaces of national and gender identities, but also from the creation of new, fluid spaces, built through a continuous intersection and juxtaposition of different cultures, roles and identities. These new spaces represent the ideal sites for the negotiation and performing of hybrid identities, they become the spaces for a perpetual transit in which Lahiri's characters finally find "home," a fluid home that fluctuates in-between the "not anymore" and the "not yet" (Bhabha 36-37). As a space in the between, this new home becomes a border site through which Lahiri's characters can experience the proliferation of cultural transferences especially in their relation with memory, food and language. The fragmentation of memory, the juxtaposition of ingredients in cooking and the act of translation become ideal spaces to experience hybrid identities. The acts of re-membling, trying new tastes, becoming translated beings and re-interpreting identities represent the final picture of the cartography reinvented by Lahiri — through the creation of fluid maps, spaces and identities.

Lahiri's use of imagery of fluid maps and frontiers makes us think about and question the concept of fixed places and identities, the idea of homeland, the fixed spaces of east and west, of men and women. Where is home? What is Indian? What is American? What is being an Indian woman like? What about an immigrant Indian woman? Through Lahiri's work we learn that there is not a single and fixed answer for these questions. The way Lahiri's characters experience migration changes their perception of places, roles and identities. For instance, her characters' perception of home, or homeland, changes as we can see that India may represent the home Lahiri's immigrant characters want to go back to, but in the end, they see that home does not exist except as memory, but a memory which has also been transformed. For the second-generation Indians, home is the USA, or the place in which they were born, and sometimes they feel as foreigners within their own family. They often experience feelings of rejection in relation to the traditions their parents celebrate and sometimes

consider some rituals as impositions. However, even if they try to escape the Indian traditions that surround them, they also go back to them when they need. In fact, for Lahiri's characters, home turns out to be this space of in-betweenness, or the space for negotiation.

If many of Lahiri's stories touch upon what could be stated as a negative side of the migration experience — such as the feelings of loss, loneliness and prejudice involving the immigrant's life — she does not limit migration stories to stories of suffering, horror and victimization. Her stories of displacement are also statements of belonging not to one particular culture, but to the two (or more) cultures in question. It is a matter of addition and negotiation, rather than loss and acceptance.

As Lahiri's characters show, dealing with the clash of two or more worlds means the possibility of a life in transit, or in-between. There is no home to go back to, no identity to claim, no maps to establish as true. The immigrant's situation always implies an interrogation, a constant questioning and negotiation. Negotiation is the point of arrival, "the third and final continent," as the title of one of Lahiri's stories suggests, but above all a reinvented and fluid one.

#### Notas

<sup>1</sup> In spite of being aware of the problems raised by the use of the term "American" to refer to the United States of America — as the term wipes out the existence of other "Americas" — I have decided to use it because this is the term chosen by Lahiri to describe the people and traditions of that country.

#### Resumo

Ao tomar as imagens de mapas presentes nas obras de Lahiri como ponto de partida, proponho uma reflexão sobre como a autora descreve a diáspora indiana e constrói uma narrativa questionadora de crenças solidificadas e tornadas ontológicas por discursos hegemônicos, como os conceitos de identidades fixas e papéis de gênero.

Palavras-chave: Diáspora. Pós-colonialismo. Mapas. Identidade. Gênero.

#### Works Cited

Almeida, Sandra Regina Goulart. "Escrituras Migrantes: Sujeitos Femininos em Deslocamentos." *Refazendo Nós*, Florianópolis: Editora Mulheres, 2004. 329-36.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1998.

Clifford, James. "Diaspora." *Cultural Anthropology* 9.3 (1994): 302-38.

Kipling, Rudyard. "The Ballad of East and West." *The Complete Verse*. London: Kyle Cathie, 1990. 190-93.

Lahiri, Jhumpa. *Interpreter of Maladies*. New York: Houghton Mifflin, 1999.

Lahiri, Jhumpa. *The Namesake*. New York: Houghton Mifflin, 2003.

Rabasa, José. "Allegories of Atlas." *The Post-Colonial Studies Reader*. Local? Routledge, 1997. 358-64.

Tiffin, Chris and Allan Lawson. *Des-cribing Empire*. London: Routledge, 1994.

Walter, Roland. "(Re)visões da Diáspora Negra: os Entre-lugares Migratórios e Identitários na Ficção de Dionne Brand." *Gênero e Representação em Literaturas de Língua Inglesa*. Gazzola, Ana Lúcia; [javascript:outroAcervo\(\)](#) Duarte, Constância Lima; Almeida, Sandra Regina Goulart (Org.). Belo Horizonte: Departamento de Letras Anglo-Germânicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. 82-91.

Wisker, Gina. *Post-Colonial and African American Women's Writing: A Critical Introduction*. New York: St. Martin's, 2000.

## Reescrevendo Jesus: o Evangelho segundo Norman Mailer e Gore Vidal

Delzi Alves Laranjeira

### Resumo

Em *O Evangelho segundo o Filho*, Norman Mailer reescreve os Evangelhos sob o ponto de vista de Jesus. *Ao vivo do Calvário*, de Gore Vidal, apresenta uma versão blasfema e subversiva da vida de Jesus nas entrelinhas do texto dos Atos dos Apóstolos. Ambos os romances contribuem para um questionamento de premissas cristãs.

Palavras-chave: Reescrita. Evangelhos. Revisão. Subversão.

Retomar Jesus como personagem em contraponto ao texto bíblico, uma narrativa com uma carga cultural e religiosa de quase vinte séculos, é, sem dúvida, “um desafio especial”, como enfatizado por Leyla Perrone-Moisés (1999, p. 240). Norman Mailer, em *O Evangelho segundo o Filho*, e Gore Vidal, em *Ao vivo do Calvário*, enfrentaram o desafio de escrever um Evangelho literário, elaborando representações alternativas de Jesus. Mailer baseou-se nos Evangelhos canônicos e apócrifos, enquanto Vidal construiu sua versão reescrevendo os Atos dos Apóstolos. A figura de Jesus na literatura moderna frequentemente não reflete o Cristo das Escrituras. Como observou Blehl (1967, p. 111),<sup>1</sup> os escritores “são livres para fazer o que quiserem da figura de Cristo, mas as crenças do autor determinarão a significância de seu simbolismo e imagens”. A análise do personagem Jesus apresentado em cada romance permitirá inferir quão diferente (ou semelhante) é esse personagem em relação à tradição religiosa e que tipo de contribuição a ficção proporciona ao adicionar mais uma camada à já extensa maneira de conceber Jesus não mais como *noumenon*, mas *phenomenon*.

A perspectiva literária utilizada para focalizar as recriações ficcionais de Vidal e Mailer enfatiza a adoção de parâmetros como reescrita e intertextualidade, os quais constituem as bases das relações que os romances podem estabelecer com o texto bíblico, relação que se pretende de mão-dupla, em que ambos os sistemas iluminam aspectos que possibilitam novas maneiras de apreendê-los. Nesse contexto, reescrita é definida como “uma forma intertextual que enfatiza fortes vínculos com obras cronologicamente anteriores, cujo traço é discernível no texto e é marcado pelo autor como uma presença “intencional” em vez de um eco esquivo e indistinto” (MORARU, 2001, p. 19). O texto posterior é nomeado *reescrita* (*rewrite*) e o texto prévio, *reescrito* (*rewritten*). A renarração do reescrito é essencial para caracterizar o tipo de reescrita a que Moraru se refere e, portanto, a presença de uns “poucos intertextos

insuficientemente desenvolvidos” ou que não se configuram como centrais para a obra não permite classificá-la como reescrita. É fundamental que se possa reconstruir, na reescrita, a estrutura análoga do texto anterior, primeiro “como enredo ou segmento de enredo, personagens, motivos e então, mais amplamente, como doutrina estética, estilo ou ideologia” (MORARU, 2001, p. 20). É sob essa ótica que se pretende entender os romances de Mailer e Vidal como reescritas, uma vez que é claramente possível identificar analogias de enredo, personagens, estilo e ideologia — nesse caso, uma “contra-ideologia”, já que os romances revisam a versão oficial.

Moraru caracteriza essa forma de reescrita como sendo simultaneamente *intensiva* e *extensiva*. A intensidade é definida como a operação textual (a renarração em si), e a extensão diz respeito a seu caráter crítico, em termos políticos e ideológicos. A intensidade varia com o grau de autoconsciência no processo de reescrita e, para Moraru (2001, p. 25), quanto mais esse processo é “ênfático, exibido, tematizado e teorizado como um princípio construtor central” da obra, mais intensiva é a reescrita. Já a *extensão* avalia quão “ostensiva e programaticamente [...] [a reescrita] desloca e repõe mais do que intertextos literários e modos de textualização” (MORARU, 2001, p. 26), ou seja, como as “tendências críticas e revisionistas” da reescrita se manifestam e são percebidas.

Ao reescrever a história de Jesus em *O Evangelho segundo o Filho*, Mailer desloca o foco para a humanidade de Jesus, uma vez que, na sua opinião, os evangelistas colocam pouca ênfase nesse aspecto. Para mostrar esse Jesus humano, Mailer recorre à narrativa em primeira pessoa, pois essa estratégia permite acesso à mente do personagem, expondo suas opiniões, medos e desejos; os sentimentos, enfim, que traduzem sua humanidade. Ademais, acrescenta Mailer, “não há sentido em reescrever [a história de Jesus] a não ser que se possa penetrar na mente [dele], ao menos do meu ponto de vista. [...] Eu não pretendo entender o deus, mas o homem que passou por toda aquela experiência” (CARLIN, 1997). Assim, o romance reforça o que Jesus, como homem, sente enquanto vive “toda aquela experiência”, do nascimento à crucificação. Uma vez que os fatos narrados no romance são praticamente os mesmos dos Evangelhos, o relato dos sentimentos de Jesus se constituirá como um importante diferencial e trará à luz o Jesus homem obscurecido pelo deus.

No romance, o conflito de ser homem e deus parece ter estado sempre com Jesus. O intervalo entre os doze e os trinta anos de sua vida manteve esse conflito latente. As habilidades de carpinteiro “faziam com que [Jesus se] sentisse em paz”, mas ele próprio observa que “rara é a calma que perdura longo tempo, mantendo-se livre de perturbações”. Essa turbulência de emoções o leva a dizer que se sentia “cheio de avidez, a ponto de [...] sufocar. [...] Enfim, achava-me pronto. Como — não sabia. Havia um homem encarcerado dentro de mim”.<sup>2</sup> O batismo, a tentação no deserto, os milagres, o ministério, a morte na cruz farão emergir esse outro que é divino, mas ele estará indelevelmente vinculado a esse Jesus humano. *O Evangelho segundo o Filho* coloca em evidência a complexidade desse amálgama, revelando-a nas reações e sentimentos do homem Jesus.

Em relação à sua identidade, perplexidade, dúvida e aceitação são sentimentos que se revezam, suscitando um tumulto de emoções. Nos Evangelhos sinópticos, Jesus muitas vezes age com reserva quando o assunto gira em torno de quem e o que ele é. Já no Evangelho de João ele permanece, do começo ao fim, convicto do fato de ser o Messias (STRAUSS, 1994, p. 284). No romance, Mailer parece ter optado pela exposição mais fluida dos sinópticos acerca da identidade de Jesus. A diferença que insere é o relato de como ele assimilou o papel que lhe fora supostamente destinado.

No seu relato, Jesus expõe suas emoções diante dos fatos, preocupação que os evangelistas não tiveram, porque ainda que o personagem do romance, algumas vezes, pedisse aos apóstolos e às pessoas que curava que não falassem a respeito dele e de quem era, e ainda que se mantivesse reticente sobre isso, a convicção de seu messianismo existia desde o início. Nos Evangelhos, os motivos pelos quais Jesus não anunciava abertamente e de imediato sua condição de Messias seriam estratégicos, e não devido a incertezas pessoais. No entanto, essa “vacilação discernível” (STRAUSS, 1994, p. 284) quanto à identidade de Jesus nos sinópticos abre uma lacuna na interpretação do texto bíblico, e é dentro deste espaço que Mailer procura evidenciar a humanidade de Jesus.

Uma característica marcante do Jesus de Mailer é sua aguda percepção olfativa. Do aroma da madeira com que trabalha em seus dias de carpinteiro ao odor dos pés dos apóstolos que ele lava, após a ceia final, o cheiro das coisas possui um papel significativo no relato de Jesus. O hálito de João Batista, quando o batiza, é “impregnado de tudo o que exala um homem depauperado” e sua pele dissemina “o mesmo odor do Jordão” (ESF, p. 35). O corpo do diabo exala “um odor parecido ao que vive entre as nádegas” e, ao ser tentado por ele, o cheiro da comida que o diabo lhe oferece excita seu apetite (ESF, p. 42). Ao se referir aos escribas do templo, ressalta que “o odor da sua santidade sabia a moluscos mortos” (ESF, p. 71) e, quando ressuscita Lázaro, sente-se preparado “para sentir o odor da morte” (ESF, p. 125). Quando Jesus é ungido com óleo de nardo pela mulher identificada como Maria, a casa onde se encontra fica “completamente tomada pelo perfume”, que “fora um bálsamo para a solidão que rugia no [...] [seu] ventre” (ESF, p. 166). O perfume traz à memória versos do Cântico dos Cânticos e traduz “um instante de felicidade” (ESF, p. 166). Os pés dos apóstolos, uns limpos, outros cheirando mal, evidenciam a diversidade entre eles: “alguns tinham as pernas rijas, mas outros logo estariam prontos para fugir” (ESF, p. 172). Entre a gama de emoções e sentimentos que Jesus descreve, destacar a atuação de um sentido — o olfato — mostra-se uma maneira singular de apreender as coisas. Aplicada a Jesus, na sua biografia, ressalta ainda mais sua humanidade, em um contexto puramente biológico. Os sentidos não deixam de ser importantes para Jesus. Afinal, ele faz os cegos verem, os mudos falarem, os surdos ouvirem, os leprosos sentirem. Os cheiros do mundo, ele os capta e os traduz.

Nos Evangelhos, os sofrimentos físicos de Jesus assumem uma dimensão maior depois de sua prisão, quando é maltratado pelos sacerdotes do templo e pela guarda romana. Antes da prisão temos, nos Evangelhos sinópticos, a cena da angústia suprema de Jesus no Getsêmani, onde chega a porejar sangue, na versão de Lucas. Mas em nenhum desses relatos o sofrimento de Jesus é descrito em detalhes. Ele é açoitado, cuspidado, crucificado, mas não sabemos como se sentiu. Em *O Evangelho segundo o Filho*, Jesus fala com frequência de suas dores, suas febres, sua insônia. Esta última ou o atormentava, ou o deixava exaurido. A consciência da dor acentua-se na crucificação, quando Jesus diz que sua “alma iluminou-se de dor” e “[q]uando levantaram a cruz do chão foi como se [ele] subisse mais alto e com mais dor ainda. Um sofrimento tão vasto quanto os mares” (ESF, p. 195), que aniquila seu corpo e, em alguns momentos, desestabiliza sua fé.

O Jesus homem termina sua jornada imerso em dor, mas também em esperança. Reconcilia-se, enfim, com sua própria divindade. É o que se pode concluir da versão de Jesus proposta por Mailer, em *O Evangelho segundo o Filho*: a exposição de sua humanidade não submerge sua consciência de ser também divino. Mailer, apesar da ênfase no Jesus homem, não descartou o Jesus divino, principalmente porque opta por

trilhar um caminho muito próximo dos Evangelhos, nos quais o fiel da balança pende mais para o aspecto divino. Miles (2002, p. 307) comenta que, em termos literários, Jesus “deve ser sempre, ao mesmo tempo, divino e humano”. Portanto, não surpreende que o Jesus do romance, quase dois mil anos após os acontecimentos e agora somente como Jesus divino, termine sua narrativa confessando-se como um ser triste, mas que procura extrair da sua tristeza “uma compaixão imutável e vontade imbatível de viver e regozijar[-se]” (ESF, p. 204). Um pensamento, sem dúvida, demasiado humano.

Em *Ao vivo do Calvário*, de Gore Vidal, embora Jesus não seja o personagem principal, sua figura compõe, com Timóteo e Santo (o apóstolo Paulo), a “trindade vidaliana” do romance. Jesus é a causa da existência do cristianismo, Santo é o seu administrador e disseminador, e Timóteo é o escolhido para contar toda a história. Nos três casos, Vidal subverte profundamente as implicações religiosas relacionadas a essas figuras, e a de Jesus, ao se basear na versão apresentada pelo narrador Timóteo, situa-se em algum lugar bem distante de onde a colocou o imaginário cristão. Esse “anticristo” que Vidal constrói em seu “antievangelho” não é simplesmente uma oposição binária ao Jesus canonizado, mas um vetor que Vidal usa para articular uma crítica corrosiva dos dogmas cristãos e minar o contexto que os produziu.

Segundo Price (2000, p. 15), o Jesus Cristo do Novo Testamento “é uma figura composta” e apresenta muitas facetas: “exorcista, curandeiro, rei, profeta, sábio, rabino, semideus, e por aí vai”. O Jesus de Vidal também se caracteriza pela multiplicidade, desdobrando-se ao longo da narrativa: há o Jesus “reinterpretado” de Santo, Judas crucificado em seu lugar, o Jesus sionista revolucionário, que se desdobra em Marvin, um “detetive analista de computadores”, e o Pirata, um hacker que está destruindo os registros da história cristã.

O Jesus sionista, que é o “real” e “histórico” na versão de Vidal, é o mais subversivo dos desdobramentos de sua figura no romance, pois a sua participação na história judaica no primeiro século em nada se coaduna com a versão dos Evangelistas e Paulo; na verdade, ela a rasura em todos os sentidos, a se basear no relato de Timóteo. A questão envolvendo Jesus, os judeus e os romanos, por exemplo, é colocada sob uma perspectiva econômica e não teológica. As ações de Jesus visavam ao controle do Templo e às rédeas da política econômico-monetária, e não à transformação da visão de mundo vigente através de um novo discurso religioso. Não há curas, não há milagres, não há Deus, não há parábolas — no máximo, os sermões de “rabino reformista”, os quais, ao que tudo indica, significavam um discurso conclamando mudanças político-econômicas para o povo judaico. Como afirma Timóteo, “[n]a vida real Jesus foi de fato o rei judeu, que ameaçara o domínio romano ao mesmo tempo que o do rabinado do Templo”.<sup>3</sup> Contudo, esse Jesus não é o que passará para a história, simplesmente porque a sua “verdadeira história” não será conhecida, mas devidamente manipulada, como revela Timóteo com uma dose de candura e sarcasmo: “[n]aturalmente não ensinamos a verdadeira causa da crucificação mas somente a reportagem de capa” (AVDC, p. 114). O que se deduz que seja a “reportagem de capa” é o Jesus inventado por Santo, cuja morte na cruz foi para redimir a humanidade de seus pecados e cuja ressurreição é a razão suprema para a fé em sua doutrina.<sup>4</sup>

Toda a interpretação de Santo, contudo, foi baseada na crucificação de Judas e não do Jesus real, o que a torna duplamente “falsa”: a história fictícia de um homem que não era Jesus. A crucificação no romance é abordada de uma forma tão profana que o conceito de carnavalização é o que vem à mente para explicar esta

caracterização tão insólita. A rigor, duas crucificações são consideradas: a de Judas e a do Jesus "real". A mimetização de Judas em Jesus é um dos pontos altos da carnavalização das personagens cristãs proposta por Vidal em *Ao vivo do Calvário*: Jesus entrega para ser crucificado o discípulo que, na versão oficial, é aquele que o trai. Enquanto Judas desmaia aos pés dos soldados romanos, Jesus abandona o Getsêmani e, entrando na máquina do tempo, foge para o final do século 20. Na crucificação de Judas, temos: a inversão perversa quando o discípulo é crucificado em lugar do mestre, a transgressão de barreiras espaciais e temporais, e a degradação do sagrado, quando os discípulos e parentes de Jesus são coniventes com a farsa da crucificação.

Denunciado por Timóteo — que agora faz o papel de Judas —, Jesus é capturado pelos romanos e cumpre seu destino de morrer na cruz. Ao ser questionado sobre sua identidade, responde: "Eu sou o que sou", ecoando o Deus de Moisés no episódio da sarça ardente (AVDC, p. 210). Na perspectiva do romance, porém, essa declaração permite interpretações que vão além da alusão ao texto do Êxodo. Jesus é o que é, e isso significa ser o que os interesses do momento estipulam. Com a sua história alterada pelos evangelistas, por Paulo, pela Igreja, pela mídia, por Timóteo, Jesus é o que é feito dele, "hoje e sempre". Tanto que a crucificação do Jesus "real" não levou aos resultados almejados por Santo e Timóteo, ou seja, não restaurou o cristianismo paulino, mas sim, instituiu um cristianismo niponizado. Sua história é moldável como matéria plástica, ou reescrevível como um palimpsesto, como confirmam os Evangelhos adulterados das duas últimas páginas do romance. No Evangelho segundo Gore Vidal, Jesus é "feito à nossa vontade". Nietzsche, de uma certa forma, liberou Jesus da responsabilidade de ter criado o cristianismo, a religião da decadência, na sua opinião. Contudo, não perdoou Paulo por converter o Evangelho "na promessa irrealizável mais digna de desprezo, a doutrina *insolente* da imortalidade pessoal", a qual ele "teve o descaro de apresentar como uma *recompensa!*..." (NIETZSCHE, 2002, p. 77). Vidal diferencia-se do filósofo alemão por ter escolhido não poupar nenhum dos dois em sua proposta de problematizar e provocar o que está "institucionalizado e dogmatizado" no cristianismo (SOUSA, 2002, p. 29).

Os romances de Mailer e Vidal são representativos de uma prática largamente disseminada na narrativa contemporânea pós-moderna: a reescrita de histórias culturalmente centrais e dominantes. Como reescritas de histórias bíblicas familiares, *O Evangelho segundo o Filho* e *Ao vivo do Calvário* promovem uma investigação das potencialidades e conseqüências da reformulação de textos prévios, especialmente no que diz respeito à forma como essas narrativas mestras operam para conferir uma noção de realidade e verdade para seus leitores. A análise dos romances permite situá-los dentro dessa perspectiva, uma vez que suas relações com seu reescrito, notadamente em Vidal, são marcadas pelo caráter extensivo, pois exibem um impulso revisionista e questionador, ao subverter a narrativa bíblica como *grand récit*, minando uma visão institucionalizada do texto bíblico como ratificador de dogmas doutrinários e verdades — ou "a verdade".

Tanto Mailer quanto Vidal reconhecem o cristianismo como uma das maiores forças da cultura ocidental, e propõem, à sua maneira, uma interpretação alternativa à proposta pela visão monolítica das instituições religiosas cristãs. Para tanto, utilizam a mesma ferramenta que garantiu essa posição central ao cristianismo: sua narrativa poderosa, seus enredos e personagens recontados, endossados e refutados *ad infinitum*. O posicionamento desafiador dessas reescritas mina o amálgama que sustenta a estrutura desses mitos, sem, contudo, significar que eles

perderam sentido ou se tornaram inúteis. Sua apropriação literária só faz reafirmar a constante reciclagem a que estão sujeitos, sempre passíveis de novas abordagens e interpretações.

#### Notas

<sup>1</sup> As traduções de todos os textos em língua estrangeira são de minha autoria.

<sup>2</sup> Mailer (1998, p. 25). As demais citações referem-se a essa edição. O título será abreviado ESF e será incluído entre parênteses no texto, seguido do número da página citada.

<sup>3</sup> Vidal (1993, p. 114). As demais citações referem-se a essa edição. O título será abreviado AVDC e será incluído entre parênteses no texto, seguido do número da página citada.

<sup>4</sup> Paulo reitera esse ponto em várias epístolas. Em 1Cor (15, 17) ele afirma: "E se Cristo não ressuscitou, é inútil a vossa fé, e ainda estais em vossos pecados."

#### Abstract

In *The gospel according to the Son*, Norman Mailer rewrites the gospel story from Jesus' point of view, and in *Live from Golgotha*, Gore Vidal weaves a subversive and blasphemous version of Jesus' life while rewriting the Acts of the Apostles. Both narratives contribute to a questioning of Christian premises.

Key words: Rewriting. Jesus' story. Revisionism. Subversion.

#### Referências

BLEHL, Vincent F. Literature and religious belief. In: *Mansions of the spirit: essays in literature and religion*. George A. Panichas (Ed.). New York: Hawthorn Books, 1967. p. 111-115.

CARLIN, John. "Mailer's Christ falls prey to rage and lust". *Independent on Sunday*, London, 27 Apr. 1997. Disponível em: <<http://www.elibrary.com>>. Acesso em: 1 dez. 2001.

MAILER, Norman. *O Evangelho segundo o Filho*. Tradução de Marcos A. Reis e Valéria Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MILES, Jack. *Cristo: uma crise na vida de Deus*. Tradução de Carlos Eduardo Lins da Silva e Maria Cecília de Sá Porto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MORARU, Christian. *Rewriting: postmodern narrative and cultural critique in the age of cloning*. Albany: State of New York Press, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O Evangelho segundo Saramago. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999. p. 239-258.

PRICE, Robert. *Deconstructing Jesus*. New York: Prometheus Books, 2000.

SOUSA, Mauro A. Introdução. In: NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 20-35.

STRAUSS, David. *The life of Jesus critically examined*. Translated by George Eliot. Ramsey, NJ: Sigler Press, 1994.

VIDAL, Gore. *Ao vivo do Calvário*. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

## A Construção do Tempo da História e do Tempo da Ficção em Obras de Eça de Queirós e Fernando Pessoa

Fernando Ferreira da Cunha Neto

### Resumo

Neste ensaio discutimos a construção ficcional do tempo em obras de Eça de Queirós e Fernando Pessoa, especialmente, em *A ilustre casa de Ramires*, do primeiro, e em *Mensagem*, do segundo. Nossa principal assertiva é a da remanufaturação, na tessitura das obras, de um tempo que chamamos intraliterário.

Palavras-chave: Tempo extraliterário. Tempo intraliterário. A ilustre casa de Ramires. Mensagem.

Bem antes de Pessoa, seu herdeiro extralúcido e cego diante da realidade grosseira que transfigurará como um diamante, Eça viu como um danado. (LOURENÇO, 1997, p. 713).

O trecho do qual nos apropriamos para a introdução deste ensaio sobre as obras, *A ilustre casa de Ramires* e *Mensagem*, de Eça de Queirós e Fernando Pessoa, respectivamente, foi extraído de um artigo intitulado "O Tempo de Eça e Eça e o Tempo",<sup>1</sup> escrito por Eduardo Lourenço, e integra os Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos.

Lourenço, no artigo em referência, começa por tipificar o tempo de Eça, ou seja, o período sociohistórico coetâneo do escritor. É a época das transformações que aceleram o tempo — pelo menos aquelas que os registros oficiais gravam como históricas. É a época em que a Geração de 70 — Eça como um de seus principais expoentes — surgirá no cenário do Portugal de fins dos oitocentos. Tempo das convulsões sociais que ameaçam os, ainda persistentes, vestígios aristocráticos oriundos do Antigo Regime.<sup>2</sup> É uma era que o Eça diplomata — exilado em diversos consulados de Portugal, em Havana, em Bristol e, por fim, em Paris — conheceu e a sabia ainda não de todo adentrada em Portugal. Tempo de uma Modernidade que não trouxera, afinal, a redenção do homem de suas misérias e, em alguns casos, até mesmo acentuara estas últimas.

Apropriando-nos de algumas das obras de Eça de Queirós, o tempo coetâneo do escritor é o de Jacinto, português exilado em Paris, e que vive o brilho/ócio da enfadonha Civilização. (E também o tempo em que o mesmo fidalgo português — que vivera apartado de seu país — retorna à Tormes de seus antepassados, sua propriedade localizada no norte de Portugal). O "Tempo de Eça" é também o de

Gonçalo Mendes Ramires, outro fidalgo, o “da Torre”, para que bem nos apropriemos do termo que serve como um distintivo, talvez signo/símbolo notabilizador da personagem principal de *A ilustre casa de Ramires*: período da decadência da nação e da estirpe, os Ramires, que metaforizam Portugal na última obra de Eça.

A existência de um tempo que corre intra e extraliterariamente à(s) obra(s), hipótese que pode ser derivada a partir das colocações de Eduardo Lourenço, é a possibilidade de análise que mais de perto nos interessa. Tentar definir os tempos extraliterário e intraliterário, constituintes das obras dos dois escritores, Eça e Pessoa, é tarefa bastante difícil. Nossa hipótese, derivada de algumas considerações de Lourenço, é a de que, por obra de reapropriações e recriações de elementos típicos da cultura portuguesa, os dois autores lograriam configurar tempos internos e próprios às fabulações culturais por eles criadas, *A ilustre casa de Ramires* e *Mensagem*. O tempo extraliterário se nos afigura como algo que pode ser localizado externamente à obra, as confluências sociohistóricas que correriam paralelamente ao ato de produção cultural. Entretanto, o tempo extraliterário constituiria uma espécie de ponte entre o tempo interno à obra, produto da elaboração anteriormente hipotetizada, e os referentes externos consentâneos ao ato de produção cultural: a sociedade, a História, as ciências, etc.. Uma das características deste outro tempo, que tentamos demarcar como intraliterário, é a sua imprecisão ou “indatibilidade”. A imprecisão do mesmo se dá em virtude de dois fatores: primeiro, porque ele só se torna tangível pela via textual, elaboração só materializável através da linguagem. A segunda razão da fugacidade do tempo intraliterário está ligada ao fato de que a remanufatura textual de uma época conecta-se a elementos que constituem um imaginário cultural e, para este último, dificilmente conseguimos estabelecer datas/eras como aquelas demarcadas pelos calendários ao registrarem a passagem do outro tempo, o extraliterário.

Tanto em *A ilustre casa de Ramires* de Eça de Queirós, quanto em *Mensagem* de Pessoa, podemos verificar — o mesmo ocorre em *A cidade e as serras* e na *Ode marítima* — a coexistência de dois tempos. O primeiro deles é o consentâneo com as vivências/experiências dos dois escritores, os quais podem ser localizados num tempo que os relógios, as datas dos calendários podem aprisionar. É o tempo onde vivem muitas das personagens queirosianas, citadas anteriormente, é o *locus* onde podemos situar a voz de enunciação da *Ode marítima*, e é, ainda, o fugidio, eclipsado tempo do qual tenta escapar o eu poético que enuncia, prefigura e prenuncia os novos tempos da *Mensagem* pessoana.

Para que melhor esclareçamos nosso raciocínio, teremos que destacar alguns aspectos das duas últimas obras de Eça, *A cidade e as serras* e *A ilustre casa de Ramires*, e de *Ode marítima* e *Mensagem* de Pessoa.

Como já sintetizado em parágrafo anterior, *A Cidade e as Serras* apresenta-nos o fidalgo português, Jacinto, exilado em Paris, em seu retorno a Portugal — à sua quinta no meio-norte português: montanhoso, agreste, arcaico. O retornado é alguém que já vivenciara e experimentara tudo o que o tempo da civilização, a parisiense, propiciara/acarretara ao homem moderno. Na sua Tormes, Jacinto vivenciará um outro tempo que é duplo. Duplo porque consubstancia um resultado — o Portugal agrário, atrasado, quando contraposto à(s) outra(s) Europa(s), que perdera o “trem da História”, e é, também, uma pátria que configura uma outra temporalidade não consentânea com a civilização à época do mesmo personagem, o Jacinto. Tempo de reminiscências fidalgas, que emerge sub-repticiamente com as referências ao passado da fidalguia de cepa que tivera Jacinto como um de seus desaguadouros. Tempo de

difícil reconstrução porque muitos de seus vestígios<sup>3</sup> — as ossadas dos antepassados de Jacinto são um exemplo — foram arrancadas de seus sepulcros por intempéries e não puderam ser totalmente reorganizadas para um novo sepultamento.

O segundo tempo, ao qual nos referimos no final do parágrafo anterior, que em *A Cidade e as Serras* parece apenas se insinuar, em *A ilustre casa de Ramires* emerge por diversas operações realizadas nas duas narrativas: na encaixada, *A Torre de Dom Ramires*, novela histórica escrita por Gonçalo Mendes Ramires, e na encaixante, a estrutura maior que lhe é sobreposta. A primeira, a novela histórica escrita pelo Fidalgo da Torre, é aquela das lembranças sobre os ancestrais do mesmo Gonçalo, mas é mais do que estas últimas: é um outro tempo, feito de fragmentos cujas linhagens trespassam a História, tempo este não passível de ser sociohistoricamente capturado pelos calendários, pelos livros de História.

Extraímos de *A ilustre casa de Ramires* uma passagem que bem ilustra o trabalho realizado na obra com o tempo. Trata-se de um trecho em que é narrada uma visita do protagonista da obra, Gonçalo Mendes Ramires, personagem-narrador da novela histórica "A Torre de Dom Ramires", ao cemitério de Santa Maria de Craqueude.

E pela brecha dum muro a que ainda se amparava um pedaço e altar — penetrou [Gonçalo] na silenciosa crasta afonsina. Só dela restam duas arcadas em ângulo [...] E contra o muro, [...] avultam os sete imensos túmulos dos antiqüíssimos Ramires, denegridos, lisos, *sem um lavor*, como toscas arcas de granito, alguns pesadamente encravados no lajedo, outros pousando sobre bolas que *os séculos lascaram*. [...] Na abóbada, sobre o mais vasto túmulo, lá negrejava chumbada a espada, a famosa espada, com a sua corrente de ferro pendendo do punho, a *folha roída pela ferrugem das longas idades*. [...] Que Ramires jazeriam nesses *cofres* de granito, a que o tempo raspava as inscrições e datas, para que nelas *toda a História se sumisse*, e mais escuramente se volvessem em leve pó sem nome aqueles homens de orgulho e força? [...]. (QUEIRÓS, 1999, p. 324-325). (Grifos nossos).

O tempo que é entretecido na última obra de Eça, o qual chamamos de intraliterário, advém de uma remanufaturação de traços culturais persistentes, perduráveis através dos séculos, os quais Lourenço evidencia em seu trabalho. Tomemos o trecho no qual ele cita os elementos que nós apreendemos como a matéria utilizada por Eça na remanufaturação cultural do tempo.

Eça de Queirós foi, como talvez só Camões o tenha sido para o seu tempo, um grande consumidor de alimentos terrestres, *de fantasmas da imaginação alheia, de mitos culturais, de ícones históricos, de legendas*, de tudo que em qualquer ordem, a Beleza — desejo redimido pela forma — forneceu à sua *fome de ficção e mitificação inatas*. Tudo lhe foi tema e motivo para glosa e *re-criação*. A literatura como imaginário constituído foi sem dúvida, e assim para todos os escritores, a fonte das fontes. (LOURENÇO, 1997, p. 711). (Grifos nossos).

Retomemos, agora, Pessoa, também sucintamente, buscando vestígios em composições do poeta deste outro tempo, produto da remanufaturação de traços da cultura portuguesa.

Na *Ode marítima*, é nítido o momento a partir do qual o sujeito poético zarpa para a infinita distância, fazendo ressurgir, através da reapropriação literária de traços do universo cultural português, uma outra dimensão de realidade. O sujeito poético, em dois de seus versos, confessa o esforço que realiza para trazer de volta o que vai recriando pelo artifício da linguagem — do literário: /Esforço-me e consigo chamar outra vez ante os meus olhos na alma, /Outra vez, mas através de uma *imaginação quase literária*/ A fúria da pirataria, da chacina, o apetite, quase do paladar, do saque,/ (PESSOA, 1986b, p. 265). (Grifo do autor).

Este tempo, o qual o sujeito lírico de *Ode marítima* realiza esforços para trazer de volta, delata o que chamamos anteriormente de dois tempos. Uma temporalidade paralela à época da elaboração do poema, que é também matéria da obra, constituindo uma espécie de seu vértice externo, às vezes referenciado, às vezes negado, e um outro que, como assinalado por Lourenço, é o produto de um consumo: “de fantasmas da imaginação alheia, de ícones históricos, de lendas...” (LOURENÇO, 1997, p. 711).

Tomando a *Mensagem* do ortônimo Pessoa, diríamos: se o tempo da enunciação, enquanto um presente, sociohistoricamente datável, esfuma-se, isso ocorre em virtude de todas as operações e esforços realizados pelo eu poético para a prefiguração de um outro tempo — também a manufatura textual dos mesmos alimentos terrestres especificados por Lourenço. O local de enunciação na *Mensagem*, através do qual podemos entrever o tempo — presente — vivido pelo poeta, é eclipsado por obra das manobras do sujeito lírico, e em função do que Lourenço aponta como a cegueira do criador dos heterônimos em face da realidade que o cercava. Realidade que o herdeiro “extralúcido” de Eça transfigura em um outro tempo, porque, como Eça, ele via “como um danado”.

Vejamos um poema que bem elucidava a diretiva anterior. Trata-se de “Nevoeiro”, a última composição de “O Encoberto”, terceira e última parte da nau-nação pessoana, *Mensagem*.

Nem rei nem lei, nem paz nem guerra,  
Define com perfil e ser  
Este fulgor *baço* da terra  
Que é Portugal a entristecer –  
Brilho sem luz e sem arder,  
Como o que o fogo-fátuo encerra.

Ninguém sabe que coisa quer.  
Ninguém conhece que alma tem,  
Nem o que é mal nem o que é bem.  
(Que Ânsia distante perto chora?)  
Tudo é *incerto e derradeiro*.  
Tudo é disperso, *nada é inteiro*.  
Ó Portugal, hoje és *nevoeiro*.  
(PESSOA, 1998, p. 95) (Grifos nossos).

O tempo que o sujeito lírico de *Mensagem* eclipsa, principalmente na última parte do livro, “O Encoberto”, é a antípoda de uma “outra época”, surgida por obra da tessitura de um tempo, de que os versos de “Padrão”, poema que integra a segunda parte da nau-nação de Pessoa, “Mar Português”, nos encena:

[...]  
E ao imenso e possível oceano  
Ensinam estas Quinas, que aqui vês,  
Que o mar com fim será grego ou romano:  
O mar sem fim é português.  
  
E a Cruz no alto diz que o que me há na alma  
E faz a febre em mim de navegar  
Só encontrará de deus na eterna calma  
O porto sempre por achar.  
(PESSOA, 1998, p. 55)

Por último, acrescentaríamos que a configuração destes outros tempos — um tempo de Eça e um tempo de Pessoa — produtos da manufatura textual que nos

alcança através das produções dos dois escritores, invertendo o sentido dado por Lourenço à expressão, "O Tempo de Eça" em seu ensaio e, ainda, acrescentando um tempo de Pessoa com a significância por nós vislumbrada, só pode se dar pela via da recriação de elementos do imaginário cultural português, já de muito longe trabalhados pelos dois escritores. Os dois tempos, que integram a tessitura de *Mensagem* de Pessoa e de *A ilustre casa de Ramires* de Eça, são um tempo remanufaturado, porque se distanciam daquele que lhes corre em paralelo, referência a um extraliterário, ao linear, oco da história teleológica que, no caso específico do Portugal de fins do século XIX e começos do XX, apontava para um destino desalentador. Estes tempos, queirosiano e pessoano, aproximam-se daquilo que configuraria um tempo próprio a uma História humanizada. História sustentada e colocada em marchas e contramarchas por traços, cujas linhas os conectam, em algum grau, à multivariada cultura portuguesa.

Estes outros tempos pessoano e queirosiano, "humanos", conformam uma outra História, nas palavras de Lourenço, "vasto repositório de maneiras de ser da humanidade" (LOURENÇO, 1987, p. 712) e ajudam a compor as produções que se consubstanciam em *Mensagem* e em *A Ilustre casa de Ramires*.

#### Notas

<sup>1</sup> LOURENÇO, Eduardo. O Tempo de Eça e Eça e o Tempo. In: MINÉ, Elza; CANIATO, Benilde Justo (Org.). *150 Anos com Eça de Queirós: Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses/FFLCH/USP, 1997. p. 707-714.

<sup>2</sup> O século XIX, principalmente a sua segunda metade, é uma época em que grandes convulsões sociais abalam a Europa. Na verdade, o processo se inicia em fins do século XVIII com a Revolução Francesa. Coincidentemente, será no final do século seguinte que as contradições dos regimes monárquico-parlamentares se acirrarão. O modelo liberal burguês, que era um legado, tanto das transformações econômicas ocorridas na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX, quanto das transformações políticas derivadas da Revolução Francesa, ao final do século XIX, mostrava sua face abominável: a exclusão de quase a totalidade da população dos benefícios proporcionados pela industrialização; a existência do voto censitário, o que impedia que a maioria da população participasse dos pleitos eleitorais; enfim, muitas lutas ainda teriam que abalar os países europeus que haviam adotado o modelo político liberal-burguês até que se alargassem os direitos do operariado. É essa outra Europa, de além-Pireneus, convulsionada, que Portugal parece assistir como se nada do que acontecia lá fora lhe dissesse respeito ou o afetasse.

<sup>3</sup> É interessante observarmos, em obras de Eça de Queirós, inúmeras passagens, realizadas através da fala de personagens, e por outras formas engendradas nas narrativas queirosianas, sobre registros históricos que foram apagados por aquilo que talvez pudéssemos chamar de "a mão do tempo". Em *A ilustre casa de Ramires*, um dos maiores testemunhos desta ação do tempo são as ruínas de Santa Maria de Craquede, um cemitério, onde se encontravam os sepulcros de remotos ancestrais do "Fidalgo da Torre", o personagem Gonçalo Mendes Ramires. Em Craquede, nas lápides dos túmulos dos valorosos Ramires do passado, já não mais existiam datas, nem nomes. Em *A cidade e as serras*, uma intempérie da natureza, um terrível temporal fora o responsável pela impossibilidade de resgatar e reunir corretamente as ossadas de ancestrais do fidalgo Jacinto: a forte chuva destruíra os sepulcros de seus antepassados e misturara as ossadas, não permitindo a identificação dos ossos das pessoas que lá haviam sido sepultadas. Cf. QUEIRÓS, Eça de. *A cidade e as serras*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1962. p. 127-128.

#### Abstract

In this essay we discuss the fictional construction of time in books by Eça de Queirós and Fernando Pessoa, especially in, *A Ilustre Casa de Ramires*, of the first, and in *Mensagem*, of the second. Our main goal is the idea of a remake, in the construction of the books, of a time which we call intra literary time.

Key words: Extra literary time. Intra literary time. A ilustre casa de Ramires. Mensagem.

#### Referências

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 19.ed. São Paulo: Graal, 2004.

FRANÇA, José Augusto. *(In)Definições de Cultura*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. 2.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

MINÉ, Elza; CANIATO, Benilde Justo (Org.). *150 Anos com Eça de Queirós: Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses-FFLCH-USP, 1997. p. 707-714.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O futurismo saudosista de Fernando Pessoa. In: *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Maia: Fund. Eng. António de Almeida, 1991. v. 2.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986a.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986b.

QUEIRÓS, Eça de. *A cidade e as serras*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1962.

QUEIRÓS, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].

QUEIRÓS, Eça de. *A ilustre casa de Ramires*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999. Edição Crítica de Elena Losada Soler.

## A Crônica da Memória: uma leitura de *A menina sem estrela*, de Nelson Rodrigues

Giselle Vitor da Rocha

### Resumo

Este ensaio investiga as formas de desdobramentos do texto memorialístico encontradas em *A menina sem estrela*, de Nelson Rodrigues, através dos fragmentos de memória construídos pelo narrador. Para isso, estruturamos os conceitos de memória, de texto memorialístico e de crônica dentro dessa obra.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Memória. Texto memorialístico. Crônica.

Analisar a obra de Nelson Rodrigues me trouxe muitas inquietações, principalmente, relacionadas à escrita das crônicas. Com tantos atributos dados à sua produção — dramaturgo, jornalista, contista, romancista e cronista — pensar o estilo de suas crônicas causaram em mim um grande interesse, devido a minha formação que abrange tanto o estilo jornalístico como o literário. Esse artigo procura pensar as peculiaridades de um livro que abrange o factual e o poético, além do conceito memorialístico.

Além de todas as atividades descritas acima, Nelson foi também memorialista. Em 1967 foi pedido pelo jornal *Correio da Manhã* ao escritor que escrevesse suas memórias. Essas seriam publicadas diariamente em formato de crônica. As memórias começaram a ser veiculadas em 18 de fevereiro, porém, em 31 de maio (dois meses e meio depois) a série é encerrada, por desentendimentos entre ele e o jornal. Pouco depois, o jornal reúne em um livro, *As memórias de Nelson Rodrigues — a menina sem estrela*, contendo as primeiras 39 crônicas. Somente em 1993, as oitenta crônicas foram reunidas em livro, pela Companhia das Letras, intitulado *A menina sem estrela*.

Segundo Ruy Castro, em *O anjo pornográfico* (1992) — livro autobiográfico sobre Nelson Rodrigues — as memórias desse foram anunciadas na primeira página do *Correio da Manhã*, durante semanas, com indisfarçado orgulho do jornal. Essas seriam publicadas na primeira página do segundo caderno, um local muito privilegiado dentro desses veículos de comunicação. Apesar de ter como título, durante sua publicação no jornal *Correio da Manhã*, "Reminiscências autobiográficas", "nada impedia que Nelson, se quisesse, comentasse também os assuntos da atualidade." (CASTRO, 1992, p. 353).

Esse é o livro que será a base desse artigo, principalmente, porque essas crônicas memorialísticas fizeram um enorme sucesso junto ao público, culminando na reunião posterior em livro. Ruy Castro (CASTRO, 1992, p. 353) complementa:

Alguns dos principais estudiosos de Nelson, como os críticos Sábado Magaldi, José Lino Grünewald (além desse organizador [Ruy Castro]), consideram-no [o livro *A menina sem estrela*] talvez a maior coisa que Nelson escreveu. E o capítulo 10, em que Nelson conta o drama de Daniela, foi classificado por Otto Lara Resende como “uma das mais belas páginas da língua portuguesa”.

A reunião do livro se estrutura em 80 capítulos, sendo que as crônicas, que não possuem títulos e nem datas, são divididas numericamente. Devido à forma inicial como foram escritos, esses capítulos possuem o formato de crônica, caracterizados, portanto, como textos divulgados em jornais, sendo que, inicialmente, os assuntos contidos giram em torno de fatos corriqueiros, cotidianos e factuais.

Como já ressaltamos o estilo do texto cronístico contém tanto características da escrita jornalística como da escrita literária. O jornal é o local em que a crônica é divulgada e, por isso, seu tamanho é definido por esse meio, já que o cronista escreve de acordo com a possibilidade de espaço delimitado pelo jornal.

Por outro lado, a crônica apresenta um estilo livre das normas presentes nos textos jornalísticos, não sendo necessária uma adequação normalística e tão pouco um tom imparcial no discurso como é exigido nos textos jornalísticos de reportagens. Uma característica que deixa clara essa “liberdade” é a possibilidade de ser escrita em primeira pessoa, o que a faz possuir um tom totalmente parcial, divergindo das matérias publicadas nos jornais.

Dentro dessa perspectiva, o livro se insere nos moldes dos textos memorialistas e dos textos no formato de crônica, tanto a memória do narrador é resgatada como também fatos corriqueiros à sua volta, além do mais há, no resgate dessas memórias, uma busca para “unificar a percepção de si mesmo recompondo o itinerário de sua existência. A descrição dos fatos faz-se na perspectiva do sujeito, as instâncias objetivas e subjetivas dissolvem-se na trama da narrativa.”(OLIVEIRA in ALMEIDA e MIRANDA, 1998, p. 149). A subjetividade liga-se à escrita da vida, já que, ao rememorar, o próprio autor interpreta seus fatos e reconta-os à sua maneira. “Por esta razão, os signos da memória constantemente nos preparam a armadilha de uma interpretação objetivista, mas também e, sobretudo, a tentação de uma interpretação inteiramente subjetiva” (DELEUZE, 2003, p. 60).

Assim, delimitamos dentro de *A menina sem estrela*, características intrínsecas aos dois gêneros. Além disso, essas crônicas são marcadas por um caráter dúbio que pode ser confirmado logo na primeira narrativa: “Por outro lado, minhas lembranças não terão nenhuma ordem cronológica. [...] O que eu quero dizer é que estas são memórias do passado, do presente, do futuro e de várias alucinações” (RODRIGUES, 1993, p. 11). São nessas páginas que, ao invés de descrever lembranças de sua vida, o narrador relata um fato acontecido no dia anterior: “Imaginem vocês que tive ontem, na esquina São José com Avenida, uma experiência, e grave” (RODRIGUES, 1993, p. 11).

Essa e outras crônicas do livro *A menina sem estrela* se apresentam com uma descrição fragmentada intercalada por várias situações e momentos da vida do narrador. Apesar de, inicialmente, a coluna (do referido jornal *Correio da Manhã*) e a primeira edição do livro serem intituladas, respectivamente, como *Reminiscências autobiográficas* e *Memórias de Nelson Rodrigues*, esses textos são intercalados por fatos ocorridos à véspera da escrita das crônicas. Ou seja, a coletânea não trata exclusivamente de lembranças antigas, mas, também, de fatos do cotidiano trazidos pela elaboração das crônicas diariamente.

A reunião, dentro de *A menina sem estrela*, de determinadas características, como o discurso memorialista, o formato da crônica e a subjetividade presente no

relato do narrador, fornece características de um texto literário. Assim, reconhecemos que nessa obra memorialista “a literatura sugere formas alternativas de conhecer e descrever o mundo e usa a linguagem imaginativamente para representar as ambíguas e imbricantes categorias da vida, do pensamento, das palavras e da experiência.” (POLLETO, 2001, p. 19).

O livro *A menina sem estrela* possui em sua estrutura a ligação de facetas aparentemente distintas: o uso da crônica diária para que se escreva um texto memorialístico, já que vimos que a crônica se baseia em uma factualidade e em temas cotidianos, fazendo com que na verdade a crônica seja auxiliadora desse resgate memorialista.

Para o narrador de *A menina sem estrela*, o resgate dos fatos de seu passado concentra, durante o seu texto, o uso de diferentes tipos de memória: a agregadora, a desagregadora, a que busca uma totalidade e a que se baseia no pequeno, unindo em sua formação diferentes narrativas memorialistas.

Podemos perceber, já no primeiro capítulo do livro, a opção do narrador em reunir em seu relato tanto memórias de outros como impressões pessoais e, também, a possibilidade de fragmentação do pensamento:

[...] minhas lembranças não terão nenhuma ordem cronológica. Hoje posso falar do kaiser, amanhã do Otto Lara Resende, depois de amanhã do czar, domingo do Roberto Campos. E por que não do Schmidt? Como não falar de Augusto Frederico Schmidt? Seu nome ainda tem a atualidade, a tensão, a magia da presença física. Todavia, deixemos o Schmidt para depois. O que eu quero dizer é que estas são memórias do passado, do presente, do futuro e de várias alucinações (RODRIGUES, 1993, p. 11).

A justaposição entre fatos do passado e presente do narrador, além de possíveis “alucinações”, estabelece relação com o conceito de memória, já que, para todo resgate de fatos passados, é necessário utilizarmos-nos do momento atual para que tal processo ocorra. É no presente que se executa a narrativa memorialista rodrigueana, utilizando para isso o gênero cronístico, que reafirma esse caráter do tempo presente, unindo, alucinadamente, tempo de enunciação e tempo de enunciado.

Em várias passagens dessas crônicas memorialistas, o próprio narrador nos confirma o caráter fragmentado e entrecortado da memória, como os trechos a seguir revelam: “Mas não quero misturar datas e contarei tudo a seu tempo [...] Voltemos à guerra...” (RODRIGUES, 1993, p. 16) e em “Estou divagando outra vez, me desculpem.” (RODRIGUES, 1993, p. 23).

Analisando a estruturação das crônicas do livro podemos listar algumas características dessa obra: o caráter fugidio da memória, a dubiedade das lembranças, a incerteza sobre alguns fatos, lembranças esparsas de um som, de um sabor, de uma imagem, como os trechos a seguir ilustram: “Que idade teria eu? Eis o que me pergunto:—que idade teria eu? Um ano, um ano e pouco, sei lá.” (RODRIGUES, 1993, p. 16), ou mesmo “Alguém me levou à praia e não sei se morde primeiro uma pitanga ou primeiro um caju. Só sei que a pitanga ardida ou o caju amargoso me deu a minha primeira relação com o universo.” (RODRIGUES, 1993, p. 15). Sobre as sensações que o cronista rememora de sua infância, temos:

Toda a minha primeira infância tem gosto de caju e pitanga. [...] ainda hoje, quando provo uma pitanga ou primeiro um caju contemporâneo, sou raptado por um desses processos movimentos proustianos, por um desses processos regressivos e fatais. (RODRIGUES, 1993, p. 12).

A representatividade das lembranças, muitas vezes, está ligada mais aos objetos do que às pessoas ou aos sentimentos:

1913. O que a memória consciente preservou de Olinda foi um mínimo de vida e de gente. Eu me lembro de pouquíssimas pessoas. Por exemplo: — vejo uma imagem feminina. Mas é mais um chapéu do que uma mulher. (RODRIGUES, 1993, p. 12).

As lembranças mostram o caráter fugidio da memória, além de nos remeter ao caráter triádico da memória, presente — passado — futuro, ao sabermos que o resgate do passado acontece no presente. Muitas vezes, a reconstrução feita no agora impede que esse narrador retome todas as sensações, impressões e lembranças de um passado fugidio. O narrador demonstra uma característica presente nas obras atuais, o que se mostra não é uma narrativa perfeita e completa, mas o inverso:

Assistimos aos nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas. (BENJAMIN, 1994, p. 206).

Além da fragmentação em torno da memória do narrador, percebemos a fragmentação no conjunto da obra. Ao descrever suas memórias, o narrador não consegue fornecer ao livro um caráter cronológico de suas lembranças. Os comentários pontuais, a introdução de fatos recentes, a dispersão dos assuntos são características tanto trazidas pelo uso do gênero crônica como pela fragmentação advinda por esse caráter memorialista:

Tal obra, que tem como sujeito o tempo, nem mesmo precisa ser escrita em forma de aforismos. É nos meandros e nos anéis de um estilo Antilogos que ela faz todos os rodeios necessários para juntar os últimos pedaços, arrastar em velocidades diferentes todos os fragmentos, em que cada um remete a um conjunto diferente, não remete a conjunto nenhum, ou só remete ao conjunto de estilo. (DELEUZE, 2003, p. 108).

A estruturação de *A menina sem estrela* como uma obra fragmentada reafirma o valor do tempo, novamente, advindo com o uso da crônica e da memória. O tempo, ora se dirigindo ao passado, ora ao presente e em alguns casos remetendo ao futuro, configura a base do livro. É através do tempo presente — crônica — que resgatamos um tempo que já aconteceu — memória:

Acontece o contrário com uma obra que tem por objeto, ou melhor, por sujeito, o tempo. Ela diz respeito a fragmentos que não podem mais se reajustar, é composta de pedaços que não fazem parte do mesmo *puzzle*, que não pertencem a uma totalidade prévia, que não emanam de uma unidade, mesmo que tenha sido perdida. (DELEUZE, 2003, p. 107).

O modo como o narrador dessa obra retoma os fatos de sua infância e outras reminiscências, além dos fatos e dos comentários, que extrapolam muitas vezes a sua vivência, inseridos nessa narrativa, contribuem para a literariedade de *A menina sem estrela*. A subjetividade presente nos discursos do narrador é favorecida tanto pela fragmentação da memória, que permite que o narrador extrapole os limites da realidade, como, também, pelo uso da crônica. Sendo essa obra memorialista voltada não somente para a concretização de suas lembranças, mas sim para uma lembrança carregada de lirismo.

Essas foram algumas considerações observadas nessa obra rodrigueana que, na verdade, revelam novas inquietações que surgiram em mim e me fizeram debruçar em outras artimanhas da memória nesse texto literário.

## Abstract

This article intends the investigation of the development forms of the memorialistic text found in *A menina sem estrela*, written by Nelson Rodrigues. Such task is achieved by analyzing memory fragments built by the narrator. For that, concepts such as memory, memorialistic text and chronicle will be seeing in this book.

Key words: Nelson Rodrigues. Memory. Memorialistic text. Chronicle.

## Referências

ALMEIDA, Ana Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.) *O eixo e a roda — memorialismo e biografia*. Revista de Literatura Brasileira, Faculdade de Letras da UFMG, v. 6, jul. 1988.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política — ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1)

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

POLLETO, Juarez. *História, memória e ficção em obras de Carlos Heitor Cony*. 2001. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2001.

RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## O Texto-Corpo de Al Berto: Imagens de Deleuze & Guattari

Gustavo Cerqueira Guimarães

### Resumo

Este ensaio aborda a relação do corpo e do texto na obra do escritor lusitano Al Berto (1948-1997). A opção por analisar o seu livro de estréia, *À procura do vento num jardim d'agosto* (1977), tem o objetivo de facilitar a compreensão do funcionamento geral do "texto-corpo" ao longo de sua trajetória, visto que se encontram ressonâncias marcantes dessa primeira obra.

Palavras-chave: Al Berto. Corpo. Escrita. Gilles Deleuze. Félix Guattari.

O "eu" com o qual vou me ocupar não vai ser o "eu" que se refere estritamente a mim mesmo, mas uma outra coisa, um certo resíduo, que permanece depois que todas as palavras que lancei já voltaram para mim. [...] Meditando sobre a natureza desse "eu", fui levado a conclusão que o "eu" em questão coincidia exatamente com o espaço físico que eu ocupava. O que eu procurava, em suma, era uma linguagem do corpo.

Yukio Mishima

[...] por trás de cada poema existe o corpo que o gerou num instante de pânico.

Al Berto

No texto "A literatura portuguesa: dos anos 70 à década de 90", Nuno Júdice esclarece que há duas direções que se sobressaem na escrita da geração de escritores portugueses dos anos de 1970, na qual se inclui Al Berto. Uma é a acentuada reelaboração da tradição literária portuguesa, o que é feito ora pelo excesso ora pelo lado irônico-destrutivo. A outra

[...] está ligada à revalorização do quotidiano, dentro de um novo realismo que já não visa uma denúncia ou crítica de situações sociais, consistindo apenas no retrato nu dessas situações. Nesta linha, com maior ou menor densidade metafórica, vamos encontrar o desenvolvimento de uma poesia do corpo, acentuando a dimensão física da sua relação com o espaço e com os outros. (JÚDICE, 1997, p. 94).

Nessa vertente encontra-se a escrita al-bertiana, em virtude da obstinada presença do significante corpo em toda a obra, articulada ao ato literário. Através do sujeito da enunciação, também escritor — possuidor de um corpo —, Al Berto cria uma

outra realidade, na tentativa de retratar alguns temas relativos ao homem de seu tempo, todos eles vinculados ao corpo e atrelados à morte, à memória, às artes plásticas ou literárias, à solidão, ao (homo) erotismo, à cidade, à noite, à melancolia, ao mar.

Percebe-se que são vastas as possibilidades de tratar a espacialização do corpo na obra deste escritor, tornando-se até mesmo difícil desmembrar tais instâncias. É necessário, portanto, restringir o foco, pois não se tem a intenção de esgotar as variadas leituras suscitadas, já que o texto al-bertiano se caracteriza pela fragmentação, em que muitas imagens surgem dispersas: "os corpos saem da água vestidos de moluscos vibráteis" (AL BERTO, 2000a, p. 22), "flutuarão astros atrás de nossos corpos oceânicos" (2000a, p. 26), "ventos de fumo azulíneo tingem o melancólico corpo" (2000a, p. 49), "corpo contra corpo, acordados" (2000a, p. 53).

No presente artigo, o foco analisado é o corpo atrelado à escrita em *À procura do vento num jardim d'agosto* (1977), livro de estréia de Al Berto, no qual relaciona-se o modo como corpo e escrita se articulam com o próprio fazer literário. Por um lado, o texto está subordinado ao corpo, e, por outro, não há qualquer distanciamento entre eles. Para abordar tais singularidades, é pertinente ressaltar que, segundo o esclarecimento de Luis Alberto Brandão Santos, "[...] quando se fala de noções associadas ao corpo, ou à experiência sensível, já se está descartando a crença de um 'materialismo' ou 'empirismo' essencialistas. O corpo também é conceito. O sensível também é da ordem do inteligível" (SANTOS, 2002, p. 182-183). Portanto, pode-se tomar o corpo na construção ficcional de Al Berto como hipotético a partir do corpo referencial, pois,

[...] da reconhecibilidade dos condicionadores da experiência sensível, aludidos na narrativa, a ficção pode explorar as margens da própria sensibilidade. Assim, se em seu realismo a narrativa opera por delimitação, já que um corpo hipotético ainda é um corpo, a ficcionalidade opera através do fascínio pelos deslimites, através da elaboração de conjecturas de corpo. (SANTOS, 2002, p. 182-183).

Assim, pode-se avançar na análise da forma como o corpo opera no livro de Al Berto: "a escrita que inventámos evadiu-se do corpo" (2000a, p. 12), "sempre tive medo de quando começo a escrever. só o sangue, o ranho, o suor, têm verdadeira dignidade de tinta" (2000a, p. 12), "os textos possíveis são o despertar do corpo, suas pulsações bruscas, fragmentadas, outros corpos vibram, nomes que acendem desejos. tudo anoto pacientemente" (2000a, p. 26). O sujeito da enunciação está sempre relatando o ato de escrita, sempre falando sobre o seu ofício: "não faço mais nada senão escrever e não estou a preparar as mortais obras completas. vegeto por dentro da minha própria escrita. assumo a produção e a gestão do meu próprio lixo. De qualquer maneira só sei escrever não sei fazer mais nada" (2000a, p. 44).

Para Félix Guattari, o espaço da escrita "[...] é, sem dúvida, um dos mais misteriosos que se nos oferece, e a postura do corpo, os ritmos respiratórios e cardíacos, as descargas humorais nele interferem fortemente" (2000, p. 153). Em *À procura do vento num jardim d'agosto*, um determinado momento é especialmente sugestivo de uma consonância com a afirmativa de Guattari, pois o texto de Al Berto parece mesmo configurar-se a partir do corpo, das experiências sensíveis:

é tempo de vigília absoluta. escutar a voz, murmurar estrelas, abrir vermelhas frestas por onde o aparo da caneta injecta sílabas. rasgar o receio coalhado no peito e gritar, gritar até que o grito se perca no silêncio onde nasce a escrita. o corpo é o único suporte do texto. o sangue, o esperma, a vida toda num estremecimento escondido em cada palavra. Chegou o momento de nos alimentarmos com o que segrega o corpo. ranho, suor, mijo, cuspo, merda, o mais repugnante escarro. (...) horas e horas ouvindo os ruídos das

distantes entranhas vivas, o peido, o arroto, a tosse, convulsa de preferência, e a respiração. (2000a, p. 24).

Nessa passagem, o corpo aparece numa assimetria em relação à escrita, aventando uma anterioridade, pois somente a partir dele é que o texto surgiria. Dessa forma, o escritor concebe o texto partindo do corpo e de suas vicissitudes, no intuito de espelhar estados emocionais e reflexões sobre um cotidiano conturbado, característico das grandes cidades contemporâneas. O corpo funciona também como sustentação do conteúdo, podendo ser visto como tema central da obra.

No entanto, em outro momento, as duas instâncias têm a mesma natureza — “o texto-corpo” — (AL BERTO, 2000a, p. 27), não havendo sequer um distanciamento entre elas, visto que se justapõem: “medo das feridas que alastram pelo interior do corpo, invisíveis, incuráveis como os textos” (2000a, p. 19), “a tinta das palavras é semelhante a esta magra película de esperma ressequido. esgravato-o com a unha e surge um rosto, um corpo dentro doutro corpo” (2000a, p. 20). Esse é um dos motes maiores de toda a obra de Al Berto, na qual corpo-texto se imbricam, retroalimentando-se. Assim, torna-se difícil a distinção entre tais instâncias, sendo desnecessário perguntar de onde vem a sua escrita, pois como Al Berto diz, em *O anjo mudo*:

[...] havia nele dois mistérios insolúveis: viver e escrever. E ambos estavam tão intimamente ligados que, provavelmente, se conseguisse desvendar um deles, o outro sê-lo-ia também. Mas acontece que tinha tentado fazer da sua vida uma obra tão intensa quanto a obra escrita. Por vezes diluíam-se uma na outra, confundiam-se, tão próximas ou afastadas estavam. (2000b, p. 62-63).

Contudo, essa última concepção do corpo e escrita em Al Berto propicia alguns outros desdobramentos, pois o narrador ora mostra-se distante do universo de seus personagens — “lá fora, longe das sílabas inventadas para substituírem à vida, as bichas reproduzem-se a velocidades incríveis. cruzam-se entre elas na esperança de conseguirem uma raça mutante, andrógina” (2000a, p. 24) —, ora insere-se nele: “caminho estou sempre a caminhar. viro na próxima rua à direita e atravesso a praceta situada no cruzamento de duas outras ruas. por aqui os chuis fecham os cafés de engate. Perdi de vista Luís e Tóni” (2000a, p. 39). Esse sujeito, portanto, está entre o espaço exíguo dos quartos de pensão e a perambulação do corpo, misturando-se a outros corpos no fluxo vertiginoso das ruas das grandes cidades.

No primeiro caso, o sujeito que se enuncia cria seu próprio mundo — “desintressei-me do que se passava à minha volta” (2000a, p. 28) — e relata as histórias a partir de seu isolamento: “nunca saio da minha cadeira de escritor, detesto viajar e não posso contar-lhe tudo, leitor” (2000a, p. 25). O sujeito revela, assim, uma concepção de escrita que deriva da solidão e, claro, da observação de seu próprio corpo: “[...] durante a noite, escrevo sem continuidade. queimo a noite a observar os pés, as mãos, recuso-me avançar, a mexer-me daqui, recuso-me” (2000a, p. 16). Nesse sentido, o sujeito chega até mesmo ao extremo de dizer que “a viagem é uma predisposição. temos de desejá-la e prepará-la cuidadosamente. viajar sem sair do quarto as malas arrumadas junto à porta. ao fim de uma hora reabro-as e reponho as coisas nos seus lugares. finjo que acabei de chegar” (2000a, p. 41). Conseqüentemente, revela também seus estados emocionais, e suas reminiscências intensificam-se:

reconstruo o quarto de pensão. nele guardei as histórias que me contaram. nele guardo a minha tarimba de monge noctívago a minha selva os meus cadernos de apontamentos e a

minha solidão. o quarto brilha geme cobre-se de silêncio e de lodo. nele observo meu corpo morrer demoradamente. (2000a, p. 42).

No segundo caso, o personagem-narrador vive à deriva pelas cidades, juntamente com os personagens: "Michel e eu saímos para bebericar um branco seco. a cidade brilhava em néons e jornais luminosos. as avenidas estavam a abarrotar de gente. eu sabia que as cidades são imensas massas de luz flutuante. [...] nunca mais regressei a casa" (2000a, p. 44). Esse corpo que se movimenta em Al Berto não sabe antecipadamente de onde parte e nem para onde vai. Poder-se-ia dizer que equivale ao corpo contemporâneo apontado por Gilles Deleuze:

Ora, hoje se vê que o movimento se define cada vez menos a partir de um ponto de alavanca. Todos os novos esportes — surfe, windsurfe, asa delta — são do tipo: inserção numa onda preexistente. Já não é uma origem enquanto ponto de partida, mas uma maneira de colocação em órbita. O fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande vaga, de uma coluna de ar ascendente, "chegar entre" em vez de ser origem de um esforço. (1992, p. 151).

Embora o personagem principal que se enuncia em *À procura do vento num jardim d'agosto* se encontre ora nas ruas, ora no confinamento de seu quarto — entre experiências em meio às pessoas e à solidão —, e fale sempre a partir de suas sensações corpóreas, que por vezes se apresentam justapostas e outras vezes assimétricas, não muda a relação corpo-texto. Porém, esse entrelaçamento não impede a distinção entre eles, havendo nessa conjunção "e" "[...] força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde você vai? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis." [...] buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...)" (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p. 37).

Por conseguinte, não importa se o sujeito está dentro ou fora de seu aposento, pois, para além do interior e do exterior, o sujeito escreve o corpo. Para tal efeito, a enunciação se dá pelo uso abundante da primeira pessoa, através de um "eu" que se torna, além de uma simples individualidade, um agenciador coletivo de enunciação. Esse "eu" em Al Berto é consonante com o que Deleuze e Guattari propõem na introdução do livro *Mil platôs*, na qual apontam um direcionamento ao afirmarem que a questão "[...] não é chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU" (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p. 11).

No entanto, não se deve pensar que esse "eu" esteja encerrado num corpo, e que este é um ente fechado do qual tudo emana. O corpo, no texto de Al Berto, é relacional e está em constante devir, escrevendo em meio a outras pessoas nas ruas e na solidão de seu quarto, se é que é possível estar absolutamente só. Esse corpo-sujeito está "à procura do vento num jardim d'agosto". A partir das várias derivações do léxico "vento" — sopro, ar, fôlego, respiração, alento, frescor; ou ainda: ventania, furacão, éolo —, essa procura pode ser pensada, por um lado, como um alento. Nesse sentido, o sujeito busca dar algum sentido ao mundo caótico em que vive, através dos registros da escrita, sua linha de fuga criadora (DELEUZE & GUATTARI, 1977) — "consola-me a escrita" (AL BERTO, 2000a, p. 27). Por outro lado, o vento pode ser mesmo apenas a constatação desse mundo caótico, no qual o sujeito da enunciação embarca em seu fluxo e vive à deriva pelas urbes européias em constantes transformações — "meditação do corpo flutuando nos ventos da metamorfose [...] a pausa para tomar um fôlego não existe mais o tempo dum café silencioso" (AL BERTO, 1977, p. 17). Enfim, o autor revela, já neste livro, alguns indícios de complexas

construções da identidade contemporânea, apresentando um projeto literário que coloca texto e corpo como um dos alicerces fundamentais para a sustentação da obra.

#### Abstract

This essay focuses on the relation between body and text in the oeuvre of Portuguese writer Al Berto (1948-1997); in particular, in his inaugural piece *À procura do vento num jardim d'agosto*. In analyzing the theme "text-body", the essay also aims to shed light on Al Berto's trajectory as a writer, since arguably this is a theme that resonates throughout his career.

Key words: Al Berto. Body. Writing. Gilles Deleuze. Félix Guattari.

#### Referências

AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto* (fragmentos dum exílio) 1974-75. [s.l.]: Alberto R. Pidwell Tavares Editor, 1977.

AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: \_\_\_\_\_. *O medo*. 2.ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000a. p. 7-66.

AL BERTO. *O anjo mudo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000b.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed.34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2000. v.1.

GUATTARI, Félix. *Caosmose — um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. *À procura do primeiro Al Berto: uma análise da reescrita em "À procura do vento num jardim d'agosto" (1977-1987)*. In: ALVES, Ida F.; JORGE, Silvio R.; FIGUEIREDO, Mônica (orgs.). *No limite dos sentidos, anais do XX Encontro de Professores de Literatura Portuguesa da ABRAPLIP*, Instituto de Letras da UFF. Rio de Janeiro: L. Christiano, 2005.

JÚDICE, Nuno. *A literatura portuguesa: dos anos 70 à década de 90*. In: *Viagem por um século de literatura portuguesa*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

MISHIMA, Yukio. *Sol e aço*. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Teoria do corpo na literatura brasileira contemporânea*. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V.;

FREITAS, V. e KANGUSSU, I. (orgs.). *Kátharsis*: reflexos de um conceito estético. Belo Horizonte: C/Arte, 2002. p. 182-187.

## Problemas Hermenêuticos em um Texto Técnico Antigo: o *De architectura* de Vitruvius

Júlio César Vitorino

### Resumo

Este trabalho apresenta algumas considerações sobre o estado atual da recepção do *De architectura* de Vitruvius, caracterizado por sérias divergências entre os estudiosos, as quais, geralmente, transcendem as dificuldades lingüísticas e podem ser explicadas pelo desenvolvimento do processo hermenêutico ao longo dos séculos em que a obra tem sido estudada.

Palavras-chave: Vitruvius. De architectura. Recepção. Leitura.

O léxico de Vitruvius constitui um conjunto de palavras muito peculiar. De um total de aproximadamente cinco mil palavras, bem mais da metade são termos técnicos, a maioria dos quais conhecidos somente através do autor ou atestados apenas em sua obra no sentido por ele utilizado. Isso vale também para as palavras gregas, ou de origem grega, que constituem aproximadamente dez por cento do total, o que permite afirmar que o autor é importantíssimo para o conhecimento de uma parte conspícua do vocabulário grego e latino. Esse fato meritório nos coloca um grande problema: como ler, como compreender o texto de Vitruvius?

Um texto técnico como o *De architectura* reduz bastante a liberdade do intérprete, mas não a elimina totalmente. O sentido de um hápax, por exemplo, geralmente é uma questão problemática, pois o seu significado, sugerido pelas afinidades etimológicas, só se esclarece no contexto. Quando o sentido geral depende do significado da palavra obscura toda a compreensão fica prejudicada. Nesse ponto, cabe ao intérprete encontrar um sentido que concilie as duas exigências, ou seja, a formação da palavra e o significado no passo em que se apresenta. Outras vezes, o significado de uma palavra comum não dá sentido à leitura e se presume tratar-se de uma corrupção; nesse momento, a crítica textual deve ser acionada para corrigir a forma transmitida, substituindo-a por outra que justifique a transformação ocorrida.

Em linha geral, deve-se defender as lições transmitidas, sempre que ofereçam algum sentido possível, respeitando a regra da *lectio difficilior*. No âmbito da tradição hermenêutica, entretanto, essa prática, mesmo se programaticamente respeitada, é abandonada com muita freqüência, prevalecendo quase sempre o sentido esperado. Há mesmo uma certa tendência em polir demais o texto vitruviano, que acaba perdendo algumas das suas características essenciais. A inadequação da tradição manuscrita do *De architectura* em relação às metodologias lachmanianas e pós-lachmanianas abre

espaço para um amplo recurso ao *iudicium*. E, realmente, esse recurso se impõe quase como uma necessidade, diante da exigência de compreensão que, no caso de um tratado técnico, é muito amplificada. Tampouco, no caso de Vitruvius, o recurso à "tradição" (em sentido gadameriano; cf. GADAMER, 1960) é uma opção segura, pois, como pode ser observado, muitas vezes não há possibilidade de consenso entre as diversas "tradições". O intérprete então é forçado a fazer uma opção entre as diversas interpretações e, caso nenhuma lhe seja satisfatória, é obrigado a propor uma nova, o que complica ainda mais o estado do "horizonte hermenêutico". Em geral, o amplo debate em torno de cada questão tem levado a um deslocamento desse horizonte sempre em sentido da nova proposição, desde que esta seja fruto de uma revisão crítica das anteriores e que provenha de uma reconhecida *auctoritas*. Nesse sentido, pode-se falar em uma limitação à liberdade do intérprete, mas, em muitos casos, mesmo em publicações importantes, o texto de Vitruvius é interpretado de forma absolutamente arbitrária (cf., por exemplo, ALARÇÃO, 1978). Esses casos, porém, são facilmente reconhecíveis pela pouca perícia dos autores em lidar com o material lingüístico do autor.

Em geral, os estudiosos estabelecem inúmeras analogias entre a teoria da arquitetura exposta por Vitruvius e a retórica. É quase um lugar-comum se afirmar que Vitruvius utiliza largamente a nomenclatura do sistema retórico transferindo os seus vocábulos, com alterações de significado mais ou menos discretas, para o campo da arquitetura. A amplitude dessa afirmação deve ser redimensionada, pois é possível demonstrar que os termos comuns à retórica utilizados por Vitruvius não são tantos e são geralmente polissêmicos, possuindo, além do significado técnico, um significado comum que na maioria das vezes é o principal. De outro modo, a sua teoria seria uma espécie de paródia da teoria retórica, contrariando a seriedade buscada na exposição. Em outros casos, a proximidade formal das palavras sugere uma proximidade da organização dos conceitos. Existe, porém, uma distinção de fundo entre as duas *artes*. O pressuposto da retórica, enquanto *ars*, ou seja, enquanto conhecimento que pode ser transmitido, é a *inuentio*. Esse conceito é retomado por Vitruvius, que a ele acrescenta a necessidade da *cogitatio*. Desse modo, a sua arquitetura não é a simples aplicação de formas já existentes na memória a um caso específico. Cada novo caso exige a ação do raciocínio e apenas o raciocínio pode ter como resultado "coisas novas": nesse ponto, a arquitetura atinge o estatuto de verdadeira ciência. O "templo dórico perfeito" de Vitruvius, por exemplo, é geralmente considerado análogo aos exercícios típicos das escolas de retórica. Realmente, para um problema praticamente insolúvel, como o conflito do tríglifo angular, o arquiteto tenta encontrar uma solução. A natureza do problema exige uma solução nova, ainda não codificada em um repertório. Dessa forma, o problema exige a intervenção do poder do raciocínio e, por isso, a solução apresentada está muito mais próxima da solução sóbria de um problema matemático que de uma genial tirada retórica. De qualquer forma, deve-se reconhecer que, no âmbito da cultura latina, é a retórica, inspirada pela filosofia, a disciplina que fornece o vocabulário e as questões de uma estética geral (MICHEL, 1973, p. 302-305). A presença de termos e conceitos oriundos da retórica na teoria arquitetônica de Vitruvius não deve, portanto, ser atribuída a uma atitude peculiar do autor, é antes um fato da cultura antiga na qual a crítica literária, apoiada pela disciplina retórica, tinha inúmeros pontos de contato com a crítica de arte.

Também a formação vitruviana do arquiteto costuma ser comparada aos modelos de formação do orador presentes nos manuais de retórica, mas, na verdade, é melhor relacionar a idéia de uma *encyclios disciplina*, como reunião de diversas disciplinas,

com o modelo para a formação do cidadão, do homem livre, que restringi-la ao âmbito da retórica. Assim, a sua adoção em âmbito arquitetônico corrobora a reivindicação vitruviana de se conferir à arquitetura o caráter de arte liberal. É com essa intenção que ele se dirige ao *Princeps*, dedicando-lhe a obra, pois acredita que, para o incremento da *maiestas imperii*, a arquitetura tenha uma função importante, que ele se dirige aos *sapientes*, pois o conhecimento da arquitetura é necessário para o conhecimento do mundo e da civilização; que ele se dirige ao *pater familias*, que deve entender de arquitetura para melhor gestão das suas obras de construção. Além disso, Vitrúvio contempla também o caráter profissional da atividade do arquiteto. A sua teoria está voltada para o estabelecimento de um sistema de valores para a atuação em um âmbito profissional cada vez mais ocupado por incompetentes gananciosos. A constatação dessa realidade, que ele denuncia, exige um programa de valorização da profissão, concretizado na obra através da definição rigorosa de uma verdadeira ética profissional (GROS, 1994, p. 86-87).

A questão da auto-declaração de uma limitada formação literária não deve ser utilizada absolutamente para uma crítica negativa do tratado de Vitruvius. Através deste *topos* literário o autor consegue demonstrar a necessidade da construção de uma linguagem técnica, diversa, peculiar à sua disciplina — o que constitui, sem dúvida, uma das suas principais realizações. O projeto de construção de uma terminologia isenta de equívocos pode não ter sido levado a termo completamente, mas, nas entrelinhas, instaura-se um processo de afirmação da arquitetura enquanto discurso formalizado, o que justifica a reivindicação de valorização intelectual e social dessa disciplina.

A inclusão da arquitetura no rol das artes liberais, a despeito do seu caráter parcialmente manual, se justifica por sua componente mental, por ser uma arte que é prática, mas também teoria. A ciência enciclopédica de Vitruvius só pode ser perfeitamente compreendida se for dado o devido valor à sua reivindicação de que a arquitetura é ciência. Constata-se, na obra, que é muito mais forte a influência da sistematização das ciências naturais que a do sistema retórico. As suas definições e classificações se baseiam principalmente na subdivisão de gêneros e na individuação das espécies no interior de um gênero. A típica divisão da matéria tratada de acordo com os quatro elementos, presente nos tratados de história natural, deixou traços profundos na obra. A própria arquitetura é insistentemente conclamada a transcender os tradicionais requisitos da *firmitas*, *utilitas* e *uenustas*, e aderir a uma função de natureza sanitária. Partindo da interpretação da natureza da matéria, o arquiteto tem condições de controlar os agentes climáticos e ambientais nocivos à saúde do homem, através da assimilação dos princípios climáticos e topográficos aos quatro elementos que compõem a matéria.

Os interesses de Vitruvius, no entanto, superam os limites da sua disciplina, e é por amor às palavras que ele realiza o ambicioso projeto de sistematizar a rosa-dos-ventos mais completa de toda a Antiguidade. O *excursus* da rosa-dos-ventos não é absolutamente funcional à discussão da sua teoria urbanística, na qual se insere a digressão. O seu projeto de organizar esse amplo campo semântico ilustra bem a direção "nominativa" presente na obra. Ele parte das palavras, quase como realidades ontológicas, para, a partir daí, definir a coisa. Se existem nomes e os nomes são diversos, existem coisas diversas às quais os nomes se referem. O mesmo pode ser dito em relação aos elementos arquitetônicos.

Nas definições das tipologias de templos, por exemplo, o autor segue determinada série de nomes, e uma tipologia que não corresponda a essa série não

tem lugar no seu esquema, sendo mencionada, quando o é, em seções distintas. Assim, ao descrever a série *in antis, prostylos, amphiprostylos, peripteros, pseudodipteros, dipteros*, não há lugar para as *aedes rotundae*, pois ele tem em mente apenas templos retangulares. Será apenas por desejo de ser completo que ele dedica uma seção à parte aos templos redondos, apresentando então uma nova série, *monopteros* e *peripteros*, que irá entrar em conflito com a definição do *peripteros* da série anterior.

O templo redondo de Vitruvius é um bom exemplo de uma interpretação do texto que se mantém graças à força da tradição. A partir de uma relação métrica provavelmente equivocada, mas de qualquer modo já presente no arquétipo, perpetuou-se uma leitura que, no meu entender, não corresponde à idéia original. Atualmente é opinião quase unânime a interpretação do períptero circular vitruviano como um templo coberto por um telhado cônico duplo, uma idéia que remonta, ao que tudo indica, a Bramante. Contudo esse fato não corresponde absolutamente aos dados arqueológicos, pois, em toda a Antigüidade, existiu um único templo com esse aspecto (a *thólos* de Képoi; cf. GROS, 1997, p. 506). Vitruvius é constantemente acusado de ditar normas que simplificam a complexidade tipológica, principalmente no âmbito da arquitetura religiosa, mas o seu intuito é sempre o de apresentar, de maneira mais ou menos uniforme, normas para a realização de elementos que na realidade divergem entre si, embora as suas prescrições costumem ser quase uma média ponderada que uniformiza a diversidade da realidade material. Por que então ele iria se referir a uma tipologia tão exótica, apresentando-a como modelo normativo?

Neste ponto, oponho-me a uma tradição já consolidada, constituída por tradições menores divergentes apenas em detalhes, que aceita de modo unânime uma interpretação que não se sustenta no confronto com os dados arqueológicos. Nenhum dos editores mais recentes de Vitruvius desconfia da lição transmitida a ponto de alterá-la, como fazem em tantos outros passos de menor importância. Torna-se necessária, pois, uma leitura coerente com a realidade material, devendo-se interpretar o texto de forma a conservar o significado esperado, mas com consciência da impossibilidade de comprovar a sua legitimidade, senão através da persuasão.

Quanto ao capitel jônico, a despeito das atuais incertezas dos especialistas, creio ser possível chegar a um resultado mais consistente. O problema não é, afinal, tão complicado, e já Salviati (1552) encontrou empiricamente a solução. A questão que se colocou então, e que parece ter se perpetuado entre os intérpretes posteriores, foi a necessidade dos três giros presentes nos capitéis jônicos conhecidos, particularmente o do Teatro de Marcelo. Através de comparações no uso da palavra *tetrantes* em diversos passos da obra, seguindo a regra do *usus scribendi*, é possível, na minha opinião, estabelecer um significado que permite executar todos os movimentos prescritos no texto sem desrespeitá-lo e desenhar uma voluta perfeitamente coerente com a documentação material. Também nesse caso, o grande empecilho para uma interpretação menos alegórica é a força de uma tradição que sempre acusou Vitruvius de ser excessivamente breve e pouco claro, mas todas as palavras estiveram sempre no texto.

Essa espécie de inércia interpretativa fica perfeitamente clara no caso dos *scamilli in pares* (cf. CAMPBELL, 1980). Antes de ter sido descoberta a curvatura das horizontais do Partenon, nenhum intérprete jamais havia sequer sonhado em interpretar o texto no seu sentido literal: ou seja, que se deviam fazer acréscimos na linha horizontal do plano de apoio das colunas para que a superfície resultasse ligeiramente convexa. Somente com a comprovação científica desse tipo de curvatura,

e de todas as outras presentes nas prescrições vitruvianas, é que o texto passou a ser interpretado coerentemente com o que está escrito. Até então, estava estabelecido que os *scamilli in pares* estavam associados a “pedestais” colocados sob as colunas e, ainda que tal elemento não fosse efetivamente utilizado nas construções antigas a não ser em situações muito particulares, toda a arquitetura, do Renascimento ao período neoclássico, fez intenso uso de pedestais, um fenômeno que pode ser compreendido como a materialização de uma leitura equivocada, que, de certa forma, legitimou o próprio erro, na medida em que demonstrou ser uma solução viável — nesse ponto, o processo hermenêutico se transforma em história. Se a descoberta das curvaturas possibilitou uma nova compreensão do passo, por outro lado criou novos problemas interpretativos. Inúmeras respostas têm sido dadas a essas novas questões, nenhuma plenamente satisfatória. A cada nova interpretação apresentada entra em ação, entre os estudiosos, um mecanismo de revisão, no sentido da sua superação, em um movimento da tradição exegética sem possibilidade de retorno, o que pode ser chamado de “deslocamento do horizonte hermenêutico”.

Diante disso, é possível concluir que realmente a interpretação não pode se basear em um modelo estável. Os seus próprios critérios são ditados pelas circunstâncias históricas, que restringem o alcance da nossa visão a esse horizonte definido pela tradição. Mas nem por isso pode ser afirmada uma relatividade absoluta inerente a esse processo interpretativo. Algumas interpretações, como é o caso da curvatura das horizontais, são conquistas definitivamente estabelecidas. Também no âmbito da crítica do texto, cuja metodologia é mais estável, os progressos podem ser nitidamente notados. O texto de Vitruvius é hoje muito mais legível que antes, mas o leitor tem que estar sempre atento às inúmeras questões que se colocam a cada passo da leitura, tendo sempre à mão um comentário detalhado e atualizado.

O texto da tradução da obra de Vitruvius realizada por Lagonegro, recentemente lançada (1999), exemplifica bem essa constatação. Uma tradução em língua portuguesa da obra de Vitruvius coloca ao tradutor problemas análogos aos que se apresentaram ao próprio autor, particularmente devido à *egestas sermonis patriae*, mas, em muitíssimos pontos, o texto traduzido diverge completamente da minha interpretação. Nessa tradução, que tem o grande mérito de ser a primeira completa do *De architectura* para o português, são cometidos alguns equívocos totalmente anacrônicos. Por um lado, modernizam-se muito os conceitos antigos com o uso de termos da prática arquitetônica contemporânea como tradução de termos vitruvianos, cujos conceitos são substancialmente diversos, de modo que Vitruvius parece excessivamente moderno, expressando-se de uma forma absolutamente inimaginável; por outro lado, tomando como exemplo novamente os *scamilli in pares*, interpretam-se determinados passos tal como séculos atrás, e Vitruvius se parece mais com Philander ou com Perrault, seus intérpretes dos séculos XVI e XVII, que com um romano do I século a. C., da época de Augusto.

A afirmação do caráter necessariamente provisório de uma interpretação não invalida absolutamente a intenção de esclarecer os pontos obscuros do texto. Entretanto, a interpretação de Vitruvius sempre foi fortemente condicionada pelos progressos da investigação arqueológica, mas pode ser afirmado categoricamente que também a essa metodologia não se pode conferir uma validade absoluta. Em suma, as respostas às questões suscitadas pelo texto devem ser buscadas através de um processo intenso de diálogo com o próprio texto e com todo o conjunto da tradição, pois apenas o contato íntimo com a alteridade da língua de Vitruvius e a consciência dos

limites impostos pela nossa própria condição histórica podem nos dar alguma certeza para enfrentar a tarefa que o texto nos impõe: a exigência de ser decifrado.

O comentário exegético demonstra-se ser o melhor caminho para a reconstrução do significado dos passos obscuros, pois, para a compreensão de um texto enquanto forma, é necessária a compreensão de cada parte, de cada palavra, para depois se retornar ao todo e encontrar o sentido. Nesse ponto, fundem-se a metodologia antiga e a contemporânea: realiza-se o círculo hermenêutico. Eis aqui a resposta à interrogação inicial: é assim que Vitruvius deve ser lido, pois, para o compreender, deve-se interpretá-lo. Permanece sempre o problema do caráter pessoal da interpretação, pois não é mais a voz do autor a voz que fala, é um outro texto, que reflete o original e reflete outras interpretações, de um modo quase caleidoscópico, mas é exatamente esse desdobramento contínuo do texto o que nos faz participar da sua história como co-autores e garante a Vitruvius a sua eternidade.

#### Abstract

This work presents some considerations regarding the current stage of the reception of Vitruvius's *De architectura*, characterized by strong oppositions among researchers, which generally transcend the linguistic difficulties and can be explained by the development of the hermeneutic process through the centuries in which the work has been studied.

Key words: Vitruvius. De architectura. Reception. Reading.

#### Referências

ALARÇÃO, Jorge *et al.* Vitruve à Conimbriga. *Conimbriga*, v. 17, p. 5-14, 1978.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 1990. (ed. or. 1960)

GROS, Pierre (cur.). *Vitruvio. De architectura*. Torino: Einaudi, 1997.

GROS, Pierre (ed.). *Vitruve. De l'architecture*: livre IV. Paris: Les Belles Letres, 1992.

GROS, Pierre. *Munus non ingratum: le traité vitruvien et la notion de service*. In: *Le projet de Vitruve: objet, destinataires et réception du De architectura*. Actes du colloque international, Rome, 26-27 mars 1993. Rome: École Française de Rome, 1994. p. 75-90.

LAGONEGRO, Marco Aurélio (trad.). *Vitruvius. Da arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 1999.

MICHEL, Alain Rhétorique, philosophie et esthétique générale: de Ciceron à Eupalinos. *Revue des études latines*, v. 51, p. 302-326, 1973.

SALVIATI, Giuseppe. Regola di far perfettamente col compasso la voluta et del capitello ionico et d'ogn'altra sorte per Josephe Salviati pittore ritrovata. in Vinetia: per Francesco Marcolini, 1552.

## Penser le Monstre par le biais du Discours Littéraire

Junia Barreto

### Résumé

Dès l'origine, l'homme ne cessa de créer des monstres et de leur prêter des significations. Face aux aberrations de la forme ou de l'esprit, venues de l'imaginaire, produites par la nature ou par la société, il éprouve des sentiments fort ambigus. Au-delà des certitudes, l'écriture éternisa des monstres de toutes sortes, qui trouvent dans la littérature un champ fécond d'expression et de perpétuation.

Mots-clés: Monstre, différence, étrangeté, aberration, déviance.

Comment définir et où situer le monstre dans l'univers à partir des interprétations de l'homme sur le monde et l'origine des êtres? Est-ce qu'il est le même ou l'autre de l'homme ou encore serait-il quelque chose entre les deux? Est-ce la créature monstrueuse, un mixte d'esprit et de matière? Est-ce qu'il se situe dans une zone intermédiaire de l'humanité de l'homme, entre l'imaginaire et la réalité? De nombreuses questions de ce genre se posent à tout instant quand on s'intéresse à la problématique du monstre et de la monstruosité.

Les définitions de monstre et de monstruosité peuvent varier selon les époques, selon les diverses perspectives: sociologique, philosophique, psychologique et encore selon les auteurs qui s'intéressent au sujet. La monstruosité peut également se révéler sous des formes distinctes, soit dans l'apparence des êtres, soit dans leurs caractères ou leurs actes. Elle peut se manifester chez les êtres humains, comme on peut la reconnaître chez les animaux, les entités de la nature et de la société ou encore chez les êtres purement fantastiques et les prodiges, produits par l'imagination humaine.

Nous réfléchissons aux monstres probablement depuis toujours, car ils font partie de la nature et de l'imaginaire humain, rongé par les peurs, les désirs et les sentiments les plus cachés et les plus étranges. Tout ce qui entoure le monstre et le monstrueux est lié à l'étrange, à l'inconnu et à l'énigmatique. Le monstre nous oblige à poser des questions pour lesquelles nous n'avons pas forcément de réponses. Et c'est justement par le moyen des récits, des légendes et des textes littéraires que les figures monstrueuses sont passées et se sont perpétuées au long des temps jusqu'à nos jours, laissant leurs empreintes, le questionnement sur leur existence et l'inquiétude dérangeante engendrée par leur difformité, qu'elle soit de caractère physique ou moral. Toute la problématique concernant le monstre renvoie l'homme à ses propres questionnements sur la nature des êtres, sur l'existence du bien et du mal, sur

l'existence de Dieu lui-même et sur la validité et la propriété des normes et des conceptions sociales créées, telles que le beau et le laid, le vrai et le faux, le bon et le mauvais ou le correct et l'incorrect. Une chose est certaine: quel que soit le point de vue, le monstre reste toujours au-delà des normes et il bouleverse tous les paramètres convenus de la normalité, soit du côté de la forme, soit du côté du comportement.

La définition du monstre (ainsi que les paramètres qui définissent la monstruosité) et les rapports entre l'homme et le monstre n'ont pas été les mêmes au fil des siècles. Si nous prétendons étudier les monstres de manière plus scientifique, il faut les analyser à l'intérieur de la matrice inextricable de relations qui les génèrent: sociales, culturelles et *littéro-historiques*, puisqu'ils échappent à toute tentative de catégorisation facile. Le monstre se refuse à appartenir à l'ordre classificatoire des choses, résistant ainsi à tous les efforts qui l'incluent dans une structuration systématique quelconque. Il va questionner la pensée binaire, tout en y introduisant une *crise*. Le monstre est donc différence, polymorphisme, mélange, diversité, questionnement.

Il n'y a pas qu'une seule définition du monstre. Ce dont nous disposons ce sont des essais de définition, qui varient selon les théoriciens, les époques, les auteurs et l'utilisation du mot. Nous nous trouvons alors face à un concept extrêmement variable, nous permettant de passer de l'imaginaire au réel, de la mythologie à la science, du physique au moral et du sens propre au sens figuré du mot. Mais "le monstre raconte, comme en caricature, la genèse des différences<sup>1</sup>". Généralement le monstre est défini par rapport à la norme. Cette norme est toujours un postulat du sens commun, ce qui fait que la définition dépend de la manière dont la norme est établie.

Le monstre n'appartient pas toujours à l'univers de la raison et maintes fois nous nous trouvons aussi face à l'imaginaire. Les différentes figures aperçues comme monstrueuses, qu'elles soient porteuses de difformité physique ou morale, évoquent quelque chose qui dépasse ou qui contredit la nature et les pouvoirs humains. L'attitude de l'homme face à la différence du monstre met en évidence l'ambiguïté de la relation de ce couple indissociable: le monstre effraye et séduit, dans la mesure où l'homme le craint et le vénère. Le monstre invite l'homme à un espace inconnu et interdit, où celui-ci ne résiste pas à la tentation d'entrer. Quand l'homme regarde le monstre, il est en train de se procurer une image (un lieu) stable de lui-même. Cet *étranger* peut transformer en incertitudes toutes les certitudes de l'homme, ouvrant une brèche dans le probable—ou l'improbable—et permettant ensuite tous les types de conduites et de déviations. Le monstre ne peut pas être étudié comme 'un complément inversé et symétrique de l'humanité de l'homme', comme il était vu à la lumière de Descartes. La naissance d'un corps monstrueux rend évident le germe de l'inhumanité (car anomalie de la forme) dans l'humanité de l'homme. L'angoisse instaurée par le monstre nous oblige à prendre conscience d'une certaine appartenance à l'univers monstrueux, que l'homme essaie toujours d'oublier. C'est comme si *l'imprévisible et l'épouvantable*, selon José Gil, *la bête*, nous laisse entendre Victor Hugo, restaient cachés dans l'homme, mais toujours prêts à se manifester. C'est comme s'il y avait une frontière tracée, on ne sait pas où, au-delà de laquelle se désintègrent les paramètres identifiés comme humains. Le monstre serait alors un phénomène interstitiel, un produit de la contamination entre l'ontologie humaine et ce qui n'est pas perçu comme naturel.

Pour qu'un monstre devienne mythe—nous parlons de difformités dans l'apparence — il ne faut pas simplement qu'il ait des formes anormales, car les anomalies sont nombreuses mais les anomalies *élues* sont assez rares. Selon Wolff-

Quenot, le monstre doit avoir un certain profil pour devenir un mythe: "une apparence fascinante et néanmoins organisée; un rappel plus au moins discret du monde animal; un lien réel et supposé avec les éléments; l'incarnation aisée d'un problème psychologique<sup>2</sup>". Être monstre implique normalement une naissance hors du commun, que ce soit la naissance mythique d'un monstre réel ou la genèse d'un monstre mythique, l'importance ne demeure pas dans la distinction entre réel ou imaginaire, mais entre le profane et le sacré. Si quelqu'un naît monstre ou s'il le devient, une *intervention divine* en est normalement la cause. Les monstrueux cyclopes, par exemple, ont des parents qui sont des dieux, mais leur appartenance au domaine du divin est conséquence des lois d'hérédité. Les monstres humains ou demi-humains sont aperçus comme les restes d'une humanité ébauchée et incomplète, traduisant les hésitations et les essais du créateur. Il est toujours possible que là où il y a mystère éclore le mythe.

Une autre manière de fabriquer des monstres qui deviennent des légendes est à travers la métamorphose. Dans la mythologie gréco-romaine, la métamorphose des dieux et des hommes (leur changement total de forme et de nature) est un procédé commun à de nombreuses légendes et maintes fois cette transmutation est génératrice de monstres. Dans les anciennes fables qu'Ovide a recueillies dans son ouvrage *Les Métamorphoses*, ou un peu plus tard dans l'ouvrage du même nom d'Apulée<sup>3</sup>, l'homme est métamorphosé en astre ou en âne, ce qui témoigne toujours de la puissance d'un dieu bienveillant ou courroucé. Dans l'Antiquité, la métamorphose fonctionne également comme une explication poétique, aussi bien que symbolique et religieuse du monde.

Si la nature produit des monstres, c'est bien l'homme qui crée les mythes. Le mythe n'est rien d'autre qu'une histoire hors du commun ayant une valeur sacrée et le monstre est un être exceptionnel, du fait de son aspect unique et informe, auquel nous ne trouvons pas d'explications précises. La mythologie, travaillant sur des signaux, s'est emparée de ces naissances monstrueuses, considérées comme des signes et des avertissements, et les a traduits en son langage. Le mythe devient une première réponse donnée à l'humanité sur le pourquoi du surgissement de monstres. Le monstre mythique peut être vu comme un discours sur une forme, puisque le monstre appartient au domaine des formes et le mythe au domaine du discours.

Dans l'Antiquité, on nommait monstres les créatures désignées par la nature comme de véritables énigmes vivantes et contradictoires. Au centre d'une société où tout semblait être apparemment normal et dans les lieux établis (spatialement et spirituellement), le monstre se présentait comme une figure dérangement, qui subvertissait l'ordre et rendait évident le pouvoir de la nature, tout en créant des intersections en ces lieux. Parmi les différentes religions et philosophies d'alors, on remarque un lien commun qui les unit: le principe opposé à la conception de l'unité créatrice. Les éléments de ce dualisme sont en lutte constante, l'un contre l'autre: le bien était responsable de la création parfaite des êtres et le mal, responsable des déformations et de la création des monstres. Chaque civilisation et tradition crée sa propre classification du monstrueux ou de l'anormal tout en essayant de répondre aux exigences du moment, en les immolant ou les divinisant.

Du Moyen Âge au XVIIIe siècle, le monstre était perçu surtout comme un mélange du royaume animal et du royaume humain. On croyait à l'origine bestiale des monstres, à un mélange de deux espèces, de deux individus, de deux sexes, de formes, de mort et de vie. On expliquait la monstruosité par la transgression des limites naturelles, des classifications et des lois. Elle se trouvait là où le désordre de la

loi naturelle venait toucher, ébranler et inquiéter le droit: civil, canonique ou religieux. La polémique sur le monstre s'était installée au XVIIIe siècle, avec le surgissement de thèses en exposant leurs différentes explications scientifiques des naissances monstrueuses.

C'est à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècles qu'apparaît la figure du monstre moral, mettant en évidence les problèmes de conduite monstrueuse et de la criminalité monstrueuse. Si l'on croit que la criminalité est un élément nécessaire à la monstruosité, il y a une transformation de point de vue, et la monstruosité devient un qualificatif éventuel de la criminalité. Le monstre moral va alors émerger dans le domaine de la pratique judiciaire. Le monstre est le problème: c'est lui qui va interroger et le système médical et le système judiciaire. Il est la figure essentielle, autour de laquelle s'inquiètent et se réorganisent les instances du pouvoir et les champs du savoir. Selon Foucault, tout au long du XIXe siècle, on s'est intéressé au problème de la monstruosité humaine (dans le sens des déviations morales), dans l'espoir de découvrir ce qui existerait derrière les anomalies et les déviations. On commence alors à identifier l'individu *anormal* au monstrueux. Au fond, il est vu comme un monstre quotidien, un monstre banalisé.

La présence de *monstres* et l'exercice de la monstruosité ont beaucoup marqué le XXe siècle et, actuellement, aux débuts du nouveau millénaire, nous les voyons défilé partout, sous les formes les plus diverses, soit dans la réalité quotidienne (surtout chez les individus moralement difformes), soit dans l'imaginaire culturel. Les monstres sont devenus des figures du quotidien. Malgré une véritable banalisation et croissance de la violence partout dans le monde, de l'exhibition illimitée de la cruauté humaine et du dévoilement des anomalies de la personnalité, au contraire, le champ traditionnel des anomalies physiques s'est rétréci. Chaque jour nous identifions moins d'hommes, dont les pathologies pourraient s'inscrire dans le domaine tératologique, comme perçues autrefois.

Des figures monstrueuses appartenant à la société, à celles créées par l'imaginaire social, les exemples de monstres à l'heure actuelle pullulent. Des types physiquement ou psychologiquement difformes aux créatures fantastiquement abominables, jusqu'à celles actuellement fabriquées dans les laboratoires, génétiquement modifiées. Et il ne faut pas oublier les *cyborgues* et les machines technologiquement monstrueuses. Des monstres moraux exerçant leur pouvoir et la violence, comme Hitler et Milosevic; des monstres physiques représentés par les victimes des médicaments modernes, comme la thalidomide, les hormones, les psychotropes, les anticoagulants oraux; des monstres-machines, comme les tout nouveaux missiles à tête chercheuse, poursuivant leur cible jusqu'à la destruction totale, ou la matérialisation de la science-fiction sous la forme d'êtres clonés, qui dénoncent la symbiose entre la science et l'homme; et tous les monstres créés par la littérature, le cinéma ou la télévision. Des nains de *Freaks*, à *Elephant Man*, Dr. Hanibal, *Terminator*, Freddy Kruger ou encore *Alien* ou *La Mouche* et l'infinité des personnages monstrueux, dans la forme ou dans le fond, créés par le domaine littéraire<sup>4</sup>, réels ou imaginaires. Les monstres, aux côtés du sexe, représentent de nos jours l'appel le plus fort de la culture de masse. La prolifération de monstres de tous genres dans les plus divers domaines témoigne de l'attraction sans bornes qu'ils exercent et, en même temps, dévoile le doute de l'homme contemporain quant à sa propre humanité. Le monstre ne se situe pas en dehors du domaine de l'humain, mais il se trouve dans ses limites, aux frontières de son humanité, dans un lieu nébuleux entre réalité et imaginaire qu'on ne peut pas nommer et dont les places ne sont pas les

mêmes pour tous, car chaque monstre en est un et chaque monstruosité possède ses propres particularités.

Le monstre n'appartient donc à aucun âge spécifique, aucun moment historique, aucun peuple, aucun courant philosophique particulier, aucun moyen d'expression artistique unique. Le monstre est partout, soit dans le monde réel soit dans l'imaginaire humain, à tous les moments, dans tous les domaines, présent dans toutes les formes de manifestation de la pensée, de la connaissance et de l'art. Sa multiplicité de formes, de caractéristiques et même de personnalité se reflète dans toutes les approches et dans toutes les questions qui émanent de la réflexion sur le sujet. Peuplant les légendes mythiques, passant par les textes sacrés, les études d'histoire naturelle, arrivant aux récits poétiques<sup>5</sup> ou de science-fiction, le monstre ne cesse d'imposer sa nature insaisissable.

#### Notas

|

<sup>1</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 170.

<sup>2</sup> M-J. Wolff-Quenot, *Des monstres aux mythes*, Paris, Guy Tréniadiel, 1996, p. 154.

<sup>3</sup> Plus récemment, on retrouve le procédé de la métamorphose chez Kafka, se servant de la reprise ironique de ce modèle mythique et transformant l'homme en cafard.

<sup>4</sup> Comme, par exemple, Gregor Samsa, chez Sartre; André Mersault, chez Camus; l'immoraliste d'André Gide et aussi le loup-garou de José Cândido de Carvalho et les *monstres* de Caio Fernando Abreu, Sérgio Santana, entre autres.

<sup>5</sup> Je pense surtout à l'œuvre de Victor Hugo, qui a inspiré ma recherche de doctorat, *Les figures du monstre dans l'œuvre théâtrale et romanesque de Victor Hugo*

## Abstract

Since the beginning, men create monsters and signify them. Facing those aberrations of form and spirit, produced by nature or society, men experience the most dubious feelings. Beyond certainty, writing eternalized all kinds of monsters, expressed and immortalized by literature.

Key words: Monster, difference, aberrations, strangeness, deviance.

## Referências

CÉARD, Jean. *La Nature et les prodiges: l'insolite au XVIe siècle*. 2.éd. Genève: Librairie Droz, 1996.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Quetzal Editores, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão, ed. sob a dir. de François Ewald e Alessandro Fontana. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Éditions Gallimard, "Bibliothèque des Sciences Humaines", 1966. 400p.

GAGNEBIN, Murielle. *Fascination de la laideur: l'en-deçà psychanalytique du laid*, nouv. éd. augmentée d'une post-face. Seyssel: Éditions Champ Vallon "L'Or d'Atalane", 1994.

KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no final da Idade Média*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LASCAULT, Gilbert. *Le Monstre dans l'art occidental: un problème éthique*. Paris: Éditions Klincksieck, 1973.

MARTIN, Ernest. *Histoire des monstres: depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, "Mémoires du corps", 2002.

*Monstre (Le) I: présence du monstre—mythe et réalité, Cahiers de recherche sur l'imaginaire*, sous la direction de Jean Burgos. Paris: Lettes Modernes, 1975.

TORT, Patrick. *L'ordre et les monstres: le débat sur l'origine des déviations anatomiques au XVIIIe siècle*. Paris: Syllepse, "Matériologiques", 1998.

WOLFF-QUENOT, Marie-Joséphé. *Des monstres aux mythes*, préface d'Albert Jacquard. Paris: Guy Trédaniel Éditeur, 1996.

## Aspectos do Conto Mínimo e da Cena Teatral em Fernando Bonassi

Letícia Mendes de Oliveira

### Resumo

Este ensaio examina o conceito de conto mínimo através da análise de três obras do escritor Fernando Bonassi: *100 histórias colhidas na rua*, *100 coisas* e *Passaporte*. Através do cotejamento entre as linguagens literária e teatral, formulamos uma relação entre conto e cena.

Palavras-chave: Fernando Bonassi. Conto mínimo. Literatura contemporânea.

É nesse instante. Brotando do meio dos homens. Uma faca anônima espetada na sua direção. Um arco. Música. Percebe o lance inacabado, mira a lâmina e se projeta.

Fernando Bonassi, conto 17, *100 histórias colhidas na rua*.

Fernando Bonassi é ficcionista, dramaturgo e roteirista. Destacando-se no cenário literário brasileiro, a partir da década de 90, Bonassi conta com uma obra de ficção de mais de vinte livros publicados. Este autor mantém atividades artísticas variadas: elabora roteiros de cinema, escreve para o jornal *Folha de São Paulo*<sup>1</sup> uma coluna quinzenal no Caderno Ilustrada e esteve relacionado à chamada "Geração 90" (este termo surgiu a partir publicação do livro *Geração de 90*: manuscrito de computador, de Nelson de Oliveira, em 2001). À primeira vista, a ficção de Bonassi se conecta ao realismo urbano e violento dos anos 60 e 70 no Brasil, pois retrata homens e mulheres situados em meio a paisagens urbanas decadentes e conflituosas. Porém, sua ficção ultrapassa o caráter de puramente retratar ou denunciar uma realidade social. A narrativa investe nas tensões entre a reflexão ética das histórias e a exposição de uma linguagem fragmentária, característica da cultura contemporânea. Ressaltamos ainda a leitura de dois romances que deflagram a forma de um realismo brutal, linguagem característica do escritor: *Um céu de estrelas*, de 1991, e *Subúrbio*, de 1994. Ambos enfocam personagens que não são nomeados, vivendo em universos de degradação física e psicológica, causada pela miséria da periferia da cidade.

Dentre os gêneros literários que utiliza, da poesia passando ao romance e chegando à literatura infanto-juvenil, a *microficção* possui um lugar significativo. Neste sentido, Fernando Bonassi é um escritor de poucas palavras. No entanto, o que parece "pouco" pode enganar o leitor à primeira vista. Lugar que suscita múltiplos sentidos. Os contos mínimos de Fernando Bonassi representam um "mundo em miniatura". "A

miniatura é uma das moradas da grandeza” (BACHELARD, 1989, p. 164), diz Gaston Bachelard. As coisas diminutas e insignificantes, consideradas à primeira vista desprezíveis, trazem, em seu bojo, a grandiosidade dos acontecimentos, a lucidez sobre a vida ou a crueldade do mundo. Do diminuto para a amplidão, a escrita de Bonassi é mínima, porque a *síntese* atravessa grande parte da sua literatura. Deste modo, buscando investigar o conto mínimo, analisamos três obras: *100 histórias colhidas na rua* (1996), *100 coisas* (2000) e *Passaporte* (2001). Do último livro citado, citamos um conto:

essas rodoviárias...

...e esses homens desesperados por um cartão de ponto e essas mulheres muito fiéis de cabeça coberta de panos encardidos e essas crianças boquiabertas de monóxido de carbono e esses ovos fósseis de desejo e esses pastéis lubrificadores de baixa potência e essa prensa intransferível e essas Coca-colas ardidas na garganta e essa certeza duvidosa de novos tempos e esse fracasso de barbas rala e branca e esses enormes hematomas invisíveis e essas malas frágeis de memória arremessadas em gigantescos porta-malas fazendo um eco ensurdecedor que ninguém vai ouvir... (BONASSI, 2001, conto 135)

“essas rodoviárias” expõe seres, objetos e ações que se misturam, instaurando um sentimento de desorientação e mal-estar. Há uma constante sobreposição de imagens, através da simultaneidade de ações. Há também a insegurança quanto ao futuro — “certeza duvidosa de novos tempos” — e a sensação de incapacidade quanto ao presente — “fracasso de barbas rala e branca”. A “pressa de se chegar a algum lugar” é a mola propulsora das ações. Um movimento ininterrupto de imagens, auxiliado pela presença veemente da vírgula, que configura a sensação de uma “rapidez inútil”. O universo da rodoviária é intragável, sufocante e impessoal (notemos as palavras “ardidas”, “fósseis” e “monóxido de carbono”, “intransferível”, como alguns dos exemplos que conotam essa idéia).

Apesar de um universo incógnito, as palavras “esse” e “essa” trazem a noção de que o espaço mostrado torna-se uma paisagem muito revisitada pela população urbana. Isso porque percorremos “esse” cotidiano todos os dias, quando saímos de casa, ou quando vemos essas imagens através de notícias televisivas ou impressas. A sensação de que tudo foi visto traz outro sentimento, próximo do desencantamento: o tédio. Local de passagem, a rodoviária torna-se um lugar com fronteiras físicas e virtuais, entre a origem e a travessia do sujeito contemporâneo. A imagem poética causada pela frase final — “ecos sendo arremessados em gigantescos porta-malas que ninguém vai ouvir” — traduz, através da contraposição entre as expressões “eco ensurdecedor” e “ninguém vai ouvir”, o silêncio insuportável produzido, paradoxalmente, por um lugar repleto de poluição sonora. O som das malas sendo jogadas expressa incomunicabilidade, alienação e solidão. Temas que revelam um olhar crítico e poético sobre a realidade contemporânea. De acordo com esta idéia os temas da ficção de Fernando Bonassi dialogam com algumas tendências da ficção contemporânea, tais como a miséria e a violência brasileira, aliadas ao contexto dos efeitos da globalização e da informatização.

Uma das tendências da ficção contemporânea refere-se ao gênero do *conto mínimo*, que apresenta o limite de sua extensão: uma página ou apenas algumas linhas (como no conto-frase de Bonassi, presente em *100 histórias colhidas na rua*: “Filho que nasce torto pede esmola”). Flora Süssekind (SÜSSEKIND, 2000, p. 4-11) ressalta a redução como uma tendência recorrente na narrativa, tanto no sentido da retomada de gêneros, como a novela, quanto no advento do *conto mínimo*, segundo suas palavras. Baseados na afirmativa de Süssekind, preferimos o uso da expressão

*conto mínimo* à forma tradicionalmente usada de *mini-conto*, visto que a palavra *mínimo* possui o sentido de 'a menor parte de qualquer objeto', por isso, suficiente e necessária para que tal objeto exista. O conto mínimo não é o "resumo" do conto tradicional, mas um gênero singular, que utiliza a *síntese* como uma escolha estética de composição da narrativa. Deste modo, consideramos, contrário a um sentido restrito de "redução do texto", a idéia de complexidade, concentração das histórias e estrutura específica do gênero que é recente no panorama da narrativa contemporânea. Pautado pelo pensamento de que todo conto é composto dentro de limites (limite de espaço e de tempo ficcionais, limite de ação na história, limite de personagens, limite de páginas, limite de duração da leitura), acreditamos que o gênero apresenta uma singularidade: a concentração de recursos narrativos.

É possível realizar também, a partir da leitura dos contos de Bonassi, uma interlocução semiótica que possa aproximar teatro e narrativa literária, em virtude da experiência que o autor tem com tais expressões artísticas. Além da sua atuação literária, o escritor transita em duas áreas: o teatro e o cinema. Formado em roteiro de cinema pela Universidade de São Paulo, Bonassi roteirizou os filmes: *Os matadores* (1997), direção de Beto Brant e colaboração de Marçal Aquino e Victor Navas; *Sonhos tropicais* (2000), direção de André Sturm; e *Carandiru* (2003), direção de Hector Babenco, em parceria com Victor Navas, baseado no livro *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella.

Quanto à linguagem teatral, Bonassi vem realizando diversas dramaturgias e adaptações para grupos e profissionais da área. Uma montagem deve ser destacada: a dramaturgia do espetáculo *Apocalipse 1.11* (São Paulo, 2000), composta em colaboração com os atores do grupo de teatro *Vertigem* e com a direção do pesquisador e professor da Universidade de São Paulo, Antônio Araújo. Este foi o terceiro espetáculo que pertenceu à *Trilogia Bíblica*, sendo que os dois primeiros são intitulados respectivamente: *Paraíso perdido*, de 1992, e *Livro de Jó*, de 1995. O processo visou integrar o trabalho dos atores, do diretor e do dramaturgo para uma composição coletiva da obra teatral. A proposta abrangeu também a utilização de espaços alternativos de atuação, incitando no espectador uma sensação de participação: a peça *Paraíso perdido* foi realizada em um igreja, *O livro de Jó* em um hospital e *Apocalipse 1,11* em um presídio. Cada espaço representava um universo social distinto que era relacionado aos temas das passagens bíblicas selecionadas.

A primeira interseção entre literatura e teatro refere-se à *ficção* como um aspecto comum às duas linguagens, pois ambas se constituem como artes *representativas*, nas quais observei elementos comuns, tais como a ação de um personagem situado em um determinado tempo e espaço. Entretanto, o teatro se apresenta como uma expressão de realização *efêmera*, pois seu desenvolvimento temporal é transitório, exigindo a presença física de atores, em um único período corrente e que nunca se repete da mesma forma. No teatro, a imaginação toma forma concreta, através de um evento ao vivo, no qual os personagens representam seu drama diretamente para os espectadores, sem a interferência de um interlocutor. O modo de enunciação inclusive é uma diferença marcante em relação à narrativa literária. No texto de ficção, apreendemos as mesmas imagens compostas pela trama da narrativa, através da leitura e das construções sintáticas que instauram histórias imaginárias.

Atento ao diálogo com a linguagem teatral e levando esta experiência para sua literatura, os contos mínimos apresentam traços dessa expressão artística. A microficção tende a eliminar uma visão onisciente do narrador sobre a ação, bordejando os próprios limites do gênero. O narrador de Bonassi deseja lançar-se no

universo ilusório em que personagens e situações se oferecem sem intermediários ao seu receptor, do mesmo modo como acontece no teatro.

Quando lemos os contos de Bonassi, percebemos alguns recursos narrativos que tendem a romper com essa distinção demarcada entre representação e narração, tais como: a rapidez da narração, a descrição sucinta do personagem, a concentração da ação e do conflito, a velocidade no desenvolvimento da história, a mudança repentina de uma ação para outra e os desfechos inesperados, que fazem com que a leitura das histórias traga a impressão de que o "leitor esteja assistindo a uma cena teatral". Ao ler, acreditamos que o leitor pode visualizar encenações imaginárias e futuras representações. Uma página de um livro também é um palco de teatro. Nela se encenam paixões, tragédias, comédias e dramas. Ao lermos uma história, vivenciamos as experiências dos personagens e nos identificamos com seus conflitos. Assim como encontramos um jogo de interação entre encenação e platéia, o mesmo processo pode ser verificado entre texto narrativo e leitor. É como se o texto escrito pudesse, mesmo que de modo fugaz, alcançar a categoria de *cena*. Nesse quadro, a literatura não perde suas especificidades enquanto *palavra*. O que discuto é a presença de elementos da enunciação teatral em um texto literário, que não sejam necessariamente aqueles destinados à encenação. Este é o espetáculo que proponho: a reflexão que contempla a presença do teatro na literatura. Uma escrita espetacular.

Da aproximação entre narrativa literária e teatro, podemos destacar especificamente a estrutura narrativa da cena e do conto. A cena apresenta a idéia de *fragmento* ou episódio que integra o todo de um espetáculo. Porém, apesar de integrar-se a uma encenação maior, a estrutura da cena apresenta uma lógica interna e independente ao todo. Durante uma cena, a concisão da ação relaciona-se à instauração de um conflito entre personagens. A cena expõe imagens e situações fragmentadas e sobrepostas, gerando lacunas no entendimento do espectador. Porém, da mesma forma que o conto, uma vez dado o ponto de partida, a cena pode desencadear outras ações, funcionando como "pequenos núcleos do espetáculo" ou, assim como o conto, um espetáculo mínimo. A noção de acontecimento, própria do conto, pode ser relacionada à realização do teatro, porque ambos apresentam o *efeito de presente imediato*.

Além da presença da cena, o conto mínimo apresenta um diálogo com o texto teatral. Escrito com o objetivo de ser encenado, o texto de teatro apresenta geralmente dois tipos de discurso: o diálogo e a rubrica. Evidenciamos o papel da rubrica, pois ela é semelhante ao conto mínimo, ou seja, relata ações, descreve personagens, situando-os em determinado contexto espacial e temporal e registra as mudanças de um acontecimento para o outro. Porém, mesmo denotando um sentido completo enquanto leitura, as rubricas destinam-se a serem encenadas. A rubrica aproxima-se do conto mínimo através de um diálogo textual e narrativo, pois, em ambas as linguagens, é possível encontrarmos a presença de tais elementos de composição.

Curta e concentrada, a microficção apresenta situações dramáticas intensas, tragédias cotidianas, sátiras do homem contemporâneo e o retrato cênico dos territórios e dos espaços. Investigando a narrativa dos contos mínimos, identificamos em cada livro de Bonassi algumas singularidades, que se relacionam à cena de teatro, sejam elas temáticas ou estéticas.

No livro *100 histórias*, os contos apresentam personagens sem nomes, encarnando tipos comuns. Os problemas são concretos, objetivos e não subjetivos, pois apresentam o confronto explícito entre duas forças. São seres anônimos que

buscam uma saída para a própria sobrevivência, dramatizando suas histórias. Personagens que assumem categorias sociais diversas em situações conflituosas iminentes: o pai que abusa da filha, a prostituta e o bandido, a mãe e o filho desaparecido, o psicótico e o travesti, rebeliões contra a polícia.

Em *100 coisas*, Bonassi apresenta um personagem subjetivo, que questiona sua própria existência. Porém, o sujeito retratado é descentrado de razão, psicologia e emoção. No lugar de tais aspectos, a ilógica e a ironia regem sua trajetória. Por isso, temos uma narrativa entrecortada por temas trágicos e, ao mesmo tempo, banais. São seres patéticos que zombam de um mundo decadente: o tédio da sala de estar defronte à televisão, o sufoco dentro de um ônibus lotado e o nervosismo de se pagar uma conta em uma fila de banco.

*Passaporte* é a obra de Fernando Bonassi em que percebemos o abandono da história como fio condutor da narrativa; a presença da *figura humana* é descartada em detrimento da potencialidade dos espaços físicos. É evidente que tais espaços se referem aos seres que ali habitam, pois a partir da visualização dos lugares é possível se caracterizar determinados sujeitos. Confirmo a idéia de que o personagem não é um elemento central da narrativa, isto porque a própria noção de personagem se modificou. *Passaporte* possibilita ainda um importante diálogo com o teatro contemporâneo: visualizar as imagens contidas do texto como se fossem um espetáculo sonoro, verbal e plástico, e que não veiculam necessariamente uma história linear. São corpos humanos e inumanos lançados em espaços múltiplos: cercas elétricas de uma cidade violenta, malas arremessadas em imensos porta-malas, bêbados estirados em meios-fios e chupetas esquecidas nos berços.

Ao experimentar idéias e hipóteses, procuramos lançar um duplo olhar sobre a ficção de Fernando Bonassi: vislumbrar encenações imaginárias no conto mínimo e fecundar a análise sobre a obra do autor. Aproximando-nos do fim do nosso texto, narramos, finalmente, um que impulsionou a reflexão sobre cena e conto, e que está presente em *100 histórias colhidas na rua*.

No centro do vale — para além dos fios de luz da estrada e da parede de montanhas —, onde o véu de chuva e neblina une o céu à terra, um homem transformou a vagina de sua mulher numa máscara e a está sugando. Essa mulher mergulhada, girando no eixo da coluna, masca o lábio superior. Nenhuma palavra. (BONASSI, 1996, conto 28, p. 63)

Como uma rubrica poética, repleta de imagens e percepções, dois seres se amam em um lugar longínquo, incógnito — no “centro do vale”. Um ato emoldurado pelo olhar fortuito do narrador: o mergulho de uma mulher apreendido no momento exato em que o leitor visualiza a ação. A cena fugaz e *instantânea* nos mostra que o conto mínimo ultrapassa a dureza do cotidiano e transborda a beleza e o inesgotável da vida. O sublime das coisas ínfimas e minúsculas. O êxtase da contemplação. O silêncio da cena. E o desejo de não se dizer mais nada, quando a imagem sufoca as explicações desnecessárias.

Neste breve momento, é possível se captar um efeito teatral, que incita os sentidos do receptor para além do transitório dos acontecimentos. Dizemos que, paradoxalmente, o teatro imprime sua permanência justamente a partir do efêmero de sua condição. O teatro é um exercício estético do *inacabado*, um processo em permanente construção, que pretende apresentar mundos e sujeitos que também se transformam a todo instante. Inacabados, cena e conto são partes mínimas de histórias mais amplas e, ao mesmo tempo, plenas de sentido.

Acreditamos assim que *toda cena, todo conto é um grande improviso*. Almejando um caráter *instantâneo*, o conto mínimo aproxima-se do teatro, mesmo sabendo que

não passa de uma inscrição no papel. Através das palavras que fluem para além do limite da página, o conto mínimo desafia o transitório e permanece em nossa memória, estimulando leituras que instauram um espetáculo imaginário. Para se enxergar o pequeno, é preciso ter olhos grandes, olhos vivos para se captar o *lance inacabado*.

#### Notas

<sup>1</sup> Desde 1997, Fernando Bonassi é colunista deste jornal. Atualmente, mantém uma coluna quinzenal, às terças-feiras, no Caderno Ilustrada, na qual escreve crônicas que tratam de assuntos políticos e sociais diversos.

#### Abstract

This essay examines the concept of minimal tale by means of analysing three tales written by Fernando Bonassi: *100 histórias colhidas na rua*, *100 coisas* and *Passaporte*. A relation between tale and theatre is established by the comparison between the literary and theatrical languages.

Key words: Fernando Bonassi. Minimal tale. Contemporary literature.

#### Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BONASSI, Fernando. *100 histórias colhidas na rua*. São Paulo: Scritta, 1996.

BONASSI, Fernando. *100 coisas*. São Paulo: Angra, 2000.

BONASSI, Fernando. Apocalipse 1,11 — o Processo Texto. In: NESTROVSKI, Arthur (Ed.). *Teatro da Vertigem. Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 61-64.

BONASSI, Fernando. *Passaporte* (relatos de viagens). São Paulo: Cosac & Naify Ed., 2001.

BONASSI, Fernando. *Subúrbio*. São Paulo: Scritta, 1994.

BONASSI, Fernando. *Um céu de estrelas*. São Paulo: Siciliano, 1991.

BONASSI, Fernando. Violência e paixão. In: OLIVEIRA, Nelson de (Org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001. p. 41-51.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. Escalas e ventríloquos. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, São Paulo, p. 4-11, 23 jul. 2000.

## Imigrantes: identidades em trânsito

Lilian Soier do Nascimento

### Resumo

Neste trabalho, discorro sobre a figura do imigrante em sua similaridade com o sujeito pós-moderno face à crise de identidade que os atravessa. Analiso brevemente a personagem Madruga, do romance *A república dos sonhos*, de Nélida Piñon, cujo desejo de registro escrito de suas tradições e memórias presta-se como forma de resistência cultural.

Palavras-chave: Imigrante. Sujeito pós-moderno. Identidade. Memória.

As questões relativas à alteridade ocupam hoje lugar cada vez mais significativo no seio do pensamento crítico. As reconfigurações do mundo contemporâneo exigem maior compreensão de si e do *outro* para alcançar, ainda que minimamente, o entendimento do contexto sociopolítico da atualidade, bem como para ampliar as reflexões em torno do sujeito contemporâneo. Muitas são as discussões realizadas em torno da crise de identidade que atravessa hoje o sujeito, cujas identidades culturais de classe, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade estão sendo deslocadas. Neste contexto de instabilidade no qual as velhas identidades se encontram em declínio e os quadros de referências que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social já não possuem fronteiras tão definidas, a figura emblemática do estrangeiro e do imigrante torna-se objeto de reflexão privilegiados para uma observação mais de perto desses fenômenos que marcam a contemporaneidade.

José Arbex Jr., durante um simpósio sobre o estrangeiro, realizado na PUC-SE, em 1994, postulou que

Quando desabam todas as referências que antes pareciam tão seguras, o estrangeiro surge como um alvo ainda mais necessário, como uma referência que extrai sua positividade de seu valor absolutamente negativo, de tudo o que não sou e que tenho de destruir para ser eu mesmo, já que não sei mais muito bem quem sou. (ARBEX JR., 1998, p. 10).

A gradual dissolução do poder hegemônico dos estados nacionais para dar lugar a uma nova ordem mundial, cujas bases econômicas, políticas e sociais são rearticuladas, cria nos sujeitos o quadro de instabilidade ao qual José Arbex Jr. se refere. Nesse novo cenário, no mundo globalizado, as figuras do estrangeiro e do imigrante emergem, pois, com maior vigor, tornando-se mais presentes e visíveis. Mesmo no campo da literatura, tais personagens ganham em importância. O pensador Homi Bhabha, por exemplo, sugere que

O estudo da literatura mundial poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de 'alteridade'. Talvez agora possamos sugerir que histórias transnacionais de migrantes, colonizados ou refugiados políticos — essas condições de fronteira e divisas — possam ser o terreno da literatura mundial, em lugar da transmissão de tradições nacionais, antes o tema central da literatura mundial. (BHABHA, 1998, p. 33)

Marcadamente desterritorializado, deslocado de seu lugar familiar, o imigrante encontra-se em trânsito. Ser entre culturas, torna-se símbolo da impossibilidade de apreensão totalizante do sujeito. Subjetividade sem repouso, híbrido por excelência, o imigrante faz incidir um olhar estranhado sobre os nossos conceitos de nação e de nacionalidade. É portador de uma dupla relação de aquisição e recusa identitária, na sua busca de inserção no mundo. Por isso mesmo, torna-se insígnia do sujeito contemporâneo, paradoxalmente nativo e estrangeiro, cosmopolita e de lugar nenhum. Félix Guattari, ao discorrer sobre a desterritorialização de tal sujeito, registra que a noção de *terra natal*, de um lugar referencial e tranquilizador torna-se cada vez mais insuficiente para descrever a localização/identificação do sujeito no mundo (GUATTARI, 1992, p. 169). O que se tem, em contrapartida, é a prevalência de intercâmbios espaciais e culturais que se intensificam pelo advento do desenvolvimento tecnológico, que traz, virtualmente, a diversidade de paisagens, costumes, culturas e estilos, compactando espaços, aproximando diferenças. Assim, o ideário de *terra natal* volatiliza-se e o sujeito contemporâneo torna-se cidadão do mundo, com sua subjetividade desprovida de referenciais seguros e sujeita a constantes transformações. Paradoxalmente, o mesmo sujeito *cosmopolita* torna-se estrangeiro se ousar ultrapassar as fronteiras do mundo, ainda que assim reconfigurado. Basta que os interesses econômicos de qualquer ordem sejam postos em jogo pelo trânsito internacional de pessoas, para vermos *estrangeiros*, muitas vezes considerados detestáveis, surgirem diante de nossos olhos, desafiando as contradições do mundo pós-moderno, cujo pilar sustentador continua sendo o poderio e a dominação econômicos. A compressão do espaço-tempo, pela globalização, cria um cenário em que o fenômeno migratório mais contemporâneo se rearticula. Atualmente, a circulação de imigrantes, tanto de origem européia quanto de países do terceiro mundo, não se dá mais de forma maciça, como ocorreu no final do século XIX e início do XX, mas através de fluxos contínuos (geralmente refreados por regulamentação de leis de restrição) e diversificados sob as mais diferentes modalidades e roupagens.

[...] a interdependência global agora atua em ambos os sentidos. O movimento para fora (de mercadorias, de imagens, de estilos ocidentais e de identidades consumistas) tem uma correspondência num enorme movimento de pessoas das periferias para o centro, num dos períodos mais longos e sustentados de migração "não-planejada" da história recente. [...] as pessoas mais pobres do globo, em grande número, acabam por acreditar na "mensagem" do consumismo global e se mudam para os locais de onde vêm os "bens" e onde as chances de sobrevivência são maiores. (HALL, 1999, p. 81)

A pobreza, a fome, a falta de oportunidades de trabalho e o baixo padrão de qualidade de vida que marcaram os grandes movimentos migratórios do início do século XX continuam sendo fatores importantes de mobilização humana pelo globo. Tentar, então, entender essas figuras tão características da contemporaneidade leva o nosso olhar a recuperar figuras semelhantes no passado, seja para com elas traçar uma linha histórica, seja para ressignificá-las pelo olhar teórico contemporâneo. Identificar, na abordagem ficcional que se tem do imigrante da virada do século XX, os atributos de estrangeiridade pertinentes ao sujeito contemporâneo abre, pois, perspectivas para uma releitura da imigração e de seus desdobramentos, bem como

para perceber a diversidade de abordagens que essa temática propicia no âmbito crítico e literário. A possibilidade de se realizarem deslocamentos, no tempo e no espaço, propicia um desprendimento de uma cronologia rigidamente historicista para problematizar o fenômeno imigratório em sua complexidade e perceber a ficção como possibilidade de reconstituir, em novas bases, mesmo recriar, a história da imigração. Por outro lado, subjazem à trajetória do imigrante da virada do século questões como desenraizamento, fragmentação e negociação de identidades, experiências que, de resto, também atravessam o sujeito na contemporaneidade.

Madruga, personagem do romance *A república dos sonhos*, de Nélida Piñon, exemplifica essa condição. Imigrante galego, estabelecido no Brasil, conseguiu *negociar* a partir de sua condição de estrangeiro e transitar entre patrícios e nativos da terra, para deles extorquir as vantagens pelas quais pôde acumular bens e capital e inserir-se na sociedade brasileira.

A riqueza adquirida, após anos de fastidioso trabalho, não pôde, por si mesma, conferir-lhe o acesso aos circuitos fechados da elite brasileira. Foi necessário atrelar filhos/fortuna e influência para adquirir *status*, projeção social. Através do casamento arranjado de seus filhos, as portas mais cerradas, enfim, foram-lhe abertas. “Comprei Luiz Filho e o regalei à filha Antônia. Ele teve que ceder o valioso sobrenome diante do preço pago” (p. 162). O genro de Madruga provinha de uma *família quatrocentona* (p. 162), cuja riqueza residia nas tradições de nobreza, estando, contudo, em franca decadência financeira. Eram os recursos do imigrante galego que garantiam a manutenção da posição social ao fidalgo brasileiro, mais que o nome e a tradição conferidos a Antônia pelo matrimônio. Também o casamento de Tobias com Amália foi resultado das manobras de Madruga, que “praticamente exigiu o casamento [...] por ser Amália uma herdeira rica” (p. 48), filha de um bem sucedido imigrante italiano que, segundo Madruga, havia “desembarcado na América com a miséria na alma” (p. 48). Quanto à esfera política, a manobra para inserir-se nesse circuito foi semelhante. Bento casou-se com a “filha de um ministro do Supremo Tribunal Federal, íntimo amigo de Juscelino” (p. 214). A construção de Brasília resultou em maior enriquecimento para a família que contava com a ajuda do novo sócio, o senador Silveira, junto de quem habilitava-se “às concorrências previamente ganhas” (p. 214).

Enriquecer. Fazer a América. Esse era o sonho que impulsionou Madruga a atravessar o Atlântico. A construção da América que ele intenta realizar está relacionada à *casa* simbólica a ser engendrada através da constituição de uma família brasileira. Ao processo de construção dessa *casa* dá-se a apropriação de um lugar também simbólico. Não basta construir. Há que inseri-la em um lugar socialmente proeminente no cenário nacional.

– Estamos no Brasil há quase vinte anos, e ninguém ainda se deu conta de que existimos. Dependerá de nós ganharmos uma dimensão concreta [...] caso contrário, seremos uns eternos coitados. Nada pior que um imigrante fracassado (p. 155).

Visto que é também pelo discurso que se determinam os lugares sociais e se estabelecem os parâmetros de reconhecimento mútuos em uma dada comunidade, há que se apoderar dos valores atribuídos aos pertencentes ao grupo social almejado para tornar-se reconhecidamente parte integrante dele. Colocar em ação os subterfúgios pelos quais possa acessar o *topos* que almeja é parte do trabalho que a apropriação de um espaço dentro da domesticidade brasileira requer. O desejo de realizar essa construção e apropriação fez com que a personagem lançasse mão também do patrimônio familiar acumulado para infiltrar-se, sorratamente, em territórios restritos da esfera política e social do país e deles tomar parte.

Figura emblemática, representante de tantos imigrantes, não só espanhóis, que atravessaram o território nacional e ajudaram a compor a população brasileira, Madruga é personagem central da saga imigratória construída no romance e exemplo do *ethos* oscilante de quem deixa a terra natal para aventurar-se em outro território, e cuja negociação identitária nunca pode ser dada como completa.

A personagem em toda a sua trajetória tenta, pelo veio da memória, resguardar-se da aniquilação de suas tradições, de ver desintegrarem-se os resquícios de sua identidade galega, que já se encontra traduzida em solo brasileiro. Madruga, pelo registro escrito, tentará perpetuar a existência de seus ascendentes e descendentes legando à neta Breta a missão de produzir um outro e mesmo livro, a fim de tentar resguardar as histórias e tradições de sua ancestralidade. É em torno dos interstícios da memória, de seus vazios e lacunas que a história desse imigrante se encena como forma de resistência cultural, permanecendo, contudo, em aberto, à semelhança de sua fragmentada identidade.

#### Abstract

In this work, I analyse the immigrant figure in its similarity to the post-modern individual, highlighting the identity crisis which both of them face. Moreover, I briefly analyse Madruga, the main character of Nelida Piñon's novel *A república dos sonhos*, who by his desire of having his tradition and memories registered in written words, represents a form of cultural resistance.

Key words: Immigrant. Post-modern individual. Identity. Memory.

#### Referências

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ARBEX JÚNIOR, José. A construção do estrangeiro pela mídia. In: KOLTAI, Caterina (Org.). *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta / FAPESP, 1998.

BELLEI, Sérgio Prado. *Nacionalidade e literatura: os caminhos da alteridade*. Florianópolis: UFSC, 1992.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. Um analista do inconsciente. In: SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. Tradução Cristina Murachco. São Paulo: USP, 1998. (Prefácio)

CURY, Maria Zilda F. *Navio de imigrantes, identidades negociadas*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2002.

FAUSTO, Boris (Org.). *Fazer a América*. São Paulo: EDUSP, 2000.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

KOLTAI, Caterina (Org.). *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta; FAPESP, 1998.

NASCIMENTO, Lilian Soier. A identidade do imigrante e a construção da memória: *A república dos sonhos*, de Néida Piñon. *Revista Vertentes*, São João Del Rei: FUNREI, n.17, p. 49-54, jan./jun. 2001.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *O Brasil dos imigrantes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

PIÑON, Néida. *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração: ou os paradoxos da alteridade*. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: EDUSP, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz.(org.) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SOJA, Edward W. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

## Figurações da Leitura: um estudo do papel do narratário em *Grande sertão: veredas*

Lisa Carvalho Vasconcellos

### Resumo

Em *Grande sertão: veredas*, vemos um narrador-protagonista relatar sua juventude a um desconhecido. O homem de fora — que denominamos aqui narratário — já foi associado, sem muito desenvolvimento, a um protótipo de leitor, por parte significativa da crítica rosiana. É essa a analogia que pretendemos levar a cabo no presente trabalho, partindo da hipótese de que o estudo do papel desse narratário nos permitiria apresentar figurações da leitura.

Palavras-chave: Leitura. Guimarães Rosa. Roland Barthes.

De acordo com o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* (FERREIRA, 1986, p. 1023), leitor é aquele que percorre com a vista o que está escrito, aquele que decifra, reconhece e percebe palavras, ou ainda, aquele que depois de ver, junta as letras do alfabeto, repetindo-as mentalmente ou em voz alta. Em estado de dicionário, portanto, o ato de leitura é associado, sobretudo, a um fenômeno físico. Aqui, ler equivale a ver letras, juntá-las, recitá-las.

Na crítica especializada, entretanto, a noção de leitura torna-se bem mais complexa, para dar conta de um fenômeno cada vez mais amplo e multifacetado. Já em 1976, Barthes (Barthes, 1988, p. 44) nos alertava: "No campo da leitura não há pertinência de objetos: o verbo ler, aparentemente muito mais transitivo do que o verbo falar, pode ser saturado, catalisado, com mil objetos diretos: leio textos, figuras, cidades, rostos, cenas, gestos, etc."

No que concerne à leitura literária, não é diferente. Determinados textos narrativos, poéticos ou dramáticos, pela sua abertura, forçam o leitor a adotar atitudes das mais variadas. Vale ressaltar que, nas últimas décadas do século XX, o foco da crítica se voltou justamente para esse assunto e o leitor passou a ganhar espaço nas teorizações que procuravam explicar o objeto literário. Ora, Guimarães Rosa, como um autor à frente de seu tempo, sempre demonstrou, em sua produção ficcional, preocupação com as questões relativas à recepção e *Grande sertão: veredas* é exemplar nesse sentido.

Esse livro, publicado em 1956, é estruturado na forma de uma narrativa em primeira pessoa, onde um velho jagunço reconta seu passado a um homem da cidade que vai visitá-lo. Embora a presença desse segundo seja indicada através de certos recursos narrativos, ele nunca toma a palavra, e o que podemos saber a respeito de sua pessoa vem filtrado pela voz do narrador. Resta a cada um de nós, leitores do livro, imaginar tudo aquilo que essa estranha personagem diz, faz e pensa, durante o

tempo em que se dá a ação do romance. De maneira que, em nossas diferenças e singularidades, tornamo-nos nós o espaço de articulação dessa fala invisível, dando ao visitante a voz que a princípio não tem.

De fato, parece ter sido precisamente essa a proposta de Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*. Já em nossas primeiras leituras desse livro, percebíamos que várias das frases de Riobaldo que faziam referência explícita ao homem de fora eram particularmente esclarecedoras quanto aos rumos do texto. Elas traziam reflexões de cunho metanarrativo, que poderiam ser entendidas enquanto pistas deixadas no romance para serem seguidas, mais tarde, pelo leitor. Pelo menos é essa uma das teses implícitas em "*Grande sertão: veredas* — a metanarrativa como necessidade diferenciada", ensaio de Lígia Chiappini (1998), que, dentre a vasta fortuna crítica de Rosa, foi uma das grandes fontes de inspiração para o presente trabalho.

Nesse artigo, a autora lista e classifica, em quatro grupos distintos, uma série de passagens nas quais o hóspede de Riobaldo é explicitamente mencionado. Um deles — denominado metalingüístico — nos interessa particularmente. Nele, vemos passagens do texto que atraem o olhar do leitor para o processo de composição da narrativa. Revendo as citações que foram aí classificadas, temos uma boa amostra do que poderia nos servir de ponto de partida para a hipótese que queremos propor. Nelas, deparamos com colocações que, refletindo a respeito de diferentes aspectos da narrativa, poderiam ser entendidas como o esboço de uma problematização literária no âmbito das poéticas da modernidade. A oralidade, a memória e as dificuldades de transmitir a experiência vivida a outrem, por meio de um texto, são alguns dos temas aí encontrados:

Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. (ROSA, 2001, p. 37)

Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que tem certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas terá sido? Agora, acho que em não. (ROSA, 2001, p. 200)

[...] conto malmente. A qualquer narração dessa depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória. E o senhor não esteve lá. O senhor não escutou, em cada anoitecer, a lugúgem do canto da mãe-da-lua. O senhor não pode estabelecer em sua idéia a minha tristeza quinhoã (ROSA, 2001, p. 418).

Mas os trechos de *Grande sertão: veredas* listados por Lígia Chiappini (1998) que mais se assemelham a pistas deixadas ao leitor são aqueles em que o protagonista instrui seu hóspede na recepção de uma fala muitas vezes confusa ou subjetiva:

O senhor pode completar, imaginando. (ROSA, 2001, p. 67)

Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. (ROSA, 2001, p. 116)

[...] o senhor me ouve, pensa, repensa, e rediz, então me ajuda. (ROSA, 2001, p. 116)

Nas frases citadas acima, vemos ser atribuído ao visitante um papel muito semelhante ao de um leitor. Ambos recebem os fatos narrados, mas também os apelos daquele que narra, sendo convocados a pôr algo de seu no texto que lhes é transmitido. As falas do protagonista deixam explícita uma demanda de interpretação: a narrativa de Riobaldo precisa da atenção do homem de fora, da mesma maneira que um livro precisa de seu público para existir.

Fazendo um levantamento das principais idéias até agora propostas pela fortuna crítica rosiana em relação ao narratário, percebemos que a personagem do "senhor" misterioso vem intrigando os críticos desde a publicação de *Grande sertão: veredas*.

Através dos anos, esse visitante de Riobaldo — ao qual, baseando-nos nas teorias de Genette (1972) e Prince (1980), denominamos narratário — vem assumindo os mais diversos papéis, segundo a interpretação que do livro se faz. Em nossa pesquisa sobre o assunto, vimos que ele foi aproximado, entre outros, a um aprendiz (UTÉZA, 1994), a um psicanalista (MENESES, 2002), a um agrimensor (SANTOS, 1981), a Deus (ROSENFELD, 1993) e, até mesmo, ao famoso autor de *Os sertões*, Euclides da Cunha (BOLLE, 2004). Alguns trabalhos, entretanto, apontaram um caminho diverso. Eduardo Coutinho (1993), Francis Utéza (1994), João Adolfo Hansen (2000) e Lígia Chiappini (1998), por exemplo, sugeriram, sem muito desenvolvimento, uma analogia entre o narratário do romance e o leitor. Já Davi Arriguicci Jr. (1994), Benedito Nunes (1983) e Walnice Galvão (1986) são alguns daqueles que deslocaram a questão, propondo uma relação entre o "senhor" e o autor da obra.

Com base nessas leituras, torna-se impossível negar que, encenando metalingüisticamente o ato de produzir e receber um texto, o *setting* narrativo de *Grande sertão: veredas* implica necessariamente questões relativas à leitura. Nossa preocupação é saber que questões são essas e que resultados sua introdução no texto tem para nós, leitores. Duas perguntas em particular ocupam nossa mente: poderia ser o narratário, enquanto primeiro receptor da obra, uma referência para nós? E se assim fosse, que exemplos dignos de seu papel ele nos daria?

Instigados por essas perguntas passamos a uma investigação própria a respeito da personagem misteriosa. Começamos levantando as passagens em que Riobaldo, narrador do texto, explicita a existência de um visitante que o ouve. Percebemos, assim, que as alusões ao "senhor" eram feitas de maneiras diferentes e identificamos cinco recursos formais específicos usados nesse sentido pelo narrador: o velho jagunço faz uso de pronomes indicativos da segunda pessoa, vocativos e verbos no imperativo, para se dirigir ao narratário, questiona-o por meio de perguntas e, algumas vezes, conjuga verbos na primeira pessoa do plural, de modo a incluir o parceiro em suas ações. O resultado de tal pesquisa foi um total de 127 páginas copiladas com 1570 trechos retirados do livro. Mas se fazia necessário um recorte que transformasse esse material fragmentário e caótico em um conjunto apresentável ao leitor.

Recorremos, então, a Barthes e as suas proposições sobre o fragmento — que nos levaram, por sua vez, a noções de figura — para ressaltar, a partir do material levantado, as características mais importantes do narratário e as passagens do texto que as exemplificavam melhor. O texto escolhido foi *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003). Nesse livro, o autor apresenta o tema do amor através de diferentes figuras, cada uma dedicada a um único *topus* da vida amorosa. Alguns exemplos são: "Fazer uma cena", "O ciúme", "A espera" etc. A estrutura de cada uma delas inclui um título, uma definição de poucas palavras do objeto em questão e três ou quatro notas que descrevem o problema. Aqui, referências literárias, filosóficas, místicas e psicanalíticas se misturam à experiência pessoal do autor em comentários sistematicamente numerados.

Com base nesse exemplo, chegamos nós mesmos a seis figuras de inspiração barthesiana, que procuram contemplar as principais características de nosso objeto de estudo. São elas: o viajante letrado, o neutro, o amigo, o estranho, o adversário e o árbitro. Infelizmente, dado o escasso espaço destinado a esse texto, será impossível dedicar a cada um desses itens o tempo que merece. Nos limitaremos a mencionar que cada um deles envolve um aspecto do nosso objeto de estudo. O viajante letrado trabalha com o fato de que o hóspede é um homem de fora. O neutro tem por tema seu silêncio. O amigo e o estranho envolvem aspectos do seu relacionamento com

Riobaldo, que tanto pode ser íntimo, quanto pode revelar constrangimento. O adversário radicaliza essa segunda posição e lida com o aspecto de alteridade incorporado pelo narratário. Finalmente, o árbitro faz alusão à posição que o próprio protagonista — se confessando e procurando absolvição — a ele atribui.

Curiosamente, todas essas figuras lembram um pouco o papel do leitor no decorrer do processo de leitura. E, para nos aprofundarmos na relação narratário e leitor, fez-se necessário investigar algumas concepções do processo de leitura.

Do ponto de vista teórico, após estudar diversas abordagens sobre o tema, foi novamente Barthes quem nos forneceu idéias provocativas a respeito do ato de ler. Alguns podem argumentar que esse ensaísta francês não chegou a construir uma teoria sobre a leitura. Paradoxalmente, foi essa característica sua a que mais nos atraiu e estimulou a adotá-lo enquanto interlocutor. A leitura literária é um campo naturalmente criativo e não se encaixaria facilmente em um modelo pronto. Barthes parece reconhecer isso e não ambiciona abarcar o fenômeno integralmente através de ideais ou tipos que serviriam de modelo ao público leitor. Dele, aproveitamos, sobretudo, a idéia de que a leitura pode ser condutora do desejo de escrever. Ou seja, ser uma ação produtiva que não se esgota em si, mas que gera outras escritas (BARTHES, 1988).

Tendo em vista essa concepção de leitura, não foi difícil associar o narratário de *Grande sertão: veredas* ao leitor-produtor de Barthes. Aliás, não é sem razão que grande parte da fortuna crítica o associa ao autor do romance. De fato, não só ele escreve profusamente em sua cadernetinha durante toda a permanência na casa do narrador, como também interfere ativamente na narrativa de Riobaldo, fazendo com que esta seja fruto de um trabalho conjunto.

Mas buscamos dar um passo além, qual seja, associá-lo também às idéias do próprio Guimarães Rosa a respeito do processo de leitura. Isso se deu a partir da análise de documentos pessoais do autor, que indicam como ele idealizava a relação com seus leitores, a qual deveria incluir sempre o respeito e a amizade. Para Rosa, isso não significa, entretanto, que os receptores de sua obra devam se resignar a aceitar os sentidos que atribuí para a mesma. Vimos que o autor confere grande autonomia a seus tradutores, por exemplo, insistindo que eles façam boa parte do trabalho de interpretação do texto. Observamos, ainda, que ele aceita as boas críticas, chegando a alterar seus escritos com base nas mesmas, e valoriza a identificação do leitor com o texto lido.

Várias das figuras não deixam de se associar às idéias de Barthes e de Guimarães Rosa sobre o ato de ler. Afinal, podemos ter, em relação a um texto, uma atitude neutra ou amigável, mas podemos também nos colocar contra suas idéias. Em qualquer dessas hipóteses somos sempre responsáveis por um julgamento, quer ele se refira ao valor daquilo que nos é contado, ou aos nossos próprios sentimentos a respeito. Quanto ao viajante letrado, é possível afirmar que ele pode ser identificado não apenas ao que propõem esses autores, mas ao que usualmente se concebe como um leitor mais “eficiente”, isto é, aquele culto, erudito e sempre curioso, que se aventura em “viagens” através do texto que lê, até então desconhecido para ele.

Neutro é um leitor que evita aprovar ou condenar uma narrativa. Mas neutros podemos ser todos nós quando silenciemos nossa subjetividade para ouvir melhor a voz de um texto. Ou seja, quando abrimos espaço para que ele se articule dentro de nós. Em “A morte do autor”, Barthes (1984, p. 70) afirma que

[...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa

multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor [...].

Sendo neutro, o narratário se aproxima, como postulou Barthes, menos de uma personagem concreta e mais de um espaço de articulação de sentidos.

Ao exigir a cooperação do "senhor" e descrever o mesmo como sendo um amigo, Riobaldo coloca em questão duas outras características do leitor. Este, não apenas segundo Barthes mas conforme um paradigma atual de recepção literária,<sup>1</sup> tem uma interpretação ativa daquilo que lê e é muito possível que sinta empatia e se identifique com uma história envolvente. Mas se a relação do homem da cidade com seu anfitrião também inclui a discordância, a relação do leitor com o texto não foge a isso. Muitas vezes estranhamos um livro, discordamos do que lemos. Vimos que o próprio Guimarães Rosa valorizava tais desarmonias e freqüentemente propunha obras que, a princípio, incomodavam o público.

Quando escreve, um autor consciente ou inconscientemente é forçado a decidir o que, daquilo que tem para dizer, pode ou não ser publicado; o que é universal e o que é particular; o que pode fazer sentido para o público e o que faz sentido apenas para si mesmo. Para o escritor de uma obra, seu público representará, não raro, a alteridade. Esse é um outro aspecto do leitor que, em *Grande sertão: veredas*, também pode ser identificado ao doutor da cidade. Encarnando a alteridade demoníaca, esse estranho permite ser associado a uma descontinuidade, a uma quebra radical, a uma queda de nossos ideais, enfim, presente em alguns processos de leitura mais desestabilizadores.

Finalmente, quando lemos, naturalmente julgamos uma obra. E o texto, com o objetivo de influenciar tal julgamento, nos faz objeto de um jogo de sedução. As palavras de Barthes a respeito do leitor poderiam muito bem ter sido pronunciadas por Riobaldo em relação ao seu visitante:

[...] esse leitor é mister que eu o procure (que eu o 'drague'), sem saber onde ele está. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a 'pessoa' do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo (BARTHES, 1996, p. 9).<sup>2</sup>

Da ficção de Rosa, depreendem-se contribuições muito mais efetivas sobre a leitura do que as idealizadas pelo autor e mesmo do que as proposições instigantes de Barthes. Nela vemos instituído um modelo variado, plural de leitura, que tem resultados práticos na nossa recepção do texto. Não queremos dizer com isso que Rosa procura guiar nossa leitura de seu texto através de linhas mestras fornecidas pelo narratário. Muito pelo contrário, procuramos, e não achamos, no romance rosiano, caminhos que nos guiassem a uma interpretação segura do texto. Nesse sentido, poderíamos dizer que temos em *Grande sertão* uma leitura falha: falha como a vida de Riobaldo, que não experimentou em sua juventude o amor que ambicionava; falha como a narrativa elaborada por esse protagonista, que não foi capaz de recuperar seu passado perdido ou aliviar sua consciência; falha como rio que não chega ao mar, um rio baldo (LIMA, 1969, p. 71); falha como a escritura de Barthes que, segundo o próprio, não compensa nada, não sublima nada, (BARTHES, 2003, p. 161). Enquanto leitores do livro, somos herdeiros de todas essas faltas, nossa leitura não será nunca completa. Mas talvez seja justamente nesse hiato que uma nova escritura pode surgir. Resta-nos fazer como indicou Barthes e dar prosseguimento a essa aventura.

## Abstract

In *Grande sertão: veredas*, an old farmer named Riobaldo narrates his youth to a foreigner. A significant number of literary critics have compared the outsider — or narratee — to a prototypical reader. Nevertheless, none of them has investigated the matter thoroughly. That is what we intend to do.

Key words: Reading. Guimarães Rosa. Roland Barthes.

## Referências

ARRIGUCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.

BARTHES, Roland. Da leitura. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 43-52. Original francês.

BARTHES, Roland. Escrever a leitura. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 40-42. Original francês.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 343 p. (Coleção Roland Barthes). Original francês.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 65-70. Original francês.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. 86 p. (Coleção Elos). Original francês.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. 480 p.

CHIAPPINI, Lígia. A metanarrativa como necessidade diferenciada. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 190-204, 2º semestre, 1998.

COUTINHO, Eduardo. Monólogo diálogo: a técnica híbrida do *Grande sertão: veredas*. In: \_\_\_\_\_. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande sertão: veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993. p. 61-70.

ECO, Humberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 219 p. (Coleção Estudos). Original italiano.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.

GALVÃO, Walnice. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. 132 p. (Coleção Debates)

GENETTE, Gérard. Voix. In: *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. p. 225-267.

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000. 198 p.

LIMA, Luis Costa. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Grande sertão: veredas e a psicanálise*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n 10, p. 21-37, 1<sup>o</sup> semestre, 2002.

NUNES, Benedito. A matéria vertente. *Seminário de ficção mineira: de Guimarães Rosa aos nossos dias*, Belo Horizonte, n 2, p. 9-29. 1983.

PRINCE, Gerald. Introduction to the study of the narratee. In: TOMPKINS, Jane P. (Org.). *Reader response criticism: from formalism to post-structuralism*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1980. p. 7-25.

REY-DEBOVE, Josette (Org.). *Dictionnaire du français: référence apprentissage*. Paris: CLE International, 1999.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Prefácio de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, 624 p.

ROSENFELD, Kathrin. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993. 217 p. (Biblioteca Pierre Menard)

SANTOS, Livia. A unidade romanesca de *Grande sertão: veredas* (III): A crise do discurso narrativo. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, v.14, n. 759/760, p. 6, abr. 1981.

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994. 536 p. Original francês.

<sup>1</sup> Só para dar um exemplo de como tal atitude está em consonância com as modernas teorias sobre a leitura, tomemos como exemplo o clássico de Umberto Eco sobre o assunto, *Lector in fabula* (2002), que tem o subtítulo de: "a cooperação interpretativa nos textos narrativos".

<sup>2</sup> Segundo o dicionário francês *Le Robert*, o verbo *draguer*, utilizado no original por Barthes, pode ser definido, em um sentido familiar, como: "Chercher à lier connaissance avec (qqn) pour avoir une aventure amoureuse" (REY-DEBOVE, 1999, p. 314). Em outras palavras: procurar fazer contato com alguém para ter uma aventura amorosa, paquerar.

## *O Recreador Mineiro* (1845-1848): considerações sobre a transmissão de um discurso polifônico na imprensa mineira do século XIX

Luciano de Oliveira Fernandes

### Resumo

Este estudo aborda aspectos polifônicos existentes no periódico literário *O Recreador Mineiro* (Ouro Preto/ 1845-1848) indicando o uso da literatura, através do jornalismo, como um instrumento de apropriação social dos discursos com vistas à difusão da doutrina liberal na imprensa mineira do século XIX.

Palavras-chave: Jornalismo. Discurso. Polifonia. Romantismo. *Recreador Mineiro*.

“Os R R. , posto que na sua folha litteraria transmittão alguns artigos sem declarar a fonte de sua extracção , sustentão a ingenuidade de não roubar a anterior , ou phostuma gloria de pennas illustres. [...] cada um dos factos ali consignados não tem de certo por fonte peculiar , ou comum o cerebro do escriptor ; talvez comprehenda a sua obra tantas linhas quantos os autores precedentes, ou contemporaneos donde as extrahio; [...] O R. Mineiro não é o catalogo, ou o atlas dos escriptores, cuja nomenclatura impreterivelmente deve apparecer nesse genero de producções; é pelo contrario o mensageiro do recreio, instruindo: e que mais conseguirá elle rubricando algumas paginas com a inscripção das fontes, em que se enriquecêra, que igualmente o não consiga sem taes rubricas? E é ponto bem singular, e genuino, que aquelles, que affirmão conhecer essas fontes, e que as designão por seus proprios nomes, sejam os mesmos que censurão o Recreador de as não declarar! Se vós as conheceis, para que solicitais declarações? Se julgais inutil a reproducção d’artigos , que tendes lido em diversas obras , apezar de que se não achem ao alcance de muitos outros, para que fim exigis contra vossos principios uma declaração do que vos é inutil por vos ser sabido?”

(os redatores do *Recreador Mineiro*,  
*Escholio aos 6 volumes do Recreador Mineiro*.)

Devo aqui confessar ao leitor que me fiz muitas perguntas após ler o fragmento acima. Questões de várias ordens que motivaram e impulsionaram a realização do estudo desenvolvido durante o mestrado<sup>1</sup>. Ao entrar em contato com o material que se

constituiu como o corpus dessa pesquisa, a ausência de fontes e referências nos textos publicados por um jornal ouropretano do século XIX<sup>2</sup> causou certo desconforto. Afinal, sempre se procura compreender os textos a partir de um ponto de enunciação inserido em um contexto discursivo; e em relação a uma série de outros documentos/monumentos (LE GOFF, 2003). Assim como a falta de referência aos autores da maioria dos textos publicados ao longo dos três anos da edição do periódico, deparar-se com as letras R.R. nos textos editoriais também causa certa dúvida. Afinal, quem são os "R.R.", ou "Redatores do *Recreador*"? (nas edições aparece apenas o nome do editor: Bernardo Xavier Pinto de Souza) Para que finalidade "transmitem" o discurso alheio? Declaram não ter a intenção de se apropriar daquilo que transmitem; nem a de fazer do periódico um "atlas de escritores". Mas qual é então a intencionalidade dos R.R.? E como essa intencionalidade se articula com o poder e as forças sociais? Percebe-se no fragmento acima que as idéias de instrução e recreio perpassam a ideologia do jornal. São os objetivos dos redatores. E para tal, os R.R. não julgam serem úteis as rubricas, mas as idéias, o discurso contido naqueles textos. Mas que idéias? Que textos? Instruir para que finalidade? Quem? Mas em que situação ocorre essa transmissão do discurso de outrem?

Desculpe-me o leitor pela enxurrada de questões. Mas as questões se fazem necessárias como resposta àquilo que me foi argüido pelos R.R. As idéias contidas nos artigos do periódico se associam claramente à doutrina liberal; e podem ser reconhecidas enquanto tal, embora não sejam indicadas as fontes. Mas a pergunta tanto me inquietara: "Se vós as conheceis, para que solicitais declarações?" Para facilitar meu trabalho. Eis a resposta que daria a eles se pudesse voltar aos anos de 1845-1848 para solicitar informações que seriam inseridas na bibliografia deste estudo. Mas sendo isso humanamente impossível, como lidar com um aspecto, ou melhor, com a falta de um aspecto tão relevante para a realização das análises e constatação das hipóteses de um trabalho de pesquisa na área de Literatura Brasileira?

Pois bem, tempos depois a pergunta feita pelos redatores parecia ser a sua própria resposta. A "empresa literária", expressão pela qual costumavam os R.R. designar o *Recreador Mineiro*, constituía-se então como um suporte para a transmissão de um discurso polifônico — este, por sua vez, articular-se-ia com outros, numa perspectiva dialógica. Assim, a resposta ganhava forma de possibilidade de estudo. As questões acima pontuadas passaram mais a instigar do que a perturbar. Neste artigo observaremos, portanto, alguns elementos concernentes à análise do discurso e que podem melhor indicar como o discurso dos redatores de *O Recreador Mineiro* se configurou como polifônico.

Em seu *Esboço de uma Teoria polifônica da enunciação* (DUCROT, 1987, p. 161-218), Oswald Ducrot contesta e substitui o postulado da lingüística moderna de que cada enunciado possui um, e somente um autor: a unicidade do sujeito falante. Ducrot define a disciplina na qual se situam suas pesquisas chamando-a de Pragmática Semântica, ou Pragmática Lingüística. Termo este que designa as investigações que dizem respeito à ação humana realizada pela linguagem, indicando suas condições e seu alcance. Seu objeto é dar conta do que, segundo o enunciado, é feito pela fala. Segundo Ducrot, o *enunciado* se distingue rigorosamente da *frase* por poder ser tomado pelo lingüista como observável, considerado como uma manifestação particular. Em correlação com a oposição da *frase* e do *enunciado*, Ducrot introduz a diferença entre *significação* e *sentido*, falando da *significação* de uma frase para caracterizá-la semanticamente, e reservando o termo *sentido* para a caracterização semântica do *enunciado*. A concepção de sentido consiste em considerá-lo como uma

descrição da enunciação. É uma vez que o autor considera que o *enunciado* pode ser compreendido como fragmento de discurso, considera também o discurso como um fenômeno observável, constituído de uma seqüência linear de enunciados. Ainda deve ser distinguida da frase e do enunciado a *enunciação*, termo ao qual Ducrot atribui três acepções, das quais toma a terceira como referência para seus estudos: 1) designar a atividade psico-fisiológica implicada pela produção do enunciado; 2) pode ser o produto da atividade do sujeito falante — o *enunciado*; e 3) o acontecimento constituído pelo aparecimento de um enunciado. A essa “aparição momentânea”, Ducrot chama *enunciação*, sem fazer intervir em sua caracterização a noção de ato. Portanto, para Ducrot o sentido de um enunciado é a descrição de sua enunciação, que consiste (além dos aspectos argumentativos, ilocutórios e relativos às causas da fala) em indicações que o enunciado apresenta, no seu próprio sentido, sobre o (os) autor (es) eventual (is) da enunciação. Ducrot defende que é necessário distinguir, entre esses sujeitos, pelo menos dois tipos de personagens: os enunciadores e os locutores. O enunciador é aquele que é considerado como se expressando através da enunciação, sem que para tanto sejam a ele atribuídas palavras precisas; se ele fala é somente no sentido em que a enunciação é vista como expressando seu ponto de vista, sua posição, sua atitude, mas não no sentido material do termo, suas palavras. Ducrot fala em locutores (no plural) não para cobrir os casos em que o enunciado é referido a uma voz coletiva (por exemplo, quando um artigo tem dois autores, que se designam coletivamente por ‘nós’); o que motiva o plural é a existência, para certos enunciados, de uma pluralidade de responsáveis. O locutor (ser discursivo) distingue-se do sujeito falante (ser empírico).

Na obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (BAKHTIN, 1995), Mikhail Bakhtin considera que a língua é, como para Saussure, um fato social, cuja existência se funda na necessidade da comunicação, estando, assim, a fala “indissoluvelmente ligada às condições da comunicação e às estruturas sociais”. Toda enunciação, por fazer parte de um processo de comunicação ininterrupto, é um elemento do diálogo — englobando as produções escritas. Desse modo, a enunciação é de natureza social, portanto ideológica, não existindo fora de um contexto social — já que cada locutor tem um ‘horizonte social’ e há sempre um interlocutor, ao menos potencial. Observando a “enunciação como realidade da língua e como estrutura sócio-ideológica”, a palavra veicula de maneira privilegiada a ideologia e é um ‘indicador’ das mudanças. Bakhtin define a língua como “expressão das relações e lutas sociais, veiculando e sofrendo o efeito desta luta, servindo, ao mesmo tempo, de instrumento e de material.” Desse modo, no capítulo, “Língua, fala e enunciação”, Bakhtin considera que a palavra está sempre carregada de um “conteúdo ou sentido ideológico ou vivencial”, e que reagimos somente àquelas que despertam em nós “ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida.” A língua, portanto, no seu uso prático, “é inseparável de seu conteúdo ideológico ou relativo à vida”; e a enunciação é o “produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados.” Portanto, o “centro organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo.” Assim Bakhtin define a enunciação como “realidade da linguagem e como estrutura sócio-ideológica.” “A estrutura da enunciação é uma estrutura puramente social.”

No capítulo “O ‘discurso de outrem’”, buscando ainda demonstrar a natureza social e não individual das variações estilísticas, Bakhtin considera que “a maneira de integrar ‘o discurso de outrem’ no contexto narrativo reflete as tendências sociais da interação verbal numa época e num grupo social dado.” Faz-se conveniente, então,

levar em conta que há diferenças essenciais entre a recepção ativa da enunciação de outrem e sua transmissão no interior de um contexto, uma vez que

toda transmissão, particularmente sob forma escrita, tem seu fim específico [...] Além disso, a transmissão leva em conta uma terceira pessoa — a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas. Essa orientação para uma terceira pessoa é de primordial importância: ela reforça a influência das forças sociais organizadas sobre o modo de apreensão do discurso.

Toda a essência da apreensão apreciativa da enunciação de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no discurso interior. Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores.

O discurso citado e o contexto de transmissão são somente os termos de uma inter-relação dinâmica. Essa dinâmica, por sua vez, reflete a dinâmica da inter-relação social dos indivíduos na comunicação ideológica verbal.

As condições da comunicação verbal, suas formas e seus métodos de diferenciação são determinados pelas condições sociais e econômicas da época. [...] nas formas pelas quais a língua registra as impressões do discurso de outrem e da personalidade do locutor, os tipos de comunicação sócio-ideológica em transformação no curso da história manifestam-se com um relevo especial. (BAKHTIN, 1995, p. 146-148, 154)

Finalmente, como uma primeira resposta à questão proposta pelos redatores do *Recreador Mineiro*, nos aventuraremos a transmitir o discurso de Bakhtin, quando este nos declara que: “na verdade, dentro de uma situação em que todos os julgamentos sociais de valor são divididos em alternativas nítidas e distintas, não há lugar para uma atitude positiva e atenta a todos os componentes individualizantes da enunciação de outrem.” (BAKHTIN, 1995, p. 149). Assim, observando a língua como um fato social ligado às estruturas sociais, à necessidade e às condições da comunicação, concluímos que os redatores do *Recreador Mineiro* procederam a uma *enunciação polifônica* (DUCROT, 1987), caracterizam-se como locutores (transmissores de um discurso dotado de uma pluralidade de responsáveis) e, portanto, expressam conformidade com as idéias e o ponto de vista de vários enunciadores (sem que para tanto sejam a eles atribuídas palavras precisas ou rubricas que os declarem como fonte) através de uma seleção do que seria apropriado ou descartado pelo discurso a ser transmitido. Verificamos, portanto, que o “centro organizador” da enunciação polifônica em *O Recreador Mineiro* era exterior, situava-se no meio social que envolvia os redatores-locutores, o discurso a ser transmitido, e o público para o qual ocorreu a transmissão. Desse modo, no que diz respeito ao processo de comunicação, evidencia-se o postulado de que a estrutura da enunciação é de natureza puramente social e ideológica. Assim, a enunciação polifônica se manifestou em *O Recreador Mineiro* como um “indicador” das mudanças, como “expressão das relações e lutas sociais, veiculando e sofrendo o efeito desta luta, servindo, ao mesmo tempo, de instrumento e de material” (BAKHTIN, 1995).

Levando em conta as diferenças essenciais entre a recepção ativa da enunciação de outrem e sua transmissão no interior do contexto romântico de renovação política e cultural, concluímos que a maneira de se apropriar do ‘discurso de outrem’ evidenciou em *O Recreador Mineiro* as tendências sociais da interação verbal em Minas Gerais na primeira metade do século XIX, uma vez que a existência de um público leitor evidencia o fluxo das forças sociais organizadas sobre o modo de apreensão do discurso de outrem no referido periódico. Isto que aponta para a interação dinâmica entre o discurso citado e o contexto de transmissão, evidenciando: a inter-relação social dos indivíduos na comunicação ideológica verbal; a atuação da facção política

liberal em Minas após a Independência através da imprensa; e o uso da Literatura como instrumento e material de um processo de renovação política, ideológica e cultural em Minas Gerais no período romântico.

Ao se referir à "apropriação social dos discursos" (FOUCAULT, 2004), Michel Foucault considera ainda que todo sistema de educação como "é uma maneira política de manter ou modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e poderes que eles trazem consigo" com a finalidade de constituir "um grupo doutrinário ao menos difuso" através de "uma distribuição e uma apropriação do discurso". Deve-se, nesse ponto, observar que a epígrafe dada a este artigo permite que verifiquemos a declaração da função pedagógica e doutrinária do periódico, caracterizada por seus próprios redatores.

Assim, a apropriação social dos discursos operou-se para a difusão da doutrina liberal em *O Recreador Mineiro*. A polifonia se fez presente em *O Recreador Mineiro* através do efeito que resulta do conjunto harmônico de instrumentos e linguagens do romantismo, bem como através da pluralidade de diversas vozes que soaram simultaneamente para a transmissão da doutrina liberal através do discurso dos redatores do referido periódico.

#### Abstract

This paper approaches polyphonic aspects existent in the literary periodical *O Recreador Mineiro* (Ouro Preto/ 1845-1848) and displays the use of literature, through journalism, as an instrument of social appropriation of the discourses to transmit and diffuse the liberal doctrine in the press from the 19<sup>th</sup> century in Minas Gerais.

Key words: Journalism. Discourse. Polyphony. Romanticism. *Recreador Mineiro*.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahaud e Iara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995.

DUCROT, Oswald. Esboço de uma Teoria Polifônica da Enunciação. In: *O Dizer e o Dito*. Revisão técnica da tradução: Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1987. p. 161-218.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do Discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 10. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

O RECREADOR MINEIRO. Ouro Preto: Typographia Imparcial de Bernardo Xavier Pinto de Souza: 1845 — 1848. Tomos I a VII (Biblioteca Nacional)

<sup>1</sup> Discutindo as articulações entre experiência vivida, ficção e organização social através do estabelecimento de relações entre história, memória cultural e literatura, o referido estudo (intitulado *O Recreador Mineiro (1845-1848)*: liberalismo e romance-folhetim na imprensa mineira do século XIX) visa a analisar a relação entre a imprensa mineira e a facção política liberal em Minas Gerais após a Independência, bem como os efeitos dessa relação na temática dos artigos e dos folhetins publicados no periódico ouropretano *O Recreador Mineiro (1845-1848)*. Constatando que esse periódico se caracterizou como um suporte para a enunciação de um discurso polifônico, procura-se também analisar o uso da Literatura (através do jornalismo) como instrumento do processo de renovação política, ideológica e cultural em Minas Gerais no período compreendido entre 1845 e 1848.

<sup>2</sup> Publicados quinzenalmente entre 1º de janeiro de 1845 e 15 de junho de 1848 pela "Tipographia Imparcial de Bernardo Xavier Pinto de Souza", os 84 números de *O Recreador Mineiro* foram divididos em sete tomos por Bernardo Xavier, responsável pela fundação, direção e edição desse periódico. Em consonância com a vastidão de campos intelectuais abarcados pela proposta romântica, cada tomo do *Recreador* foi dividido em três seções. Na primeira delas, intitulada "Memória", é abordada a "História". Na segunda seção, intitulada "Razão", é abordada a "Philosophia". Por sua vez, a terceira seção, dedicada à "Imaginação", contém cantigas e poesia nos gêneros épico e lírico.

## "A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais", de Clarice Lispector: transtextualidade e transcrição

Luciene Guimarães de Oliveira

### Resumo

A partir do *corpus* literário constituído pelos contos "A Bela e a Fera ou a ferida grande demais", de Clarice Lispector, "Uma xícara de chá" de Katherine Mansfield, do conto de encantamento "La Belle et la Bête", e do filme de Jean Cocteau *A Bela e a Fera*, articula-se a teoria da transtextualidade, desenvolvida pelo francês Gérard Genette, com o conceito de transcrição, de Haroldo de Campos.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Katherine Mansfield. Jean Cocteau. Transtextualidade. Transcrição.

Numa crônica publicada no livro *A descoberta do mundo*, a escritora Clarice Lispector, indagada sobre qual seria o primeiro livro de sua vida, diz que prefere falar sobre o "primeiro livro de cada uma de minhas vidas" (LISPECTOR, 1999, p. 425). Um primeiro gosto literário foi experimentado com alguns contos de encantamento. Em outra vida que teve, aos 15 anos, Clarice se depara com o texto da escritora neozelandeza Katherine Mansfield e, a partir de então, não consegue deixar de exprimir uma admiração pela vida e obra dessa escritora. Uma afinidade literária manifestada em cartas, entrevistas, depoimentos, além da crônica citada. No último ano de vida, Clarice parece resgatar algumas dessas "vidas" ao escrever seu último conto, em 1977, publicado em 1979, depois de organizado por Olga Borelli: "A Bela e a Fera ou a ferida grande demais".

A partir do título, já se indicia um conto de encantamento: "A Bela e a Fera" ou "La Belle et la Bête", de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Avançando um pouco mais na leitura do conto de Clarice, outro texto se insinua, quando se entrevêm traços do conto de Katherine Mansfield "A cup of tea", traduzido no Brasil em seu sentido literal: "Uma xícara de chá". Clarice retoma, então, em seu último conto, textos das "vidas" que teve: o conto de encantamento e um texto da escritora naturalizada inglesa, uma rara afinidade assumida no decorrer de sua carreira.

O teórico francês Gérard Genette associa a retomada a outros textos à imagem de um palimpsesto: um pergaminho utilizado na antiguidade, quando o processo de escrita fazia-se por superposição. Nas camadas de um palimpsesto, "uma primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode ler por transparência, o antigo sob o novo" (GENETTE, 2005, p. 5). Na concepção

de Genette, a imagem de um palimpsesto representa todas as obras derivadas de uma obra anterior, configurando uma literatura de segunda mão em que um texto pode sempre ler um outro. No campo literário, um hipertexto é o resultado de uma reescrita a partir de um texto primeiro denominado por sua vez, de hipotexto. Essa relação hipertextual é um dos procedimentos que Genette chamou de “transtextualidade”, ou “transcendência textual do texto,” definida como tudo que o coloca em relação manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 2005, p. 7). Dessa perspectiva, em “A Bela e a Fera ou a ferida grande demais”, como na imagem de um palimpsesto, entrevêm-se, sob o texto de Clarice, os contos de Beaumont e de Katherine Mansfield, tomados, assim, como hipotextos.

Por outro lado, ao escrever um texto a partir de outro, está-se também numa operação tradutora. O teórico russo Roman Jakobson categorizou as formas de tradução, não só de uma língua para outra (interlingual), como também de um meio para outro (intersemiótico) ou no âmbito de mesma língua (intralingual). O poeta e crítico Haroldo de Campos, ao tratar da tradução criativa, denominou-a de *transcrição* — forma de traduzir um texto poético que acaba por escapar à fidelidade, ao sentido literal, configurando então, na transgressão ao texto de partida, uma recriação, uma reescrita, um novo texto. Nesse sentido, pode-se dizer que “A Bela e a Fera ou a ferida grande demais” transcriba o conto de Beaumont, escreve novamente esse texto de uma forma criativa, renova-o sob o olhar do século XX.

Publicado primeiramente em 1756, o conto de encantamento “La Belle et la Bête”, já foi retomado inúmeras vezes, por diversos sistemas semióticos, inclusive pelo cinema, num filme dirigido por Jean Cocteau, em 1946 — um clássico do cinema francês. Tal filme foi citado por Jean-Luc Godard, em seu livro *Introdução a uma verdadeira História do Cinema*, como um dos que fizeram história. Jean Cocteau, que, numa época de pós-guerra, trouxe para as telas do cinema francês a magia do conto de encantamento, forjou o que ele chamou de “realismo irreal” — fazer valer, através da linguagem cinematográfica, o mágico e o fantástico de um conto de fadas, façanha tentada anteriormente nos primórdios do cinema pelo mágico Georges Méliès. Cocteau, que reunia outros talentos além do de cineasta como os de desenhista, escultor e poeta, também se valeu da arte pictórica dos pintores holandeses do século XVII Jan Vermeer e Pieter de Hooch e das ilustrações de Gustave Doré feitas para os contos de Perrault através de uma alusão a esses universos, em favor de uma poética da magia — apresentado sobretudo, no jogo de luz e sombra.

<p><a href="http://www.artinthepicture.com/artists/Jan_Vermeer/girl_thumb.jpg">http://www.artinthepicture.com/artists/Jan_Vermeer/girl_thumb.jpg</a></p> <p>FIG. 1—<i>Moça com brinco de pérola. (Girl with a pearl earring)</i>, (1645). Óleo sobre tela de Jan Vermeer.</p> <p>Acesso em 6 dez. 2006.</p>	<p><a href="http://www.textanalyse.dk/Billeder/Vermeer%20Kontrast%201.jpg">http://www.textanalyse.dk/Billeder/Vermeer%20Kontrast%201.jpg</a></p> <p>FIG.2 — <i>A leiteira (Die milkmaid)</i> (1658). Óleo sobre tela de Jan Vermeer</p> <p>Acesso em 6 dez. 2006.</p>
---	---

A partir do *corpus* literário constituído pelos contos de Clarice Lispector, Katherine Mansfield, Beaumont e o filme de Jean Cocteau, articulamos a correlação entre transcrição e a transtextualidade, procedimentos nos quais podemos perceber em comum uma poética da reescrita. Uma poética consumada de um lado pela transgressão ao texto de partida, e do outro, pela literatura de segunda mão, uma literatura que deriva de si mesma. Desse *corpus* literário utilizado, compreende-se que “A Bela e a fera ou a ferida grande demais” é uma transcrição do conto de fadas ao

mesmo tempo que mantém uma relação hipertextual com o conto "Uma xícara de chá".

Nessa relação hipertextual, percebemos que, nos contos de Clarice e Mansfield, o destino faz esbarrar, por acaso dois seres de mundos opostos, de classes distintas e situados em extremos estéticos. Em "A Bela e a Fera ou a ferida grande demais", uma mulher da alta sociedade carioca que esperava seu chofer na saída do salão de beleza depara-se subitamente com um mendigo, apoiado em muletas, que ostentava numa única perna, uma ferida. Já no conto "Uma xícara de chá", Rosemary Fell, uma obstinada consumista, saía de uma de suas compras quando se depara com uma mendiga que timidamente pede a ela um trocado para uma xícara de chá. Se no conto de Beaumont, Bela se assusta ao avistar a Fera pela primeira vez, tanto Rosemary Fell, do conto de Mansfield, quanto Carla de Souza e Santos, do conto de Clarice, ficam surpresas diante da figura de um mendigo. Ambas, no entanto, conseguem superar o medo: Rosemary Fell, em "Uma xícara de chá", tenta tornar-se uma espécie de fada-madrinha da mendiga, enquanto que em "A Bela e a Fera ou a ferida grande demais", Carla, protagonista do conto de Clarice, entra em crise existencial ao tomar consciência de sua alienação diante da vida.

Na transformação do conto de fadas que acontece em "A Bela e a Fera ou a ferida grande demais", um dos temas — a beleza — tem relevância na história de Carla, que a associava a seu sucesso, advindo de um promissor casamento com um banqueiro. O mesmo tema é entrevisto em "Uma xícara de chá", pois Rosemary Fell era insegura de sua beleza.

Percebemos também uma separação entre dois mundos. No filme de Cocteau a fotografia que contrasta o claro e escuro parece ser utilizada como linguagem que exprime a harmonia de uma beleza física e a angústia da Fera. No conto de fadas esse distanciamento acaba por ser diluído pela união das virtudes. Já no conto de Clarice, o distanciamento entre os personagens é demonstrado pela incomunicabilidade — o que cada um pensa é restrito ao seu íntimo — e pela drástica realidade social que os separa. É ainda por uma ferida de alma e pela miséria que se dá a intercessão desses dois mundos.

O título proposto, "Fera ou ferida" reserva toda uma carga de poesia e ambigüidade: de um lado, uma Fera (supostamente o mendigo) que traz consigo uma ferida, uma lesão física; e do outro lado, uma mulher que descobre uma "grande ferida de alma", uma vida sustentada por aparências, baseada na superficialidade de sua beleza e repleta de festas e vazio existencial. Entrevê-se o poético, quando se constata a ambigüidade da miséria: uma miséria que não dizia respeito apenas à realidade do mendigo, mas que conota também uma imperfeição, uma fraqueza, o vazio da vida de Carla, uma miséria de alma, uma alma maltrapilha.

O conto de Clarice e o filme de Cocteau transcriam a magia do conto de fadas de diferentes maneiras. No conto de Beaumont a magia de uma fada havia castigado um príncipe que foi convertido em fera: quebrar o encanto só se tornaria possível através de uma outra magia, que seria aquela da manifestação do amor. No filme de Cocteau, a magia é a essência de todo o filme. Na transcrição realizada pelo cineasta francês, a última fala do príncipe revela que ele fora encantado porque "os pais não acreditavam em magia". Já no início do filme, projeta-se na tela um texto em que o cineasta solicita ao público um pouco "da inocência infantil" e que termina da seguinte forma: "para trazer-nos sorte, deixe-me falar essas palavras mágicas da nossa infância: 'Abre-te sésamo', 'Era uma vez...' (A bela e a fera, 1946). Com essas palavras, o filme introduz o espírito do espectador na ficção do cinema e na magia do conto de encantamento. Já

no conto "A Bela e a Fera ou a ferida grande demais", falta a Carla uma "magia de viver".

Também podemos perceber, no conto de Clarice, uma ruptura com o gênero do conto de fadas e em lugar de "Era uma vez..." a narrativa inicia com a palavra "começa". Nesse início alude-se à linguagem do roteiro de cinema como também no final do conto, que sugere uma cena de filme em forma de "rubrica": "(no carro andando) De repente pensou: nem me lembrei de perguntar o nome dele." (LISPECTOR, 1999, p. 105). Além dessas referências a novas formas narrativas estabelecidas no século XX, "A Bela e a Fera ou a ferida grande demais" reescreve e atualiza seu hipotexto, o conto de encantamento "A Bela e a Fera", de Beaumont, publicado no século XVIII. O conto de Clarice transpõe elementos do conto de Beaumont para o século XX no contexto de uma realidade social brasileira, de uma sociedade carioca, e se passa nos arredores do Copacabana Palace Hotel — uma possível alusão ao suntuoso palácio onde residia a Fera do conto de fadas. Essa atualização do antigo que atravessa o novo, como na imagem de um palimpsesto, Genette a designou de "bricolagem", — uma "maneira de fazer o novo com o velho". Nessa mesma lógica, Haroldo de Campos chamou de "transcrição ou transluciferação", uma ruptura com o texto de partida, transgredindo uma tradição em favor de uma tradução criativa que resulta numa "quebra, descontinuidade, uma dessacralização pela leitura ao revés".

Portanto, sob o texto de Clarice Lispector, "A Bela e a Fera ou a ferida grande demais", lê-se por transparência "A Bela e a Fera", de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont e o conto "Uma xícara de chá", de Katherine Mansfield, fazendo da literatura um palimpsesto, em que, segundo Genette, um texto pode sempre ler um outro. No pergaminho que acumula textos, uns sobre os outros, o texto escrito por último fica em evidência, preservando, no entanto, traços dos primeiros, de modo que "quem ler por último, lerá melhor".

#### Abstract

The fairy tale "Beauty and the Beast" ("La Belle et la Bête"), by Jeanne Marie Leprince de Beaumont, published for the first time in 1756, is recreated in Clarice Lispector's Brazilian short story "A Bela e a Fera ou a ferida grande demais". This Clarice Lispector's text also recreates the Katherine Mansfield's short story, "A Cup of Tea". According to the concepts of "transcription", by Haroldo de Campos, and transtextuality, by Gérard Genette, we also consider the relation between Beaumont's fairy tale and Jean Cocteau's film *La Belle et la Bête*.

Key words: Clarice Lispector. Katherine Mansfield. Jean Cocteau. Transtextuality. Transcreation.

#### Referências

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão* (Extratos). Edição bilingüe. Tradução de Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2005. *Cadernos Viva Voz*.

LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

A BELA e a Fera. (La Belle et la Bête) FRA1946. Direção: Jean Cocteau. Baseado no conto de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Produção: Emile Darbon. Intérpretes: Jean Marais, Josette Day, Marcel André, Mila Parely, Nane Germon, Michel Auclair. Direção de fotografia: Henry Alekan. Direção de arte: Christian Bérard. Música: George Auric. [S.l.]: Continental Home Vídeo. DVD (aprox. 93min.), p&b, legendado.

## Fernando Pessoa e Jacques Lacan: constelações, letra e livro

Márcia Maria Rosa Vieira

### Resumo

Este artigo colocou lado a lado a poética do escritor Fernando Pessoa, principalmente no seu *Livro do desassossego*, e a teoria psicanalítica de Jacques Lacan, em especial aquela formulada nos anos 70, de modo a examinar o “funcionamento constelar” e o “livro” como modos de dar forma ao acaso, à contingência.

Palavras-chave: Constelações. Letra. Livro. Literatura. Psicanálise.

Se cada escritor cria os seus precursores (BORGES, 1999, p. 88-90), se cada época cria os seus antepassados, não parece de todo despropositado incluir o escritor português Fernando Pessoa entre os precursores da Literatura Comparada. Inegavelmente na poesia, e de algum modo na prosa, ele desenvolve um autêntico exercício de comparativismo. Para localizá-lo, basta uma olhadela no índice das *Obras em Prosa*, onde se lê “Alberto Caeiro visto por Álvaro de Campos”, “Ricardo Reis em controvérsia com Álvaro de Campos”, “Ricardo Reis visto por Fernando Pessoa”, “Caeiro e Whitman”, “Álvaro de Campos, influência de Caeiro”, etc. (PESSOA, 1986, p. 725-726).

Que a obra de um escritor possa não apenas se prestar a, mas também ser um exercício comparatista, deve-se à dimensão de diversidade que ela traz em si. Nesse sentido, dizendo-se “o múltiplo que nunca teve uma só personalidade” e “sabendo-se o ponto de reunião de uma pequena humanidade só sua” (PESSOA, 1986, p. 45-46), Pessoa apresentou a sua produção literária como os resultados escritos de uma multiplicidade. Desse modo, ele recolocou o debate sobre o Um e o Múltiplo, presente desde os pré-socráticos, no contexto da modernidade.<sup>1</sup> A reincidência desse debate sobre o tema do sujeito no mundo contemporâneo constituiu uma das razões da escolha da poética de Fernando Pessoa como tema da tese intitulada “Fernando Pessoa e Jacques Lacan: constelações, letra e livro”.

A constatação inicial é a de que, morto como universal, o sujeito renasce “na multiplicidade de identidades novas — e não tão novas! — como resultado da dissolução dos lugares desde os quais os sujeitos universais falaram — explosão de identidades étnicas [...]” (LACLAU, 1996, p. 45-46). Na medida em que, desde os inícios da modernidade, a poética pessoana sinalizou a existência dessa problemática, ela não apenas constitui um operador de leitura dos novos tempos, bem como se presta, ela própria, a uma releitura. Nessa retomada, ela beneficia-se “da efervescência presente atualmente no campo da epistemologia interdisciplinar e da

conseqüente liberação do Múltiplo como tratamento da natureza hipercomplexa do real” (MARQUES, 1999, p. 64).

No contexto interdisciplinar, não é difícil perceber que muito pouca coisa foi produzida até agora no sentido de uma aproximação entre Fernando Pessoa e Jacques Lacan, tanto no campo das Letras quanto no da psicanálise. Portanto, com vistas a ampliar esse campo de interlocução, pretendeu-se aproximar a poética do escritor português e a psicanálise lacaniana, principalmente aquela formulada nos anos 70, na qual, finalizado o momento estruturalista, a teoria psicanalítica caminha no sentido de uma escritura não linear, dita borromeana. Esse movimento e a teoria da letra que ele traz encontram no texto “Lituraterra” (1971) e nos seminários *Mais, ainda* (1972-1973) e *L’insu que sait de l’une bévue s’aile à mourre* (1976-1977) formulações crucias, daí o interesse em tratá-los de perto.

### **1. De “ocidentado” a “japonizado”: um sujeito constelar**

Nos anos 70, Leyla Perrone-Moisés extraiu do texto de Lacan, “Lituraterra”, a versão do “sujeito *ocidentado*” e mostrou que o acidente do Ocidente localiza-se na fratura entre o sujeito e o objeto, entre a ciência e a metafísica, entre o intelectualismo e o sentimentalismo, e que essa fratura atravessa toda a poética pessoana. Trata-se agora de apanhar a questão por uma outra ponta, a ponta do “sujeito *japonizado*, constelado”. Nesse sentido, interessa recortar no “Lituraterra” os impasses que a pulverização do sujeito cria e as saídas que ela constrói: no caso da obra do escritor português, a ficção heterônima e a escritura do desassossego.

Se o contexto de uma época é percebido por um escritor através de seu temperamento (AIEX, 1985, p. 17), é inusitado aquilo que o temperamento pessoano (sempre tendendo para a despersonalização) fará com os traços que a modernidade herda do Romantismo alemão e do Simbolismo francês. Ao se contrapor ao preceito clássico “conheça-te!”, Pessoa enuncia o preceito em jogo na modernidade, “desconheça-te!”, e, para ele, “desconhecer-se conscienciosamente é o emprego ativo da ironia” (PESSOA, 2000, p. 165). Escravo da multiplicidade de si próprio, o modo irônico pelo qual ele se desconhece é a heteronímia, isto é, a criação de uma nebulosa de escritores e de suas respectivas ficções. Até o momento, pode-se afirmar que a galáxia pessoana chega a 72 heterônimos (LOPES, 1990, p. 167-168), criados, muitos deles, segundo um processo que não deixa de se aproximar do dispositivo do Witz, do dito espirituoso (Pessoa, 1986, p. 93 *et seq*).

Pela boca de um de seus Outros — Bernardo Soares — o escritor diz:

Cada qual tem o seu álcool. Tenho álcool bastante em existir. Bêbado de me sentir, vago e ando certo. Se são horas, recolho-me ao escritório como qualquer outro. Se não são horas, vou até ao rio fitar o rio, como qualquer outro. Sou igual. E por traz de isso, céu meu, constelo-me às escondidas e tenho o meu infinito (*L. do D.*, 20.07.1930, Fragmento 55).

Pessoa apresenta aí um modo de ser que ultrapassa a dimensão de uma ocorrência isolada. O dito funcionamento constelar emergiu e vigorou no final do século XIX e na primeira metade do século XX. Inaugurado por Stéphane Mallarmé, com o seu poema “Um lance de dados” (1897), esse acento constelar incidiu não apenas sobre o espaço poético, mas também sobre o campo do pensamento, no qual ele criou um estilo mosaico, tal como em Walter Benjamin. Ele manifestou-se ainda no campo das artes plásticas, como é o caso do pintor catalão Joan Miró, entre outros. No

entanto, além de constatar a emergência do constelar no horizonte das artes e, em especial, das artes literárias, é interessante observar a sua incidência sobre o sujeito, seja ele o sujeito poético ou psicanalítico. Isso leva a um outro discurso e a uma outra concepção de sujeito, presentes no horizonte da modernidade: a psicanálise de Sigmund Freud. Poder-se-ia dizer que, para ambos, trata-se de uma subjetividade constelar? Se tivessem se encontrado, como teria sido a conversa entre Pessoa e o Freud do sonho "A injeção feita em Irma"?

Pelo que tudo indica, embora o psicanalista de Viena nos aproxime desse sujeito "desconhecido de si mesmo" (PAZ, 1996, p. 201), algo daquilo que a perspectiva constelar esboça se perde, a saber, a passagem da linearidade à espacialidade. Para localizá-la e extrair-lhe as conseqüências — o que pressupõe uma distinção bem estabelecida entre as noções de significante e de letra — é necessário chegar às formulações de Lacan, nas quais o termo constelação aparece diversas vezes. Entre outras, destaca-se aquela na qual ele menciona a "constelação de insígnias" (Lacan, 1958/1998, p. 686), constelação de traços significantes, de marcas, de emblemas que apresentam o sujeito, nomeando-o. É nesse último sentido que o termo ressurgiu em "Lituraterra" (1971), texto no qual o psicanalista interroga se o constelar não levaria a uma mudança no estatuto do sujeito.

A partir do seu encontro com as particularidades da língua japonesa, Lacan indica que, nela, o campo das identificações sofre uma pulverização, e que isso dá ao sujeito japonês um estatuto constelar. Para fazer frente a essa pulverização, esse sujeito se desdobra, de tal modo que um dos seus registros "se satisfaz" pela referência à escritura, e o outro, pela referência à palavra. Diante dessas considerações, pode-se hipostasiar que o sujeito da poética pessoana é um sujeito japonês, e, isso, à medida que ele oscila entre os seus cerimoniais de composição e decomposição no jogo heterônimo (exercício de ficção, de literatura) e o privilégio da letra (prática de *fixão*, *lituraterra*), jogo escritural, portanto. Nesse sentido, a escritura do desassossego apresenta um outro modo de satisfação em relação àquele em jogo na ficção heterônima.

A aproximação entre o campo pulsional e a letra, sugerida pela língua japonesa, Lacan a retoma logo depois, quando, servindo-se da matemática calcada na teoria dos conjuntos, matemática bourbakista, introduz a noção de enxame. Novos operadores surgem e, com eles, a proposta de uma escritura e uma leitura "fragmentária, não dedutiva e localizada". A partir daí, a teoria da letra construída no último momento do ensino de Lacan desemboca no campo do poema, ou melhor, da poética. Jakobson entra novamente no horizonte. Com o retorno à poética, ganha forma a questão de um poético pulsional no qual o inconsciente faz as suas elucubrações de saber sobre a *alíngua* (*lalangue*), bem como as suas equivocações entre o som e o sentido. Em todos esses três momentos — japonês, matemático e poemático — a letra articula-se ao campo do gozo e, apesar de dizer das unaridades, ela multiplica-se.

A noção de letra apresenta-se, portanto, inserida em um campo de ressonâncias no qual se encontram as pulsões, cujas aventuras Sigmund Freud indagou sob o termo *triebschicksale*. Em Lacan, a caligrafia, a matemática e o poema surgem como modalidades de exercício da letra que nos levam a uma questão fundamental: seriam essas versões da letra operadores de leitura precisos e sutis o bastante para o trato do texto literário e, mais especificamente, para a leitura da poética do escritor português, Fernando Pessoa?

Com essas últimas elaborações de Lacan, os heterônimos pessoanos são legíveis como uma constelação de insígnias, isto é, como signos de gozo e, nesse viés, levam a

um questionamento da lógica simbólica e de seu enlaçamento em cadeias significantes, seriadas de modo linear pela lingüística saussuriana. Em vista disso, as Constelações constituem a espinha dorsal do percurso. No entanto, além de constatar o modo de funcionamento constelar presente na poética pessoana, observa-se que, se, no fugaz momento da constelação, o poético encontra uma disciplina que dá forma ao acaso (CAMPOS, 1975, p. 95), um outro modo poético de tratamento da contingência (mais duradouro, sem dúvida) surge sob a forma do Livro. Trazido por Mallarmé como um fantasma poético, como uma tentativa de cernir de modo conclusivo o universo do discurso, com Fernando Pessoa o Livro torna-se um "definitivo de refugos" e funciona preferencialmente como um sintoma, um parceiro-sintoma.

Construído na forma de fragmentos, o *Livro do desassossego*, escrito pelo semi-heterônimo Bernardo Soares, desloca o acento constelar do campo da subjetividade, fazendo-o incidir sobre o texto, que ganha um estilo mosaico. Com isso, ele abre a discussão sobre o ato da leitura: de que modo ler um livro de fragmentos? Do início ao fim, reconstituindo uma linearidade? De modo retroativo, invertendo a flecha do tempo? Colocando fragmentos uns ao lado dos outros, de modo a produzir um choque e iluminar algo novo? De modo oblíquo, traçando pontos de convergência e/ou divergência entre temas escolhidos? Ao acaso, abrindo aleatoriamente as páginas?

## 2. O debate sobre o Um e o Múltiplo

Que a pessoana seja uma poética do Múltiplo não nos poupa de recolocar em questão o campo do Um. Por conseguinte, interessa trabalhar com a hipótese de que o Um pode ser tomado como um operador lógico, ou mesmo como um operador de leitura que abre a possibilidade de localizar, a cada vez, o elemento que amarra o conjunto, de modo que ele não se perca em uma simples dispersão. Ao delinear a sua como uma Poética do Múltiplo, Pessoa não evitou provocar o Um, inquietá-lo; deixou-o, portanto, no horizonte. Um século depois, não seria interessante, vez por outra, desassossegar o Múltiplo? Onde, pois, localizar o Um na literatura de Pessoa? Ao seguirmos nessa direção, deparamos, tal como mencionado anteriormente, com dois modos preferenciais através dos quais essa poética dá forma ao informe, ou seja, racionaliza a contingência: as "constelações" e o "livro".

Para finalizar, é importante observar ainda que seria possível e interessante indagar sobre a incidência dessas elaborações sobre o trabalho clínico da psicanálise: de que modo o funcionamento constelar, tão marcante na poética pessoana, aproximar-se-ia disso que a teoria lacaniana formulou com a pluralização dos Nomes do Pai? Para a psicanálise, o binarismo traz, fundamentalmente, a questão do simbólico e de seus limites; em outros termos, está em jogo aí o pai — tomado como uma metáfora — em sua função de regulação do campo do gozo. Que a lógica de leitura e de funcionamento do mundo e do sujeito contemporâneos seja estabelecida por "transbordamentos",<sup>2</sup> e não mais por metáforas, como nos propõe Roland Barthes, não deixa de comportar uma interrogação sobre a (in)existência do Outro paterno como instância reguladora. Nesse viés, para a psicanálise trata-se "não mais simplesmente de uma clínica ordenada pelo eixo simbólico sustentado no Nome do Pai, clínica da necessidade fálica, mas de uma clínica do impossível e da contingência, resultante da pluralidade dos Nomes" (BROUSSE, 1998, p. 66).

É interessante anotar ainda um outro modo pelo qual a psicanálise contemporânea participa do debate sobre o Um e o Múltiplo. Já se propôs que, ao

invés de se falar *United States*, e se fale *United Symptoms*, Sintomas Unidos, ou seja, o sintoma seria entendido como um modo específico de gozo e surgiria como algo que une os sujeitos na contemporaneidade. Por conseguinte, como contrapartida ao Universal, ter-se-ia “um universo povoado de deuses e de gozos locais” (MILLER; LAURENT, 1998, p. 16-17), ou, nos termos de Lacan, um universo povoado pelos “descaminhos de nosso gozo” (LACAN, 1993, p. 58).

Estaríamos assim tão longe de Moisés e de seu monoteísmo?

#### Notas

<sup>1</sup> Essa problemática aparece nas discussões contemporâneas dos Estudos Literários com os termos: universal e particular, global e local, entre outros.

<sup>2</sup> “[...] não se trata mais de reencontrar, na leitura do mundo e do sujeito, simples oposições, mas transbordamentos, superposições, escapes, deslizamentos, deslocamentos, derrapagens”. (BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix. 1977. p.77)

#### Abstract

This papers placed the poetic of the writer Fernando Pessoa, specially in his *Book of disquiet*, side by side with the psychoanalytic theory formulated by Jacques Lacan, mainly in the seventies, in order to examine the “constellations” and the “book” as ways of giving shape and handling the contingency.

Key words: Constellations. Letter. Book, Literature. Psychoanalysis.

#### Referências

ALEX, Anoar. *O Livro do desassossego* e a crise do pensamento europeu. In: ACTAS do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.

BERARDINELLI, Cleonice. Estudo introdutório. In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. v. único.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. v.2.

BROUSSE, Marie-Hélène. Les noms, le père, le symptôme. *La cause freudienne: revue de Psychanalyse*. Les Maladies du nom propre. Paris: Navarin; Seuil, 1998.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

FREGGE, Johann Gottlob. Que é uma função? In: FREGGE, Johann Gottlob. *Lógica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1978.

- LACAN, Jacques. Informe sobre o relatório de Daniel Lagache.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: JZE, 1998.
- LACAN, Jacques. *Televisão*. Rio de Janeiro: JZE, 1993.
- LACLAU, Ernest. *Emancipación y diferencia*. Argentina: Ariel, 1996.
- LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer*: roteiro para uma expedição. Lisboa: Editorial Estampa, 1990. v.1.
- MARQUES, Reinaldo. Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares. In: CARVALHAL, Tânia (Org.). *Culturas, contextos e discursos*: limiares críticos no comparativismo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.
- MILLER, Jacques-Alain; LAURENT, Éric. O Outro que não existe e seus comitês de ética. *Curinga*, Revista da Escola Brasileira de Psicanálise — MG, Belo Horizonte, v.12, p. 16-17, set. 1998.
- PAZ, Octavio. O desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa. In: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. v. único.
- PESSOA, Fernando. Carta a Adolfo Casais Monteiro (13.01.1935). In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. v. único.
- PESSOA, Fernando. Fragmento 149. In: PESSOA, Fernando. O livro do desassossego composto por Bernardo Soares, ajudante de Guarda-Livros na cidade de Lisboa. Organização Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PIGNATARI, Augusto; CAMPOS, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta*: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

## Machado de Assis, o Crítico da Imprensa: o jornal entre palmas e piparotes

Marcos Fabrício Lopes da Silva

### Resumo

Esta dissertação tem como objetivo analisar as crônicas de Machado de Assis publicadas em jornais na segunda metade do século XIX, a fim de destacar a atuação do jornalista/cronista como admirador da imprensa e crítico do jornal. As ocasiões em que o nosso escritor aplaude a imprensa equivalem aos momentos de "palmas". Os "piparotes", por sua vez, representam a reprovação de Machado de Assis frente aos deslizes de caráter ético e editorial, cometidos pelos jornais.

Palavras-chave: Machado de Assis. Crônica. Jornal. Crítico da imprensa.

Pretendi com este estudo expor e discutir a crítica da imprensa exercida pelo jornalista Machado de Assis em suas crônicas publicadas nos mais variados jornais entre o Segundo Reinado e o início da República. Entre "palmas" e "piparotes", nosso cronista se posicionou diante do juízo formulado a partir da prática jornalística da segunda metade do século XIX. Ora Machado se empolgava com a dialética do esclarecimento prometida pelo ideal de jornalismo, ora o cronista, mais experiente na prática jornalística, reprovava os abusos éticos e editoriais que levavam os jornais a adotar uma filosofia sensacionalista e uma mentalidade mais conservadora no intuito de enaltecer os aspectos hegemônicos de uma sociedade escravocrata e não acostumada ao clima democrático sustentado pela liberdade de expressão.

Reconhecido como romancista notável e grande contista, faltam mais estudos a respeito da dramaturgia, das poesias e das crônicas produzidas por Machado de Assis. Analisando a produção jornalístico-literária do nosso escritor, o papel da imprensa, assim como seus limites éticos que buscam o equilíbrio entre a liberdade de informar e a responsabilidade no exercício deste ofício, aparecem com bastante frequência como tema, levando-me a afirmar que Machado de Assis foi um destacado crítico da imprensa. Como ele exercia esta crítica?

*Kritos* em grego refere-se ao juiz, ao árbitro. Antes do Iluminismo o conceito de crítica estava relacionado com o de censura. Kant trouxe a noção de criticismo como ferramenta na busca do conhecimento. Para Machado, a crítica da imprensa não se restringe a apontar os erros desta entidade noticiosa. O cronista pretende sobretudo indicar caminhos e disseminar juízos por acreditar na capacidade de aprimoramento do ofício jornalístico. Machado ressaltou que assinalar os equívocos da imprensa não é

uma forma de invalidá-la e sim de afirmá-la. Como “república do pensamento” (MACHADO, 1997, p. 945), o jornalismo deve remediar não só as crises alheias, como também os próprios “pecados” editoriais. Se o jovem Machado aplaude a luta da imprensa para legitimar o princípio universal dos direitos, o mesmo, mais experiente, perceberá que a reforma *pele* jornal passa primeiro por uma reforma *no* jornal, que ainda se encontrava, no Brasil, comprometido com a noção de interesses particulares.

Nas crônicas intituladas “O jornal e o livro”, “O folhetinista” e “A reforma de jornal”, publicadas em 1859, o jovem Machado se mostrava um convicto entusiasta do jornalismo. Acreditando no poder revolucionário da imprensa como agente capaz de trazer as reformas tão necessárias a um país marcado pela escravidão, pelo analfabetismo e por uma rede nefasta de privilégios provenientes de uma sociedade estamental, Machado de Assis vai elaborar uma propaganda positiva do jornalismo, posicionando-o como a “verdadeira forma da república do pensamento”. Atribuindo-lhe uma missão repleta de responsabilidade social, o cronista entende o jornalismo como um serviço público capaz de transformar a curiosidade individual em bem coletivo. Desta forma, surge a figura do jornalista como um ser destemido, uma espécie de super-herói, que não mede esforços para trazer a verdade dos fatos à tona. O saber, antes acumulado nas mãos da aristocracia, ganharia as ruas pela ação da imprensa. Devido ao circuito restrito tanto no aspecto produtivo, levando-se em conta o monólogo do escritor e a sua solidão intelectual, quanto no aspecto de consumo, considerando os poucos leitores que têm condições financeiras e intelectuais para comprar e ler uma obra, o livro é percebido pelo jovem cronista como um instrumento aristocrático, que não atende mais a uma “inquietação” da modernidade, melhor comportada pelo jornal. Este apresenta um espectro de audiência mais ampliado, um suporte que admitia a participação de vários agentes sociais na construção de um discurso mais pluralista, e uma escala de tempo mais dinâmica. Diante desses fatores, Machado de Assis afirma até que o jornal é uma “literatura quotidiana”, uma “reprodução diária do espírito do povo” (1997, p. 946).

Apropriando-se da associação do folhetinista com o beija-flor, construída por José de Alencar (uma referência crucial para a literatura e o jornalismo machadiano), nosso cronista assimila esta metáfora como estilo na medida em que vai visitar — como se fosse um colibri — vários assuntos, para dali tirar o seu sustento e a matéria para as crônicas que buscam destacar o encoberto, na contramão de assuntos altamente “consagrados” e de apelo sensacionalista. A “fusão do útil e do fútil” (MACHADO, 1997, p. 959) faz brotar a arte da desconversa que marca a crônica de Machado de Assis como uma sobremesa que vai rebater o jantar, conforme ele próprio um dia definiu. A crônica não é o prato principal, mas rouba a cena do banquete que alimenta o pobre espírito que resiste à dança macabra das coisas sólidas.

O sabor da opinião em detrimento do mero conhecer promovido superficialmente pela informação é a tônica do jornalismo desenvolvido por Machado de Assis. Para ele, o cronista deve registrar o cotidiano, tornando explícitas as suas marcas interpretativas e discutindo com os próprios leitores, enquanto narra episódios, o seu próprio método de contar histórias, ou seja, o fazer jornalístico. Machado esquiva-se da impessoalidade para destacar a importância da subjetividade do informante que não teme tomar posição sobre os fatos e assumir perante ao público sua parcialidade.

O jornalismo como grande veículo do espírito moderno e elevado à categoria de “república do pensamento” por Machado de Assis passa a ser desmistificado por ele mesmo, quando o jornal se afasta do seu papel de instruir o leitor, informando-o adequadamente. Aquele que destacou, na juventude, a importância fundamental do

jornalismo na formação de uma esfera pública capaz de submeter os pólos do poder ao olhar atento da sociedade civil, assistiu, na maturidade, ao colapso dessa visão e percebeu o fracasso do jornalismo exercido no Brasil como Quarto Poder. Assim, Machado se viu obrigado a pensar na estruturação de um outro poder — o quinto — que tivesse como função central a fiscalização do poder da imprensa.

Poder-se-ia então afirmar que o escritor foi um atento crítico da imprensa de seu tempo e, talvez, até mesmo, um *ombudsman*. Conforme Jairo Faria Mendes (2002), o *ombudsman* critica a postura editorial do veículo em que trabalha, assim como dos demais jornais, além de prestar serviços de ouvidoria, encarregando-se de atuar como representante dos leitores no jornal. Nas crônicas que compõem o *corpus* desse trabalho, não há declarações explícitas do escritor afirmando que tenha feito uma crítica à imprensa com base na escuta de alguma queixa do leitor, ou através de carta deste dirigida ao jornal em que atuava. O desconhecimento, até agora, dessa prova cabal, me impede de afirmar, com exatidão, que Machado de Assis tenha sido, de fato, um *ombudsman*.

Diante da ferrenha crítica do escritor em relação à prática jornalística, é possível cogitar a hipótese de que ele tenha recebido reclamações, sugestões e elogios dos seus leitores em relação aos jornais nos quais trabalhou. Pode-se pensar que Machado de Assis reunia as críticas feitas pela sociedade no tocante ao comportamento editorial dos periódicos, a suas próprias observações e investigações sobre o fazer jornalístico, o que pode ter acontecido, por exemplo, em seus passeios de *bond* ou no contato com os leitores na Rua do Ouvidor. Mário de Alencar, amigo de Machado de Assis, registrou, da seguinte forma, o cotidiano do cronista: “pela manhã, bebido o café, escrevia; depois do banho, lia os seus autores passeando pelo gabinete. Finda a tarefa diária, entregava-se aos jornais antes e depois do almoço e no bonde” (ALENCAR *apud* WERNECK, 1994, p. 53).

Cabe ainda informar que todo *ombudsman* é um crítico da imprensa, mas nem todo crítico da imprensa é um *ombudsman*. O crítico da imprensa difere do *ombudsman*, por não ser necessariamente um ouvidor dos leitores e por poder avaliar o desempenho da imprensa atuando em outro setor do jornal que não seja o de ouvidoria, como em veículos alternativos, que buscam especificamente radiografar a atuação dos jornais. Tanto o *ombudsman* como o crítico da imprensa costumam ser considerados “malditos”, porque existiria “um temor da mídia em se abrir para a crítica” (MENDES, 2002, p. 14). Acontece que a atuação desses profissionais, como foi o caso de Machado de Assis, permite que o próprio jornalista faça uma reflexão permanente do seu exercício profissional, se recorde que é falível, e que seus erros afetam a sociedade inteira. Na opinião de Geraldo Albarrán de Alba, “o *ombudsman* do leitor não é outra coisa que a consciência do jornalista” (2002, p. 12). Já o bom crítico da imprensa, recomenda Alberto Dines (1982), deve focalizar desempenhos ou comportamentos dos jornais e dos jornalistas enquadrando a estrutura que cria, estimula e orienta tais desempenhos ou comportamentos.

No ensaio “‘Media criticism’— um espaço mal-dito”, Dines observa que o autêntico crítico da imprensa deve se posicionar “contra a maré”, atingindo a essência da estrutura paternalista e autoritária que contamina os jornais. Segundo Dines, Lima Barreto teria sido o precursor da crítica à imprensa no Brasil com o livro *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, de 1909. Pela língua afiada e pelo estilo destemido, a obra e o autor foram boicotados, respectivamente, pela crítica e pelos grandes meios de comunicação da época. Alvo do preconceito racial, social e literário, visto que era negro

e pobre, o autor sofreu mais um golpe: as portas das folhas públicas encontravam-se fechadas para ele, assim como as portas da Academia Brasileira de Letras.

Porém, antes de Lima Barreto, Machado de Assis já executava a função de crítico da imprensa desde o início de sua carreira, a partir de "A reforma pelo jornal", publicado em 23 de outubro de 1859. Neste texto ele fez a seguinte declaração: "é verdade que o jornal aqui não está à altura da sua missão" (1997, p. 964). Cinquenta anos antes de *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, o cronista já exercia o seu papel de fiscal ético e social, driblando os desconfortos da marginalização que poderiam ter sido impostos pelos mandarins dos jornais em que trabalhava. Enquanto Lima Barreto teve que se contentar com a imprensa alternativa para publicar seus posicionamentos mais críticos em relação à sociedade brasileira e à própria atividade jornalística, Machado de Assis conseguiu realizar a crítica da imprensa nos grandes veículos de comunicação, estando a serviço deles. Esta proeza por parte do escritor se deve, a meu ver, ao habilidoso emprego da ironia como refinamento da expressão, pela lúcida consciência do horizonte de expectativas do leitor (em sua esmagadora maioria, a classe senhorial) e do *fait divers* como disfarce, como tática dispersiva, na condução das suas análises críticas em relação à imprensa.

Desta feita, Machado se encolhe feito um caramujo não só quando assume uma postura de recolhimento interior, exigida pela atividade de reflexão ao analisar o choque entre os estímulos externos e os valores internos, mas também para se enquadrar, disfarçadamente, dentro de uma concha, a fim de satisfazer os gostos dos donos do poder e dos jornais. Mas é ele quem também coloca a cabeça para fora da concha e se expõe ao realizar um jornalismo que vai de encontro ao sistema tradicional. É um movimento perspicaz, que vai às raias de um paradoxo no primeiro momento. Em "O cronista e a semana", de 16/09/1894, Machado incorpora por exemplo a figura de um jornalista sensacionalista, não porque comunga deste parâmetro editorial, como nos faz crer uma leitura rasteira, mas sim por preferir "entrar na pele" e melhor denunciar os valores daqueles que promovem um jornalismo com sede de violência e encantado pela tragédia. Trata-se de uma oposição sofisticada, fruto de uma monumental ironia. Agindo assim, ele desmonta o sensacionalismo, camuflado na roupagem desse estilo. Ele não se confunde, apenas se fantasia. E, na hora certa, manifesta-se na ação de sair do encolhimento e expor os vícios daquela estrutura noticiosa.

Na literatura de Machado de Assis prevalece a ironia pautada pela ambigüidade (recurso expressivo de mão dupla), na qual a primeira camada textual é permeada pela visibilidade do *modus vivendi* do estamento senhorial. Acontece que se mergulharmos nas profundezas da expressão literária machadiana, driblando a tática dispersiva que lhe convinha, nos depararemos com uma "voz autoral" que não compartilha dos hábitos hegemônicos, tecendo-lhes uma crítica aguçada. Por sua vez, no jornalismo praticado por Machado de Assis, percebemos um sujeito que, ao afirmar suas posições de maneira opinativa na imprensa de seu tempo, "toma partido", alimentando-se muito mais de uma *ironia empenhada* do que propriamente de uma *ironia ambígua*. No caso da crítica à imprensa sensacionalista, o jornalista Machado de Assis protesta contra os efeitos artificiais da "semana rica", a favor dos encantos da "semana pobre", com o objetivo de apontar um caminho ético e de qualidade editorial para a atividade jornalística.

Ao preferir as "semanas pobres", Machado de Assis denuncia o apelo sensacional das "semanas ricas" — vistas como aquelas que preferem especular sobre a tragédia de um acidente que oferece à população o espetáculo de "pernas esmigalhadas, ventres

estripados, crânios arrebatados, lágrimas, gritos, viúvas, órfãos, angústias, desesperos” que rende “assunto fértil para três dias” e “comoções públicas”.

O sensacionalismo é o principal alvo de crítica de Machado de Assis a um tipo de imprensa que adota esta linha editorial. No primeiro momento, em 1885, o cronista oferece, como remédio de combate à marginalidade, que a imprensa não destaque em suas manchetes o criminoso e os seus feitos. Graças ao “erotismo de publicidade”, o capoeira recorre às navalhas certo de que o jornal irá noticiar aquela prática. Aos criminosos, receita Machado, a indiferença dos jornais. Já em 1894, seu olhar crítico sobre o fazer jornalístico manifesta-se na designação das “semanas ricas” e as “semanas pobres”, configurando assim, uma visão mais sofisticada a respeito do sensacionalismo. Além de considerar tal fenômeno como atrativo comercial tão caro à promoção do consumo dos jornais e como elemento propagador da violência, influenciando pessoas a seguirem o caminho da fama obtida por meios ilegais pelos “capoeiras”, Machado admite compreender o sensacionalismo como forma de atender à necessidade coletiva da “pulsão de morte”, na medida em que serve como “escape” à agressividade natural do ser humano.

O jornalismo foi uma tribuna ampliada para o envolvimento de Machado de Assis com as questões político-sociais do seu tempo, utilizando a imprensa como recurso metonímico para criticar uma sociedade oportunista e que vivia de um liberalismo de fachada. Em “História de quinze dias”, de 15/08/1876, Machado concluiu argutamente que era falacioso pensar em opinião pública nacional formada pelo saber de todos os brasileiros. O alto índice de analfabetismo — 84% — diagnosticado pelo Império ofereceu margem para que o cronista afirmasse categoricamente que “a opinião pública é uma metáfora sem base” (ASSIS, 1997, p. 345). Na crônica de “Balas de Estalo”, publicada em 17/02/1885, Machado denunciou corajosamente a censura policial às manifestações dos “barrados no baile” que praticavam o entrudo, enquanto a grande imprensa não noticiava este episódio e mascarava o clima tenso com notícias inventadas, afirmando que o carnaval foi bem animado e livre de violência. Em “Notas Semanais”, de 1º/09/1878, Machado destacou a arrogância de veículos de comunicação (*Revue des Deux Mondes* e *Figaro*), que não admitiam os seus próprios erros publicamente. Denunciou um dos maiores genocídios midiáticos já ocorridos no Brasil, que foi a perseguição declarada da grande imprensa ao arraial de Canudos, especialmente ao líder Antonio Conselheiro. Alimentando-se de boatos e telegramas oficiais, a imprensa endossou aquelas versões e sem provas estigmatizou Conselheiro como um “baderneiro”, “inimigo número um da República”, “fanático” e “facínora”. Em “A Semana”, de 31/01/1897, Machado de Assis ficou desapontado com esta prática e recomendou que a imprensa ouvisse o outro lado da história e fosse *in loco* acompanhar e divulgar as verdadeiras motivações daquele movimento social que prometia reinventar o sertão. Na época, não era costume dos jornais enviar correspondentes para os locais das rebeliões. Mas, apesar disso, Machado reivindicou a ida de repórteres que trouxessem informações diretas do arraial de Canudos e tornassem públicas as declarações de Antonio Conselheiro e de seu povo, descartando a manipulação ideológica dos telegramas e de outras artimanhas oficiais. Na Gazeta de Holanda, de 27/09/1887, o cronista Machado de Assis teve a audácia de dar voz, em uma de suas crônicas, a um escravo de ganho, Pai Silvério. Este era visto por Machado como sujeito politizado e valiosa fonte de informação, por se tratar do principal alvo nos debates que antecederam a Abolição da Escravatura. Conforme nos mostra o conto machadiano “Pai contra mãe”, a imprensa, reforçando a mentalidade escravocrata da época, só destacava o escravo nos anúncios publicitários como objeto de consumo ou

como fonte de recompensa para aquele que o entregasse ao senhor. Estes textos mostram que Machado de Assis, como escritor afro-descendente, não foi indiferente ao drama dos seus semelhantes.

Um objeto que sintetizaria bem a relação entre Machado de Assis e a imprensa é o pêndulo. Trata-se de um *corpo móvel* (a crítica do autor) *em torno de um ponto fixo* (a imprensa) e *que oscila* (entre as “palmas” entusiasmadas, sinalizando para as glórias do jornalismo, e os “piparotes”, em nome da repreensão aos abusos de poder da imprensa, que atropelavam os limites éticos) *sob a ação do próprio peso* (a imprensa como quarto poder, ou para utilizar a definição do cronista, como “república do pensamento”).

Entre palmas e piparotes, Machado de Assis realizou, à sua maneira, um fazer jornalístico marcado pela metalinguagem e pela reflexão crítica acerca do ofício, práticas que o tornam, além de excepcional romancista e cronista, um exímio crítico da imprensa brasileira do século XIX.

#### Abstract

This dissertation aims to analyze Machado de Assis' chronicles of the late XIX century, in order to point out his work as a journalist/chronicler as a critique and an admirer. The “palmas” (“applause”) moments are related to his constructive criticism to the press. Also according to Machado de Assis, the “piparotes” in the other hand, stand for his reproof of the editorial and ethics flaws committed by newspapers.

Key words: Machado de Assis. Chronicle. Newspaper. Press critique.

#### Referências

ALBA, Geraldo Albarrán de. Prefácio. In: MENDES, Jairo Faria. *O ombudsman e o leitor*. Belo Horizonte: O Lutador, 2002.

CARDOSO, Marília Rothier. *Gazeta de bruxo*. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990. 490 f.

DINES, Alberto. “Media criticism” — um espaço mal-dito. In: SILVA, Carlos Eduardo Lins da (Coord.). *Comunicação, hegemonia e contra-informação*. São Paulo: Cortez; Intercom, 1982.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. In: *Cadernos de pesquisa do Napq – FALE/UFMG*, Belo Horizonte, n. 15, fev. 1994.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora: a guerra de Canudos nos jornais*, 4. expedição. 2. ed. São Paulo: Ática, 1977.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis, escritor em formação* (à roda dos jornais). Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial; EDUSP, 2004.

ASSIS, Machado de. Crônica. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 3.

ASSIS, Machado de. Pai contra mãe. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 2.

MENDES, Jairo Faria. *O ombudsman e o leitor*. Belo Horizonte: O Lutador, 2002.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

PEREIRA, Wellington. Machado de Assis: discurso moderno em crônicas de Fin-de-Siècle; As idéias de época nas crônicas de Machado de Assis. In: *Crônica: arte do útil e do fútil*. João Pessoa: Idéia, 1994.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000a.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000b.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado: as escritas das biografias de Machado de Assis*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ. 1994. 361 f.

## João Ternura: romance de uma vida

Marcos Vinícius Teixeira

### Resumo

Estudo do romance *João Ternura*, de Aníbal Machado, a partir da relação, já indicada pela fortuna crítica, entre a obra e a vida do escritor, observando tanto a presença de elementos autobiográficos quanto os processos de ficcionalização a que esses dados são submetidos.

Palavras-chave: Aníbal Machado. João Ternura. Vida e obra.

Quem abre o livro *João Ternura* se depara, logo na introdução, com a seguinte frase de Aníbal Machado: "É possível que alguns leitores, de tanto ouvirem falar neste livro, o recebam de pedras na mão" (MACHADO, 1978, p. 3). O escritor se dirige aos leitores que, de alguma forma, acompanharam a gestação de seu personagem e que aguardaram, por várias décadas, a publicação de seu romance. É que, tendo divulgado algumas partes de sua obra, deu vida a um personagem que ainda não podia ser encontrado nas estantes, ou, como diz Aníbal, não habitava um livro. Criou-se assim um mito acerca de João Ternura e um certo incômodo na crítica literária que o aguardava e via no personagem uma espécie de "parente" de Macunaíma ou de João Miramar.

Frustraram-se os críticos, pois *João Ternura* só foi publicado em 1965, um ano após a morte do autor. Nasceu velho ou, como observariam alguns críticos, chegou atrasado em algumas décadas. Tratando-se de livro que não foi apenas interrompido, mas que sofreu diversas elaborações nas décadas antecedentes à sua publicação, não pôde ser considerado como obra da primeira fase modernista.

Parece assim que o principal motivo para o engavetamento de *João Ternura* pode ter sido justamente a forte tendência de seu romance ser lido como obra da fase heróica do movimento modernista. Essa hipótese se torna mais sustentável quando recordamos que Aníbal Machado interrompeu seu livro em 1932, época em que, segundo Renard Perez, Oswald de Andrade declarou que *João Ternura* era "um dos pontos mais altos do romance nacional" (PEREZ, 1960, p. 24).

Por outro lado, sabe-se hoje que, ao escrever *João Ternura*, Aníbal buscou elementos em sua própria vida para a constituição de seu personagem. Evidentemente, esses dados biográficos, que encontramos ao longo do romance, aparecem transformados, *ficcionalizados*. Essa relação entre vida e obra já havia sido apontada pela fortuna crítica e norteou o presente estudo.

Percebe-se com isso que se trata de uma obra de intimidade. O escritor chega a considerá-la, na introdução, como uma forma que tinha para restabelecer o “gosto e o interesse de viver” (MACHADO, 1978, p. 3). Este forte envolvimento com seu romance ou esta presença de elementos biográficos no mesmo é outra condição a ser considerada para a demora de sua publicação. Publicar *João Ternura* no momento em que todos o esperavam seria, então, ao mesmo tempo, permitir a leitura de seu livro em comparação com os romances da primeira fase modernista e se expor ao público, dado que a relação entre vida e obra também seria inevitável. O próprio Aníbal Machado declarou certa vez, ao tratar de seu romance, que o livro carregaria a alma do escritor: “Um livro! Mercadoria à venda em toda parte com a alma da gente nua, exposta, cega e surda, mas nua...”<sup>1</sup>

Levando em consideração a estreita relação existente entre a vida e a obra do escritor, estudei o romance de Aníbal Machado tentando mostrar como os dados biográficos foram *ficcionalizados* e, transformados, ajudam a compor a história de João Ternura da Silva. Recorri, para isso, não só aos textos autobiográficos, mas busquei nos diversos textos do autor informações sobre a sua vida. Tratando-se de escritor que deixou poucos textos dessa natureza, busquei também na crítica literária depoimentos que ajudassem a esclarecer a relação pesquisada no romance.

Surpreendi-me então com a declaração de Pedro Nava, feita em *Beira-mar*, de que *João Ternura* já estava sendo escrito em 1922 e talvez tivesse sido iniciado quando o autor residia em Aiuruoca, sul de Minas Gerais, ou seja, em 1919. A informação se completa com o fato de o memorialista ter ouvido do próprio Aníbal a leitura de trechos de seu romance quando este residia na rua Tupis, em Belo Horizonte, no ano de 1922. Como se sabe, Aníbal Machado se mudaria para o Rio de Janeiro em 1923. A declaração de Nava se torna importante uma vez que praticamente todos os textos críticos marcaram em 1926 o ano em que o escritor teria iniciado *João Ternura*.

Aníbal Machado nunca informou realmente quando teria iniciado o seu romance. Na introdução que escreveu para o livro ele afirma que não se lembra quando o iniciou e que também não sabia dizer quantas vezes o esqueceu durante a escrita. É possível que Aníbal Machado não desejasse que os críticos soubessem quando realmente começou a escrever o livro, pois, além de representar um maior tempo de gestação da obra, revelaria uma proximidade temporal com o marco modernista que foi a *Semana* de 22. Pode-se dizer, graças ao depoimento de Nava, que a obra demorou mais de quatro décadas para ser escrita.

Como observa Fernando Py, o romance *João Ternura* pode ser dividido em três partes. Deste modo, tem-se: a infância do personagem, na primeira parte; a mudança do personagem para o Rio de Janeiro e sua vida de vagabundo nesta cidade, na segunda; e, na terceira, o carnaval e a “dupla morte” do personagem.

A primeira parte do romance é a que apresenta maior aproveitamento de dados biográficos. Embora constituída por fragmentos, a história da infância de João Ternura pode ser lida numa linha de progressão. O livro I reconstitui o nascimento e a primeira infância do personagem, terminando com a entrada no colégio do Rio de Janeiro. No livro II é narrado o retorno de João Ternura à chácara, seu ingresso num colégio de padres da região, de onde fugirá e retornará para a chácara.

O espaço é significativo. A chácara onde Ternura passa a sua infância é cortada por um rio e de lá se avista os trilhos da locomotiva. Assim como o rio, a chácara não tem nome e a única referência acerca da estrada de ferro é a sigla EFCB. Consultando os breves textos autobiográficos somos informados de que Aníbal Machado nasceu

numa chácara,<sup>2</sup> localizada perto da cidade de Sabará, que é cortada pelo Rio das Velhas e pelos trilhos da Central do Brasil.

Não se trata, entretanto, de buscar na obra a vida do escritor, mas de mostrar como esses dados autobiográficos aparecem transfigurados e transformados em ficção. Uma boa forma de exemplificar como a vida de Aníbal aparece transformada na obra seria lembrar um episódio do romance em que o personagem foge de uma escola de padres.

No texto intitulado "Autobiografia", Aníbal Machado nos informa que, quando menino, passou um período difícil durante a época em que estudou no Colégio Dom Viçoso: "Rezávamos alto e sem fé naquele seminário leigo" (MACHADO, 1994a, p. 290-291). O escritor afirma ainda que tinha uma vontade secreta de incendiar o colégio. No entanto, prevalece a apatia e a aceitação do mundo. Já em seu romance, João Ternura se revolta contra o casarão onde os padres ensinavam latim e foge pelo rio: "Era a revolta contra as trevas, o mofo, a angústia" (p. 61).

A fuga de João Ternura pelo rio representa também uma busca pela própria liberdade. Essa busca se torna constante na segunda parte da obra: o personagem vive agora no Rio de Janeiro, habita um quarto de pensão e, diferentemente do escritor, não possui família, vivendo solitariamente. Distante da chácara paterna, João Ternura se torna um desajustado, um João-ninguém, um personagem que, tornado homem, não chega a seu amadurecimento, ou melhor, recusa-se a se comportar como os demais, vivendo segundo as regras que estabelece. Marcado pela ingenuidade e lirismo, revela-se preocupado com a natureza humana e se compromete com a alegria de viver. O personagem, portanto, representa valores próprios, que entram em conflito com aqueles socialmente estabelecidos.

Assim, embora a segunda parte do romance apresente menor aproveitamento de dados biográficos (tal como acontece com a terceira), eles não deixam de se fazer presentes na narrativa: o personagem e os episódios, ao se afastarem cada vez mais das referências biográficas diretas, acabam por compor um modo de ver o mundo que o reaproxima do autor. É o que pode ser percebido no que talvez seja o único episódio de fundamento claramente biográfico desta parte do romance. Trata-se do episódio "A lei contra a lei do amor", que guarda nítida relação com a época em que Aníbal Machado trabalhou como delegado de polícia. Curiosamente, trata-se de uma época cuidadosamente evitada pelo autor em seus textos autobiográficos.

Esse modo de ver o mundo unido à imagem de um personagem vagabundo permite que este seja relacionado a Carlitos, de Charles Chaplin. O próprio Aníbal assume, em 1929, a influência que recebeu de Chaplin: "Carlitos influenciou. Tanto assim que eu me vejo obrigado a escrever um ensaio sobre Carlitos assim que publicar *João Ternura*" (MACHADO, 1994b, p. 50). De fato, ainda que não publicando o romance, o escritor chegaria a escrever três ensaios sobre o tema, que possuem importância para a abordagem em questão.

A terceira parte, como foi dito, pode ser dividida em duas. Tem-se assim a parte do Carnaval e a da "dupla morte". O episódio do Carnaval pode ser relacionado ao surrealismo de André Breton. Os críticos já haviam falado de surrealismo quanto à primeira parte do romance, mas me parece ser justamente a parte do Carnaval que melhor corresponderia a uma experiência surrealista feita pelo escritor em sua ficção.

Como se sabe, Aníbal Machado era adepto das idéias surrealistas. Sobre isso declara o escritor: "O mal dos poetas foi ter consentido no distanciamento entre o sonho e a realidade. A meu ver, só os surrealistas e seus precursores lutaram contra essa ruptura" (MACHADO, 1994b, p. 60). Para o autor, o Brasil constituiria um campo

propício para o movimento: “Basta o Carnaval para atestar quanto o nosso povo está próximo das forças inconscientes que precisa desencadear” (Machado, 1994b, p. 61-62).

Nesse sentido, o tema do Carnaval permite ao autor realizar o que se pode chamar de uma experiência surrealista, podendo causar certo estranhamento no leitor. É a parte do romance, afinal, que mais explora situações absurdas, que fogem às regras da verossimilhança realista. Seria válido lembrar, nesse sentido, o surgimento de Deus durante a festança e a chuva de pastéis em Vila Isabel.

O romance caminha então para a “dupla morte”. Com a primeira morte, o personagem fará uma visita à eternidade, onde será vaiado por criaturas desocupadas e constatará que o paraíso não existe: “Circunvagou o olhar aflito, à procura das portas do paraíso. Desde pequeno ouvira falar nelas. E não havia nada” (p. 206). Ternura consegue então voltar e ter o direito de viver mais algum tempo na Terra.

De volta, o personagem sofre uma profunda transformação. Permitirá, então, que os acontecimentos da vida lhe aborçam, dirá que está envelhecendo, que as mulheres não mais o quererão, que tem sentido solidão. A segunda morte, ou desaparecimento, é desejada pelo próprio personagem. Assim, Ternura permanece atrás da Serra do Mar, observando a evolução do Rio de Janeiro. Aos poucos o personagem vai sendo esquecido por todos e, não reconhecendo mais a cidade em que viveu, desaparecerá definitivamente.

Uma pedra é utilizada para marcar o esquecimento de Ternura no romance. Retirada do rio da infância, essa pedra metaforiza o coração e a vida do personagem. Assim, o instante em que ocorre o seu desaparecimento definitivo corresponde, na obra, ao momento em que a pedra é jogada fora, voltando à terra.

É preciso considerar, ainda, que a pedra pode constituir uma referência feita pelo escritor à sua terra natal. Nesse sentido, é válido observar o nome da cidade em que nasceu: Sabará. Em *Passeio a Sabará*, Lúcia Machado de Almeida explica que o termo que dá nome à cidade significa pedra reluzente, cristal. Essa relação reforça a idéia de um livro-testamento, já apontada anteriormente por Valdemar Cavalcanti.

Assim sendo, a relação entre vida e obra está presente, em maior ou em menor grau, em todo o romance. É curioso observar, nesse sentido, que Aníbal Machado escreveu, ainda que de forma breve, sobre o assunto. Os apontamentos que o autor faz em seu texto podem ser direcionados à sua própria obra:

As memórias valem às vezes pela pintura indireta dos costumes sociais e das reações do comportamento humano em determinado meio. Valem também quando o dado biográfico se dissolve em poesia. Aqui, já não é mais memória, é superação do real pela evocação lírica ou pelo humor. O que fizemos passa a ser contado como aquilo que desejávamos fazer; o que nos aconteceu, como o que sonhávamos acontecesse. (Machado, 1994a, p. 12).

#### Notas

<sup>1</sup> Retiramos essa frase de Aníbal Machado de uma citação recuada presente na introdução do livro *Parque de diversões*. Esse texto de Aníbal, segundo o autor da introdução e organizador da edição, Raúl Antelo, pertence a um posfácio inédito de *João Ternura*. No entanto esse mesmo posfácio não foi reproduzido no livro em questão — que reúne inéditos e esparsos — e só tivemos acesso ao trecho citado pelo crítico em seu texto.

<sup>2</sup> Na coleção Aníbal Machado do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG encontra-se um quadro, pintado por Francisco Rocha, em que a chácara é retratada. O título do quadro, *Chácara do fogo apagou*, indica o nome do lugar em que o escritor passou sua infância.

## Abstract

This is a study of *João Ternura*, a novel by Aníbal Machado, from the relation, already indicated by his critics, between the work and life of the writer, observing the presence of autobiographic elements as well as the fictionalization processes of which these data are submitted.

Key words: Aníbal Machado. João Ternura. Life and work.

## Referências

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Sabará*. 3.ed. [ilustrações de Guignard]. São Paulo: Martins, 1964.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAVALCANTI, Valdemar. "Vida e morte de João Ternura". *Suplemento literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte: S. Literário, ano X, n. 477, nov. 1975, p. 04.

CONY, Carlos Heitor. *Charles Chaplin*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

MACHADO, Aníbal. *A arte de viver e outras artes: Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa e auto-retratos*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994a.

MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*. Belo Horizonte: UFMG; Florianópolis: UFSC, Coleção inéditos e esparsos. 1994b.

NAVA, Pedro. *Beira-mar*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PEREZ, Renard. *Escritores Brasileiros Contemporâneos*. Rio de Janeiro: C. Brasileira, 1960.

PY, Fernando. "João Ternura". *Chão de crítica*. Rio de Janeiro: F. Alves; Brasília: INL, 1984, p. 235-238.

ROCHA, Francisco. *Chácara do fogo apagou*. 1927, óleo sobre tela. Coleção Aníbal Machado — Acervo de Escritores Mineiros da UFMG.

## Uma Leitura da Escrita Consolatória Senequiana

Maria de Fátima Veloso

### Resumo

Este ensaio mostra a estrutura do gênero literário das Consolações e algumas das variações introduzidas por Sêneca aos recursos retóricos clássicos na escrita do *Ad Helviam — De Consolatione*.

Palavras-chave: Sêneca. Consolações. Variações. *Ad Helviam*.

O desejo de encontrar o remédio eficaz para abrandar o sofrimento alheio é tão antigo no mundo quanto o homem. Na *Odisséia* de Homero (*Odisséia*, IV, 219-226), encontramos um registro através do *pharmacon*, substância que Helena mistura ao vinho para aliviar a tristeza de parentes e amigos dos heróis que haviam morrido na guerra. Entre os gregos, porém, a partir da teoria socrática da natureza do homem como *psyché*, além dos medicamentos físicos, empreende-se a busca de uma adequada terapia para os males da alma. Platão tinha plena convicção de que os males do homem não podiam ser curados apenas com o remédio para o corpo, mas também para a alma. Ao abordar metaforicamente o tema da saúde humana, conta-nos sobre o jovem Cármites, que sofria de terríveis dores de cabeça, ao qual Sócrates apresenta-se com uma receita:

Tratava-se de uma erva que devia ser acompanhada por um encantamento; e se alguém o pronunciava enquanto se servia dela, a droga resultava eficaz; caso contrário, a erva não trazia nenhum benefício. (PLATÃO. Cármitide, 155 E *apud* REALE, 2004, p. 14)

Segundo Reale (2004) a erva simbolizava a medicina convencional e o *encantamento* era um medicamento espiritual, ou seja, a palavra filosófica que educava para a moderação e para a virtude da prática da *justa mensura*.

A função medicamentosa da palavra ganha força: em Ésquilo encontramos a menção de “palavras que curam”: *iatroî logoi*: e em Eurípedes, a recomendação de que “para aquele que sofre doce é a palavra de um amigo”. Sem dúvida, as primeiras expressões consolatórias como arte surgem através da poesia — em Homero (*Ilíada*, XXIV, 518-551), assistimos ao esforço de Aquiles para consolar Príamo pela dor da perda do filho, também “lemos em Plutarco que Antímaco era conhecido entre os elegíacos por uma elegia que compôs para si mesmo, por ocasião da morte de sua amada” (VAN RAIJ, 1986, fl. 24) — mas, aos poucos, da identificação com o sofrimento de seus semelhantes e da tentativa de apartar-lhes a dor, o dom humano de consolar evolui e dá lugar a um *gênero literário*.

Adrados organiza, segundo critérios próprios, os fragmentos da elegia de Arquíloco a Péricles, que se constitui no primeiro exemplar do gênero literário de Consolação sob essa forma. No tumultuado período da colonização de Tasos, um navio cheio de guerreiros afundou e entre os mortos estava o irmão de Péricles e cunhado de Arquíloco. Tal fato mobiliza a sensibilidade de Arquíloco para a seguinte composição:

8 - Em tudo está o homem sujeito à Fortuna e ao Destino  
<e, assim, agora pereceu nosso parente e seus companheiros>  
12 - Em vão invocaram a Leucotea na tempestade  
<pois após uma luta extenuante o mar os devorou, retendo seus cadáveres>  
10a - O que faz mais dolorosa sua perda.  
11 - Porém, resignemo-nos ante a prova a que nos submete Poseidon  
<e tenhamos valor>  
7 - É certo que sofremos uma grande desgraça e toda a cidade  
assim pensará: Porém isto é próprio do destino humano. Ponde-lhe o único remédio que tem: a resignação.  
<assim, farei eu, tratando de esquecer minha aflição>  
10b - Pois nem meu pranto corrigirá nada, nem minha alegria será causa de males maiores. (ADRADOS, 1981, p. 180, tradução nossa.)

Nesse trabalho, Arquíloco caracteriza as unidades que compõem verdadeiramente o gênero: explicita a impotência humana; exemplifica-a através da descrição do naufrágio, da morte do cunhado de Péricles e da dor que provocou a este e a si próprio e, por último, propõe a resignação como único remédio possível para a perda.

A literatura latina também exhibe consolações em versos: de autor desconhecido é uma *consolatio ad Liviam*, escrita a essa dama por ocasião da morte do filho Druso, mas por muitos atribuída a Ovídio. O mesmo Ovídio consola o amigo Galeão pela perda da mulher (OVÍDIO, *Pont.* 4,11) e Estácio compõe outras quatro (ESTÁCIO, *Sil.* 2,1 e 6; 3,3 e 5,1).

Além de se expressar em poemas, o discurso consolatório pode ser encontrado em outras formas: diálogos, exortações filosóficas e longos ensaios; a cultura popular deixa sua contribuição por meio de inúmeros epitáfios; um exemplo da consolação na sátira chega-nos por Juvenal e há ainda farto material epistolográfico.

Ao que tudo indica, a carta nasceu com a escrita, pois esta não era utilizada apenas para anotações contábeis, mas também para comunicar pensamentos e desejos a pessoas distantes; contudo, o intercâmbio epistolar no mundo antigo era um fato raro e apenas utilizado em situações gravíssimas. As dificuldades para fabricação e obtenção do material de suporte para a escrita, o aprendizado da escrita restrito a grupos seletos, as dificuldades de trânsito entre grandes distâncias faziam da carta privada um meio de comunicação esporádico. Essa correspondência é, ainda em nossos dias, um meio de comunicação que guarda estilo e argumento particulares e característicos de quem a escreve, não é muito longa e compreende uma saudação inicial, o texto da carta e as despedidas finais. De acordo com Cícero, ela não é um monólogo, mas a metade de um diálogo, e assim o justifica ao escrever ao irmão Quinto: *cum tua lego te audire et...cum ad te scribo, tecum loqui uideor.* (CÍCERO, *Q. Frat.* I, XVI,45)

Em Roma, a arte consolatória ganhou maior vigor no final da República e principalmente no Império. Nessa época, a carta de consolação tornou-se um instrumento habitual, todavia, pode-se constatar que, amalgamada à tradição, de modo geral, assemelhavam-se umas às outras porque estavam obrigadas ao mesmo plano de construção: na *introdução*, o autor anunciava os males que pretendia tratar e os remédios que iria utilizar; a *consolação*, propriamente dita, era dividida em duas

partes maiores: a *primeira* tratava das causas da aflição, a *segunda*, da pessoa aflita e, por último, a *conclusão*. Outras convenções estabeleciam que os preceitos antecedessem os exemplos e que as consolações se baseassem em exemplos históricos. É, no entanto, incorreto pensar que as cartas consolatórias se resumissem a uma obra de confecção simples e de arranjo predeterminado. Longe de ser uma carta privada, esses pequenos tratados além de assumirem as marcas de quem os escreve, permitem também toques de originalidade nos argumentos de convencimento à pessoa a qual se dirige. Sêneca revela:

Scio a praeceptis omnes qui monere aliquem uolunt, in exemplis desinere. Mutari hunc interim morem expedit. Aliter enim cum alio agendum est: quosdam ratio ducit; quibusdam nomina clara opponenda sunt et auctoritas quae liberum non relinquat animum (SÊNeca. *Ad Marciam*, 2,1).

Sei que todos aqueles que desejam exortar alguém começam com preceitos e terminam com exemplos. Convém, de quando em quando, que este costume seja mudado. É necessário, pois, agir de maneira diversa, segundo as diferentes pessoas: a alguns, a razão conduz; a outros, devem-se apresentar nomes ilustres e uma autoridade que não deixe livre o espírito.

Na carta senequiana *Ad Helviam — De Consolatione*, escrita à mãe quando esteve exilado na Córsega, temos um exemplar de sua capacidade inovadora. Essa produção enquadra-se perfeitamente nos moldes da *Consolatio* tradicional. O *exordium*, início do discurso, subdivide-se em *capitatio benevolentiae* e *partitio*. A *capitatio benevolentiae*, trecho que visa seduzir os ouvintes obtendo sua cumplicidade, ocupa todo o capítulo I e neste Sêneca tenta mostrar-se como a melhor pessoa para consolar a mãe, uma vez que ele também experimenta sofrimento.

Na segunda parte, a *confirmatio*, trecho de caráter moral e que se inicia no capítulo V, ele expõe seus argumentos e consola enumerando ações passadas.

Por fim, o *epilogus*, momento de síntese não apenas do enredo, mas também de seu pensar filosófico, preenche todo o capítulo XX.

A engenhosidade do autor, entretanto, não permite que as características do seu trabalho se atenham única e exclusivamente ao que é comum ao gênero, pois, através dele organiza sua experiência de exílio. Este espaço percebido, ainda que pouco narrado, é também motivo da escrita e a escritura, ao mesmo tempo, presta-se à persuasão e à exteriorização de suas lembranças íntimas. Da mesclagem entre o retoricismo e o lirismo das recordações pessoais, da realidade e do imaginário, da meditação e da exposição pública de suas considerações, nasce uma obra ficcional, em tom confessional e estilo privado, que cativa o leitor.

Dialoga com um ouvinte imaginário e na função de médico de alma, disposto a encontrar o remédio mais eficaz para abrandar o sofrimento alheio, aponta o motivo da dor e esclarece o plano que será utilizado para combatê-la; explicita a impotência humana e, como filósofo que é, propõe, através de argumentação em que mescla preceitos filosóficos de escolas diferentes, a melhor maneira para atenuá-la; oferece consolo e ensina, por meio de exemplos, lições de prudência, paciência, humildade, determinação e amor. Espelha-se no passado, atualiza-o no presente e vislumbra o futuro de modo confiante. Estas são propriedades que eternizam o sentido de atualização da obra.

O autor mescla o particular ao que é comum a todos os humanos e, para atrair a credibilidade do leitor, alterna o emprego de figuras retóricas tradicionais (poliptoto, quiasmo, retificação, geminatio, zeugma, hipérbato, homeoteleuto, paranomásia, ironia, diminutivo pejorativo, antítese, metonímia, anáfora e, principalmente,

metáfora) a recursos gramaticais que não podem deixar de ser considerados partícipes do contexto de argumentação retórica.

Na maioria das vezes, essas construções gramaticais surgem em benefício da diatribe. No exemplo abaixo, vê-se a utilização de *quid quod*, formulação de valor usual, vulgar, em lugar de seu correspondente *quid dicam de eo quod*.

Quid quod nouis uerbis nec ex uulgari et cotidiana sumptis allocutione opus erat homini ad consolandos suos ex ipso rogo caput alleuanti? (1,3)

Além disso, eram necessárias novas palavras, não extraídas da linguagem nem vulgar nem cotidiana, a um homem que erguia a cabeça da própria pira para consolar os seus?

Os elementos gramaticais, no entanto, não se vinculam apenas a esse tipo de estratégia. Uma pergunta introduzida pela partícula *an* deixa expressa grande dúvida e conduz o opositor à reflexão e os imperativos imprimem força expressiva maior ao discurso.

*An uestem ac domum desideraturus est exsul?*  
Acaso o exilado precisará de casa e vestimenta?

*Respice fratres meos, quibus saluis fas tibi non est accusare fortunam.*(18,1).  
Volta-te para meus irmãos; enquanto forem vivos, não te é permitido acusar a sorte.

Os *exempla* são expostos com freqüência e deixam à mostra proposições que devem ser imitadas, mas um recurso a mais é utilizado por Sêneca: a reversão do foco do senso comum. Neste caso, a vítima torna-se o beneficiado:

Quis usque eo ad conspiciendam ueritatem excaecatus est, ut ignominiam putet Marci Catonis fuisse duplicem in petitione praeturae et consulatus repulsam? ignominia illa praeturae et consulatus fuit, quibus ex Catone honor habebatur. (13, 5)

Quem pode ser tão cego diante da verdade que julgue uma dupla desonra de Marco Catão ter sido a derrota de sua candidatura à pretoria e ao consulado? Tal vergonha foi para a pretura e para o consulado, os quais seriam honrados por Catão.

A capacidade criativa de Sêneca promove, ainda, importante mutação no significado da palavra *transportationes*. Advinda do verbo *transporto*, este tem como sentido primeiro: "transportar", "levar para outro lado". Em César (*De bello Gallico*), aparece com significado de "deportar", "desterrar", "exilar"; no entanto, surge na escrita senequiana com o significado de "migrar".

Omnes autem istae populorum transportationes quid aliud quam publica exsilia sunt? (7, 5)

Então, que são todas essas migrações de povos senão exílios coletivos?

Esses elementos geradores de persuasão são dispostos de modo premeditado e cuidadoso, criando uma atmosfera que flutua entre a doce ternura, advinda das lembranças ligadas à família, à extremada firmeza na explicitação de suas convicções filosóficas.

Deixa evidente sua intenção de capturar a atenção do leitor e evitar o tédio. Permeia o texto filosófico com fórmulas advindas da oratória popular, cria ambiente de expectativa, de dúvida e de reflexão. As perguntas retóricas aguçam a curiosidade, as menções históricas resgatam a perfeição dos antepassados e os exemplos visam a sensibilização para a busca da boa conduta. Certa emoção surge diante dos questionamentos aflitivos da mãe e o tom se ameniza. Por fim, oferece conselhos com

força imperativa e sintetiza idéias sob a forma de meditação. Esse todo ordenado garante a clareza do texto e o envolvimento do *ouvinte*.

Acrescente-se a isso a inclinação natural de Sêneca à inovação. Sabedor da singularidade de seus escritos, ele próprio afirma ter seu selo pessoal e imprimir sua identidade em tudo que escreve. As virtudes senequianas deixam à mostra o espírito arrojado e futurista desse homem que se tornou em um dos maiores representantes da literatura latina da Antigüidade.

#### Abstract

This essay shows the structure of the literary genre of the consolations and some of its variations introduced by Seneca based on rhetorical elements in *Ad Helviam — De Consolatione*.

Key words: Sêneca. Consolationes. Variations. *Ad Helviam*.

#### Referências

ADRADOS, Francisco Rodriguez. La elegia a Pericles de Arquiloco. In: \_\_\_\_\_. *El mundo de la lírica griega antigua*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

ARISTÓTELES. *A arte retórica e a arte poética*. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [1992?].

CICERÓN. *Correspondance*. 52<sup>e</sup> éd. Texte établi et traduit par L.A. Constans. Paris: Les Belles Lettres, 1962.

FERRARI, Franco *et al.* *Dizionario della civiltà classica*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1993.

HARVEY, Paul. *Dicionario Oxford de literatura clássica grega e latina*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 1987.

HOMERO. *Ilíada*. 7.ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 4. ed. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [s.d.].

REALE, Giovanni. *La filosofia di Seneca come terapia dei mali dell'anima*. 3. ed. Milano: Tascabili Bompiani, 2004.

SCARPAT, G. L'Epistulografia. In: \_\_\_\_\_. *Introduzione allo studio della cultura classica*. Milano: Azorate, 1961.

SENECA. *Consolations*. In: SENECA. *Dialogues*. Tradução de René Waltz. Paris: Les Belles Lettres, 1942. v.3.

SENECA. *Consolazione ad helviam*. Commento e note di Innocenzo Negro. Torino: Chiantore, 1945.

SENECA. *Consolazione a mia madre Elvia*. Introduzione, traduzione e note a cura di Maria Salanitro. Roma: Edizioni Dell'Ateneo, 1971.

VAN RAIJ, Cleonice F. de Mendonça. *As consolações de Sêneca*. 1986. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

## Histórias que nossas Mães não nos Contaram: o revisionismo feminista dos contos de fadas

Maria Cristina Martins

### Resumo

No presente ensaio, discuto uma forma de escrita revisionista empregada por várias escritoras contemporâneas ao reescreverem ou rereerem contos de fadas tradicionais de forma transgressora ou subversiva, a partir de uma ótica marcadamente feminista e aponto algumas das estratégias narrativas revisionistas identificadas nesse processo de revisão.

Palavras-chave: Revisão. Contos de fadas. Feminista.

Estudos contemporâneos revelam que, embora os contos de fadas, em suas mais diferentes manifestações, tenham sido celebrados como repositório de sabedoria feminina, essas histórias infantis, aparentemente inofensivas, também têm sido criticadas como inerentemente sexistas, especialmente por disseminarem falsas noções de papéis sexuais. Uma forma de escrita que tem buscado contestar distorções dessa natureza são as inúmeras releituras de contos tradicionais que vêm se multiplicando no cenário literário recentemente.

Nas últimas décadas, observa-se um crescente interesse da crítica feminista no sentido de discutir os possíveis efeitos culturais e sociais dos contos de fadas. Em *The Politics of Postmodernism* (1989), Linda Hutcheon chama nossa atenção para o caráter prescritivo dos contos de fadas, que direcionam as mulheres para padrões femininos de comportamentos preconcebidos:

Há uma longa tradição de literatura instrutiva cujo propósito é dizer às mulheres como "aparecer" — tornando-as mais desejáveis — aos homens [...] Mesmo os contos de fadas funcionam no sentido de passar a "sabedoria" coletiva recebida do passado e nisso refletem os mitos da sexualidade sob o domínio do patriarcado (1989, p. 155).<sup>1</sup>

Não só os contos de fadas refletem os referidos mitos, como também podemos sugerir, observando a forma como são constituídos, transmitidos e assimilados dentro do processo de socialização, que os contos apresentam, eles próprios, traços míticos.

Roland Barthes define mito como um discurso escolhido pela história, não resultante da natureza das coisas (1972, p. 110). De acordo com ele, o mito implica a transformação da cultura em natureza ou, como ele mesmo diz, pelo menos do cultural, ideológico, histórico, em natural (1977, p. 165). Nessa perspectiva, os mitos, da forma como são construídos, acabam por esconder as motivações que se encontram

disfarçadas sob a aparência de natural ou fatural e, tendo em vista que são determinados e construídos historicamente, é pertinente a observação de Barbara Godard a respeito do caráter temporal dos mitos: "Não há mitos eternos; eles funcionam dentro de um momento histórico e de uma prática discursiva específicos" (1991, p. 9)<sup>2</sup>. Assim, não nos causa surpresa que, na atualidade, haja quem se refira aos contos de fadas como "mitos contemporâneos", pois essas histórias clássicas dão-nos, de fato, a impressão de que:

somos todos parte de uma comunidade universal, que partilha valores e normas [...] e que um determinado tipo de comportamento produzirá resultados garantidos, tais como vivermos felizes para sempre com muita quantidade de ouro, num maravilhoso castelo, *nosso* castelo e fortaleza que para sempre nos protegerá contra as forças imprevisíveis e inimigas do mundo externo. (ZIPES, 1988, p. 148)<sup>3</sup>

Reconhecendo essas conotações ideológicas dos contos de fadas, várias críticas feministas, como Marcia Lieberman, Sandra M. Gilbert, Susan Gubar e Karen Rowe, salientam a necessidade de contestar e repensar as visões conservadoras de gênero e poder embutidas nessas histórias infantis:

Antes que a mulher escritora possa viajar através do espelho, rumo à autonomia literária [...] ela deve chegar a um acordo com as imagens na superfície do espelho [...] uma mulher escritora deve examinar, assimilar, e transcender as imagens extremas de "anjo" e de "monstro" que autores do sexo masculino geraram para ela (GILBERT & GUBAR, 1979, p. 16-17).<sup>4</sup>

Assim como Gilbert e Gubar, Catherine Lappas também revela sua preocupação ao observar que "para resgatar o seu lugar na linguagem", a mulher-escritora "deve jogar com a tradição que a excluiu, com o propósito de revelar, por meio de uma divertida repetição, o seu lugar tanto dentro quanto fora da tradição" (1995, p. 12).<sup>5</sup>

Para confrontar imagens distorcidas como as de "monstro" e de "anjo", cristalizadas pelo discurso patriarcal, várias escritoras contemporâneas têm encontrado na revisão ou reescritura de contos de fadas tradicionais como os de Perrault, Andersen e dos irmãos Grimm, um meio eficaz de intervenção nesse discurso, transgredindo ou subvertendo noções do feminino reforçadas nessas conhecidas histórias de nossa infância.

Esse processo revisionista envolve a manipulação de convenções literárias de forma que as histórias possam ser reavaliadas a partir de uma perspectiva até então inusitada. Assim, o processo da revisão seria, como o define Adrienne Rich, "o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova direção crítica" (1985, p. 2045). Segundo Rich, a "re-visão", no caso das mulheres, representa "mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência" (1985, p. 2045)<sup>6</sup>. Como salienta Maggie Humm,

uma re-visão feminista faz um exame psíquico, cultural e histórico do passado das mulheres, e cria uma história da mulher. O conceito de Rich é próximo da noção de arqueologia de Michel Foucault — a exposição de valores morais codificados na linguagem. Rich tomou o termo da obra *The Artist's View* (1953) de Robert Duncan. Entretanto, onde Duncan usa "re-visão" simplesmente para descrever seu próprio passado, a re-visão de Rich é um método a ser partilhado por todas as mulheres (1999, p. 244).<sup>7</sup>

O revisionismo, portanto, dirige nossa atenção para textos do passado de modo que possamos enxergá-los a partir de novos ângulos. Para que isso seja possível, a tônica do processo revisionista é repetir uma história original, porém de um jeito diferente. Dessa maneira, o ato de reescrever seria, como bem observa Crunelle-Vanrigh, "uma ação recíproca de repetição, imitação e diferença" (2001, p. 129).<sup>8</sup>

No caso específico das revisões de contos de fadas tradicionais, as histórias de nossa infância chegam até nós por meio das mais diversas e inesperadas perspectivas, que vêm alterar nossa visão original. Muitos textos revisionistas transgridem ou subvertem as narrativas tradicionais, contestando significados cristalizados nas histórias, de modo que, apesar do reconhecimento das fontes ser não somente possível como também desejável, é propiciado um distanciamento crítico em relação aos textos originais, expondo, por exemplo, o caráter sexista e misógino de muitas dessas histórias. Revisões dessa natureza são, portanto, novas leituras, novas escrituras, novos exames das velhas e conhecidas "histórias da carochinha", numa atitude explícita de questionamento e desnudamento que evidencia uma recusa de convivência com a legitimação ou com a continuidade da tradição patriarcal. Como Adrienne Rich bem observa, "precisamos conhecer a escrita do passado, e conhecê-la diferentemente de como a conhecíamos; isso para não passarmos a tradição adiante, mas sim quebrarmos o seu jugo sobre nós" (1985, p. 2046).<sup>9</sup>

Para lidar com histórias herdadas, como é o caso dos contos de fadas, de forma a expor suas conotações ideológicas ou míticas, observa-se que uma das alternativas encontradas por várias escritoras tem sido "separar os usuais componentes do saber e do conhecimento e reagrupá-los em histórias anti-míticas." (ZIPES, 1988, p. 153)<sup>10</sup>. Esse processo de questionamento das histórias herdadas implica um tipo de reformulação da narrativa tradicional que propicia, entre outras coisas, a subversão de mitos culturais de feminilidade e masculinidade, a partir do próprio discurso da narrativa tradicional que, na opinião de muitos, tem funcionado como repositório de um forte sistema de interpretação disfarçado como representação.

São inúmeras as estratégias narrativas das quais se valem escritoras contemporâneas como Angela Carter, A. S. Byatt e Margaret Atwood ao reescreverem contos de fadas tradicionais, desestabilizando, de algum modo, as histórias como as conhecemos. A inversão, por exemplo, pode ser observada em textos revisionistas dessas três autoras e é empregada por elas de forma a promover a subversão de aspectos convencionais significativos dos contos de fadas reescritos. Em *The Robber Bride* (1993), Atwood relê o conto dos Grimm, "O noivo ladrão", invertendo o gênero do protagonista, caracterizando a personagem central da releitura — Zenia — de modo a ferir irremediavelmente a dicotomia tradicional de papéis sexuais das histórias infantis. Por mais que nos esforcemos, não há como enquadrar essa protagonista de Atwood nas categorias convencionais de vilã e heroína, de vítima e opressor(a). Em "The Djinn in the Nightingale's Eye", ao reler a história oriental do gênio da lâmpada, A. S. Byatt inverte os papéis tradicionais do conto, fazendo com que a protagonista, Gillian, conceda ao gênio a realização de seu último desejo, livrando-o de sua escravidão ao desejo dos outros. A mudança promovida por Byatt faculta ao gênio expressar seu próprio desejo e vê-lo realizado. Angela Carter, por sua vez, subverte frontalmente o consagrado desfecho do conto "A Bela e a Fera", de Madame Beaumont, principalmente no que concerne à mensagem subliminar central, que enfatiza a necessidade da supressão do lado selvagem, primitivo da sexualidade, ao inverter, em "The Tiger's Bride", o gênero de quem sofre a transformação final. Na releitura de Carter, a Bela é que vira Fera no desfecho da história, ficando visivelmente satisfeita com esse fato.

A mudança de ponto de vista em relação ao da história tradicional é outra estratégia narrativa de impacto revisionista. Em "The Story of the Eldest Princess" que integra a coletânea *The Djinn in the Nightingale's Eye* (1994) de A. S. Byatt, por exemplo, deparamo-nos com um sapo que, em hipótese alguma, aceita ser

transformado em príncipe, como ocorre na conhecida história "O príncipe sapo". Ao ser convidado a viajar na cesta de lanche da princesa, o sapo de Byatt dá esta resposta categórica: "Eu irei, com prazer [...] Mas ela não deve supor que eu me transformarei num belo Príncipe, ou qualquer um desses absurdos. Eu sou um belo Sapo [...] Um belo Sapo é o que devo continuar sendo" (BYATT, 1994, p. 55)<sup>11</sup>. A história, desta vez apresentada a partir da perspectiva do sapo, altera consideravelmente a visão original, colocando em evidência, por exemplo, a irrealidade das transformações mágicas, típicas dos contos de fadas tradicionais.

Além disso, observo que a carga negativa conferida ao sapo no texto tradicional é frontalmente contestada na afirmação "Eu sou um *belo* Sapo" (1994, p. 55 — grifo meu)<sup>12</sup>. Essa simples colocação subverte<sup>13</sup> a mensagem embutida no texto original, permitindo que o que se encontrava nas margens do discurso possa agora fazer-se ouvir e ganhar importância. Vale ressaltar que essa voz é diferente e conta-nos uma outra história, trazendo uma faceta ainda não vislumbrada, a questionar o significado convencional. Por meio dessa nova leitura quebra-se a seqüência cristalizada na história tradicional, sugerindo que não é de todo inconcebível que uma nova ordem possa ser instaurada. Como bem observa Joana Passos, "[s]ubverter um conto de fada equivale, de certa forma, a subverter um texto bíblico; quebrando-se a crença, quebra-se a reverência, e abrem-se os horizontes a outras alternativas de organização social e avaliação do mundo" (1996, p. 14). Muitas releituras contemporâneas movem-se exatamente nessa direção, possibilitando novos ângulos de visão sobre velhos temas abordados nos contos de fadas.

A escrita paródica é uma outra estratégia narrativa recorrente no revisionismo contemporâneo dos contos de fadas que também pode alterar a forma convencional de lermos as histórias infantis. Sua importância reside no fato de que "através de um processo duplo de instalar e ironizar, a paródia assinala como as atuais representações vêm das anteriores e quais as conseqüências ideológicas derivadas tanto da continuidade quanto da diferença". (HUTCHEON, 1989, p. 93)<sup>14</sup>

Observa-se que estratégias paródicas têm sido freqüentemente utilizadas para contextualizar ironicamente a história e o poder histórico de representações culturais, de modo que tais representações possam ser questionadas e desestabilizadas (HUTCHEON, 1989, p. 102). No caso específico do revisionismo dos contos de fadas, as escritoras evocam personagens ou histórias tradicionais, garantindo a inscrição de novos significados para os textos originais, possibilitando outras leituras não somente dos contos de fadas em questão, mas também da própria cultura que os gerou e consolidou. Assim, concordo com Passos que a escrita paródica é uma espécie de crítica cúmplice que conscientemente tenta deformar aquilo que produz (1996, p. 29). O efeito decorrente é o estranhamento em relação ao real, essencial para o questionamento da cultura e ideologia dominantes. Ao mesmo tempo em que afirma o texto original, a revisão promovida na escrita paródica quebra a estabilidade da interpretação tradicional, alterando as mensagens subliminares cristalizadas pela tradição.

Em "The Bloody Chamber", por exemplo, Angela Carter constrói uma paródia instigadora da famosa lenda do marido assassino — "Barba Azul" —, criando vários contrastes paródicos de efeito revisionista. Em se tratando da questão da culpa e da curiosidade femininas, por exemplo, nessa releitura a história é bem diferente. Ao contextualizar ironicamente a versão de Perrault em "The Bloody Chamber", Carter, entre outras coisas, realça algo não explicitado nas versões consagradas de Barba Azul, ou seja, o papel instigador do marido que, na verdade, seria responsável por

aguçar a curiosidade das esposas, incitando-as à transgressão. Ainda no que concerne a culpa e a curiosidade femininas, no texto de Carter, de forma diversa do conto original, a desobediência da personagem feminina assume uma conotação visivelmente positiva. Para a protagonista de Carter, o confronto com a realidade material dos crimes do marido, ou seja, a entrada na câmara sangrenta, é indispensável para que a jovem esposa possa reconhecer sua objetificação, sua condição de carne a ser devorada, em sua união matrimonial com o Marquês.

O recurso a estratégias como as que aponte no decorrer da presente discussão tem permitido, entre outras coisas, a exposição dos artifícios dos contos de fadas tradicionais, fazendo com que o revisionismo promova mais do que a mera alteração de nossa visão original dessas narrativas. A revisão, em muitos casos, tem funcionado como um teste ideológico dirigido às interpretações convencionais cristalizadas pela tradição. No entanto, se concordarmos com Nancy A. Walker que o ato revisionista "não é meramente uma ação artística, mas social, sugerindo na prática narrativa a possibilidade de transformação cultural", as releituras só podem ser consideradas politicamente subversivas quando são capazes de "expor ou perturbar os paradigmas de autoridade inerentes nos textos que apropriam"(1995, p. 6-7)<sup>15</sup>. Assim, quando as revisões dos contos de fadas tradicionais buscam minar o contexto discursivo dessas narrativas, provocando importantes rupturas, de modo que as mulheres ganhem voz em contextos nos quais, até então, encontravam-se emudecidas, criam-se condições favoráveis para o surgimento de uma outra história, capaz não somente de contar o que foi previamente apagado, mas também de levar-nos à percepção de que as histórias não precisam continuar sendo como sempre foram.

Diante do que foi exposto, vê-se que esse tipo de trabalho revisionista, que tem sido seriamente abraçado por inúmeras escritoras da atualidade ao relerem clássicos da literatura infantil, é algo promissor e pode vir a constituir-se um ato político de ruptura, de transgressão e de subversão da ordem patriarcal dominante, estabelecida nos textos tradicionais, com a explícita intenção de permitir novas interpretações, novas leituras, que possam de alguma maneira contestar visões distorcidas ou tendenciosas de gêneros sexuais. É bem verdade que precisaremos de tempo para verificar até que ponto esse gesto destemido de inscrever novos significados nos velhos receptáculos das histórias tradicionais, questionando ou subvertendo a chamada "ordem natural das coisas", conseguirá promover a ruptura de nosso modo convencional de conceber a questão de gênero, ampliando nosso horizonte interpretativo no que diz respeito àquelas velhas histórias infantis que acreditávamos conhecer muito bem até então. No entanto, assim como a releitura da história do gênio da lâmpada feita por Byatt nos sugere e a própria história da humanidade comprova, o processo de contar e recontar histórias é pródigo, ou seja, repleto de infinitas possibilidades e impossibilidades.

#### Notas

1 No original inglês: "[t]here is a long tradition of instructional literature whose purpose is to tell women how to 'appear' – to make themselves desirable – to men [...] Even fairy tales work to pass on the received collective 'wisdom' of the past and therein reflect the myths of sexuality under patriarchy". Doravante, todas as citações presentes no texto, sejam de textos teóricos ou de ficção, escritos originariamente em inglês, serão traduzidas por mim e terão sua versão original apresentada sob a forma de nota.

2 "There are no eternal myths; they function within a specific historical moment and discursive practice".

3 "we are all part of a universal community with shared values and norms... that a particular type of behavior will produce guaranteed results, like living happily ever after with lots of gold in a marvelous castle, *our* castle and fortress that will forever protect us from inimical and unpredictable forces of the outside world".

<sup>4</sup> "Before the woman writer can journey through the looking glass toward literary autonomy [...] she must come to terms with the images on the surface of the glass [...] a woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of 'angel' and 'monster' which male authors have generated for her".

<sup>5</sup> "in order to reclaim her place in language" / "must play with the tradition that has excluded her, her goal being to reveal, by means of playful repetition, her place both within and outside of the tradition".

<sup>6</sup> "the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction" / "more than a chapter in cultural history: it is an act of survival".

<sup>7</sup> "[a] feminist re-vision makes a historical, cultural and psychic examination of women's cultural past, and creates a woman's history. Rich's concept is close to Michel Foucault's notion of archaeology—the exposure of moral values encoded in language. Rich took the term from Robert Duncan's *The Artist's View* (1953). But where Duncan uses "re-vision" merely to describe his own past, Rich's re-vision is a method for all women to share".

<sup>8</sup> "an interplay of repetition, imitation and difference".

<sup>9</sup> "we need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us".

<sup>10</sup> "disassemble the used components of knowing and knowledge and reassemble them into anti-mythic stories".

<sup>11</sup> "I will come gladly ... But she must not suppose I shall turn into a handsome Prince, or any such nonsense. I am a handsome Toad ... A handsome Toad is what I shall remain".

<sup>12</sup> "I am a handsome Toad".

<sup>13</sup> Subversão entendida como derrubada do que está deliberado, revolta.

<sup>14</sup> "through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference".

<sup>15</sup> "is not merely an artistic but a social action, suggesting in narrative practice the possibility of cultural transformation" / "to expose or upset the paradigms of authority inherent in the texts they appropriate".

## Abstract

In this essay I discuss a type of revisionist writing used by several contemporary women writers as they rewrite or reread traditional fairy tales in a transgressive or subversive way, from a feminist perspective. I also point out some of the narrative strategies employed in such a revisionist process.

Key words: Revision. Fairy tales. Feminist.

## Referências

ATWOOD, Margaret. *The Robber Bride*. Toronto: Seal Books, 1993.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Trad. Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.

BARTHES, Roland. *Image Music Text*. Trad. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

BYATT, A. S. The Story of the Eldest Princess. In: \_\_\_\_\_. *The Djinn in the Nightingale's Eye*. New York: Vintage, 1994. p. 39-71.

BYATT, A. S. The Djinn in the Nightingale's Eye. In: \_\_\_\_\_. *The Djinn in the Nightingale's Eye*. New York: Vintage, 1994. p. 93-272.

CARTER, Angela. The Bloody Chamber. In: \_\_\_\_\_. *The Bloody Chamber and Other Stories*. London: Penguin, 1979. p. 7-41.

CARTER, Angela. The Tiger's Bride. In: \_\_\_\_\_. *The Bloody Chamber and Other Stories*. London: Penguin, 1979. p. 51-67.

- CRUNELLE-VANRIGH, Anny. The Logic of the Same and *Différance*: "The Courtship of Mr.Lyon". In: ROEMER, Danielle M.; BACCHILEGA, Cristina (Ed.). *Angela Carter and the Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press, 2001. p. 128-144.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- GODARD, Barbara. Feminism and/as Myth: Feminist Literary Theory Between Frye and Barthes in *Atlantis: A Women's Studies Journal*. Halifax, NS, Canada, v.16, n.2, p. 3-21, spring 1991.
- HUMM, Maggie. *The Dictionary of Feminist Theory*. Columbus: Ohio State University Press, 1999.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- LAPPAS, Catherine. *Rewriting Fairy Tales: Transformation as Feminist Practice in the Nineteenth and twentieth Centuries*. 1995. 169 f. Tese (Doutorado). University of Western Ontario, 1995.
- PASSOS, Joana Filipa da Silva de Melo Vilela. *Angela Carter e a Reescrita de Mitos e Contos de Fadas*. 1996. 137 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literaturas Inglesas). Universidade do Minho, Braga. 1996.
- RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-vision In: GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (Eds.) *The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*. New York: W.W. Norton, 1985. p. 2044-2056.
- WALKER, Nancy A. *The Disobedient Writer: Women and Narrative Tradition*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- ZIPES, Jack. *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. New York: Routledge, 1988.

## As Marcas do Real: interfaces entre ficção, memória e história em *Resumo de Ana*, de Modesto Carone

Rita de Cássia Silva Dionísio

### Resumo

*Resumo de Ana*, do crítico literário e ficcionista contemporâneo Modesto Carone, é uma narrativa dividida em duas partes distintas, dois contos complementares que contam, numa dicção que mistura o exercício de lembranças com o constrangimento, as histórias de Ana e Ciro. São dois resumos, pois expõem, abreviadamente, a sucessão de acontecimentos de duas histórias de vida, extraíndo delas as partes necessárias para compor a visão de conjunto e dar a impressão de totalidade. Esta pesquisa tenta verificar as condições de produção desse texto literário caroneano e suas articulações entre ficção, memória e história, considerando o contexto histórico da época em que o enredo dessa obra se desenvolve. Discutindo algumas questões sobre o contexto contemporâneo e pós-moderno, este trabalho fundamenta-se na afirmação de que, nessa obra caroneana, o condicionamento social e histórico da literatura não constitui apenas uma moldura, mas a própria substância da realidade artística.

Palavras-chave: Literatura. Ficção. Memória. História. Contemporâneo. Pós-moderno.

Romance e história são resultados da atividade do espírito humano que respondem, sempre, cada um em suas circunstâncias e segundo os códigos que lhe são próprios, às necessidades do tempo presente. O objeto da história é o passado. É a história que faz vir ao presente o que já não está mais aí. O objeto do romance é a imaginação do homem. É ele que traz ao nosso presente o que jamais esteve aí.

José Américo Miranda (In: BOECHAT, 2000, p. 17.)

Modesto Carone — crítico literário e ficcionista — nasceu em Sorocaba, São Paulo (1937). Foi jornalista e mais tarde professor de Literatura nas universidades de Viena (Áustria), Campinas e São Paulo (onde reside atualmente). Publicou dois livros de crítica literária — *Metáfora e montagem* (1974) e *A poética do silêncio* (1979) — e quatro de contos—*As marcas do real* (Prêmio Jabuti de 1980), *Aos pés de Matilda* (1980), *Dias melhores* (1984) e *Nas garras de Praga* (1993). É um escritor conhecido — pelo menos da crítica — e considerado um dos melhores contistas do Brasil, embora

tenha, infelizmente, publicado muito pouco de sua produção particular, pois esteve, por vários anos, envolvido no fantástico projeto de traduzir diretamente do alemão para o português toda a obra de Franz Kafka (publicada pela Companhia das Letras).

Em *Resumo de Ana*<sup>1</sup>, Modesto Carone constrói a narrativa dividida em duas partes distintas, dois contos complementares, mas que podem (e devem) ser lidos isoladamente. Um é resultado do outro, diálogo especular e espetacular, quase fotografias de uma mesma cena. De forma cronológica, vão sendo contadas, numa dicção que mistura o exercício de lembranças com o constrangimento, as histórias de Ana e Ciro. Contam a história dos mesmos personagens, sob diferentes olhares, pela voz do mesmo narrador — que raramente fala em primeira pessoa, porque seu interesse é recuperar a história dos parentes — que é também a sua própria história — resgatá-la do passado e renová-la, com a compreensão do olhar retrospectivo.

A narrativa, que é surpreendentemente rica, ganha complexidade e se completa a partir da percepção subjetiva do leitor, graças ao jogo reflexivo da mudança do ângulo de observação. São dois resumos, pois expõem abreviadamente a sucessão de acontecimentos de duas histórias de vida, extraindo delas as partes necessárias para compor a visão de conjunto e dar a impressão de totalidade — totalidade apenas sugerida, porque ela própria não é possível de ser apreendida — evidenciando a existência de um vínculo direto do romance com os pressupostos da historiografia, pois o “contador de estória” silencia, exclui e elimina certos acontecimentos — e pessoas — do passado para construir o seu relato<sup>2</sup>.

Ana é mãe de Ciro. Ambos nasceram no interior de São Paulo: ela, em 1887, viveu encarcerada nos rituais domésticos e na luta pela sobrevivência, desfazendo-se numa vertigem arrastada e inexorável; ele, em 1925, personagem de um mundo precário, que trata o homem como peça de uma engrenagem, é o registro da própria decadência, conheceu as experiências marcadas por sofrimento e mal-estar. Os dois viveram penosamente, oprimidos pela necessidade e pela tendência a sonhar com comodidades e alegrias plausíveis, mas nunca ao alcance das mãos. É uma visão cruel, antilírica, cheia de violência degradante de pessoas que lutam para superar suas limitações. Nada há de notável em suas vidas. No entanto, de forma séria e respeitosa, o narrador faz com que a leitura assumam a grandeza e a compostura da observação dos destinos humanos. Vistas no fluxo do grande tempo histórico, aquelas duas vidas não só ficam abrigadas do esquecimento, como se impregnam da emoção durável das coisas inteligíveis.

*Resumo de Ana* é uma narrativa pós-moderna, contemporânea. Uma das principais características das narrativas desse momento literário é a interdisciplinaridade com a História, em que o processo de criação ficcional demonstra um diálogo intertextual com personagens e fatos, não havendo fronteiras na relação real/ficcional, configurando-se como um tipo de romance histórico. Sobre essa relação factual/ficcional, Carpeaux (1962, p. 3376), afirma que “uma das grandes seduções do romance histórico é a possibilidade de tecer comparações, mais ou menos subtendidas, mais meditadas ou mais baratas, com acontecimentos da história contemporânea”.

O romance pós-moderno utiliza mundos históricos e reais para instaurar a representação ficcional e criar verdades imaginárias. Como afirma Hutcheon (1991, p. 142), “ele faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado”. Na pós-modernidade, os textos não têm a pretensão de instaurar uma única verdade, em virtude da velocidade das informações e, por isso, da superação das “verdades” e do

"novo", como afirma Arruda Filho (1999) em uma resenha crítica sobre *Resumo de Ana*:

[...] tudo é veloz. Fatos e eventos se sucedem entre a vertigem e a insensatez. O novo (ou aquilo que, travestido em rótulo e imagem, consideramos como "o" novo) parece ser apenas um pretexto para mudança constante. Não sobra muito tempo para quem quer fazer alguma reflexão sobre as diferenças que separam o transitório do permanente, o importante do supérfluo.

*Resumo de Ana* é um romance que apreende a realidade e tem a memória como elemento primordial de sua constituição, mesmo considerando que

ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram mas sim palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígio. (AGOSTINHO, 2001, p. 282.)

Os autores, na contemporaneidade, não têm o desejo de consagrar sua imagem autoral, optando também pela desmistificação do herói<sup>3</sup>. O romance contemporâneo apresenta características de outras épocas. Há, nele, uma explicitação do ato ficcional, com larga utilização da intertextualidade, evidenciando que só conhecemos o passado por meio de seus vestígios textualizados.<sup>4</sup> Os dois contos que compõem *Resumo de Ana* travam um duelo muito interessante contra aquilo que se pode chamar "a liturgia do descartável", conforme apresenta Arruda Filho (1999):

Carone, com uma proposta audaciosa, talvez a mais importante de toda a sua produção literária, consegue transformar a banalidade da vida em literatura. Em outras palavras: ele quer mostrar, ao seu modo, o quanto é precária a memória, na medida em que seleciona alguns fragmentos da biografia de uma pessoa, ou de uma personagem, e os anula através do relato "oficial"—essa tragédia mentirosa, cheia de "grandiosidades épicas", em que transformamos as nossas vidas.

Na ótica ficcional de Carone, os pequenos desastres da vida, que em circunstâncias 'normais' estariam fadados ao esquecimento — por sua notória 'desimportância' —, aqui fazem parte de uma complexa história, não apenas de Ana e Ciro, mas — num universalismo inquietador, desconfortável — de muitas outras 'anas' e 'ciros', da "eterna dor de viver" dos seres humanos mortais e temporais, em diferentes lugares.

A primeira parte, "Resumo de Ana"<sup>5</sup>, subdivide-se em dez partes, sem títulos. O relato é intermediado por metatextos, nos quais o narrador evidencia a angústia — e, às vezes, fascínio — de Lazineira em relatar a história dos parentes:

Minha mãe hesitava à medida que o relato tomava corpo diante de mim: as pausas e as digressões se tornavam freqüentes e a disposição para recompor as falhas com novas reminiscências se acentuava. Embora difícil de definir, o gesto não era deliberado, parecendo refletir a forma de compromisso entre o fascínio de narrar e o medo de tratar as confidências de Ana como quem fere o decoro familiar. Mas ela venceu a dificuldade e passou à derrocada... (CARONE, 2001, p. 39)

"Ciro" se subdivide em catorze partes, também sem títulos. Nos dois contos, o corpo da escrita opera com a existência de várias vozes<sup>6</sup> — ou "entidades"<sup>7</sup>: a voz de Ana, que confia sua história a Lazineira, sua filha mais velha; a voz de Lazineira, que é também personagem da história, que relata o passado ao seu filho; a voz de Anita, que se tornara companheira de Ciro até o fim da vida<sup>8</sup>; e a voz do próprio narrador, neto de Ana, filho de Lazineira (cujo nome não figura na narrativa) — que é, antes de tudo, o leitor de um texto narrado, que recolhe as memórias e palavras de

sua mãe e de Anita e, revisitando os lugares outrora habitados pelos parentes — certamente para conferir ao relato maior verossimilhança — dá-lhes estrutura textual:

A lembrança é bruscamente interrompida pelo escapamento dos caminhões pesados que buscam saída para a Raposo Tavares, rumo ao Sul do país. Perto dali está o cruzamento com a Moreira César e a alguns passos a casa térrea de Lazineira. Embora o primeiro impulso seja dobrar à esquerda, [eu] caminho em linha reta até o último sinal vermelho [...] e para fugir à nuvem de fumaça entro numa padaria envidraçada. Dentro o barulho diminui e posso observar com calma o sobrado onde Ciro montou a gráfica falida. (CARONE, 2001, p. 92)

Talvez, para o nosso narrador,

Lembrar é [...] esquecer-se enquanto sujeito-objeto da lembrança, esgueirar-se para os cantos, colocar-se de certa forma à margem do texto — ser escrito por ele ao invés de escrevê-lo — para que a linguagem em processo intermitente de produção possa cumprir seu papel efetivo de socializador da memória. (MIRANDA, 1992, p. 120-121.)

Num discurso indireto livre, com linguagem enxuta, direta, rítmica — quase musical — e com economia de metáforas, os dois contos apresentam posturas narrativas similares e simultâneas: o narrador das memórias, que relata o que pertence à vida particular e familiar dos protagonistas, e o narrador historiador, que elenca fatos históricos reais para situar os personagens em um tempo determinado. A memória é operadora da diferença. Lembrar é descobrir, desconstruir, desterritorializar — atividade produtiva que tece com as idéias e imagens do presente a experiência do passado.<sup>9</sup>

Privilegiando a dimensão cronológica — com algumas digressões e desnivelamentos sobre o processo de recuperação da memória, presentificando as experiências — Modesto Carone compõe a narrativa em um período que vai do fim do século XIX à década de 90 do século XX, valendo-se da ironia, da intertextualidade e da iconografia como recursos textuais, tornando a ficção envolvente e interessante. O autor intercala formas textualizadas diferentes (a referência ao jornal *O Estado de São Paulo*, por exemplo) para instaurar o *status* ficção-verdade, de forma a pretender confundir sua própria linguagem com a realidade, o que também pode ser considerado marca do Pós-Modernismo. Em seu interessante estudo sobre o Pós-Modernismo, Hutcheon (1991, p. 173) diz que

Na metaficção historiográfica, não são apenas a literatura (séria ou popular) e a história que formam os discursos do pós-modernismo. Tudo — desde os quadrinhos e os contos de fadas até os almanaques e os jornais — fornece intertextos culturalmente importantes para a metaficção historiográfica.

Verifica-se, nesse ensaio, que as condições de produção do texto literário caroneano propõe articulações entre ficção, memória e história, levando-se em consideração o contexto histórico da época em que o enredo de suas narrativas se desenvolve. O autor parece se valer de outras disciplinas, como a História, a Psicanálise, a Antropologia e a Sociologia para criar suas personagens e suas instigantes histórias, elaborando sua poética, enquanto prática discursiva que envolve outros campos de saberes, podendo-se considerar *Resumo de Ana* como uma metaficção historiográfica contemporânea. *Resumo de Ana* pode, ao nosso ver, ser considerado um resumo da história social brasileira — e, particularmente, paulistana e sorocabana — do século XX, que explicita a realidade e as contradições do mundo capitalista, sob um olhar fora do poder, como diz BARTHES (1978, p. 16):

Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, esse logro

magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.

A luta social permeia toda a narrativa, que se assenta na realidade, sem, no entanto, se desprender da estética romanesca. A literatura caroneana explicita a sua função social de ser, em essência, o resumo e o sumário de um tempo (WELLEK & WARREN, [s.d.], p. 115). Nosso autor relata fatos da vida de pessoas que experimentam as dificuldades “vincadas de alto a baixo pela crueza da vida material” (CARONE, 2001, p. 103). Propor-se a analisar *Resumo de Ana* tem a ver com o questionamento do sentido da vida de “pessoas cujos rostos a escuridão oculta” (CARONE, 2001, p. 50), envolvendo-nos numa tarefa crítica da qual tão bem nos fala Lúcia Miguel Pereira (1998, p. 65):

De par com as misérias de que tanto nos queixamos, trouxe-nos o nosso tempo alguns bens, de que nunca falamos; e o maior é sem dúvida este de nos obrigar a refletir, a viver conscientemente; a reconhecer a estreita interdependência dos valores; a sentir a gravidade e a solidariedade das idéias; a ver que não existem divisões estanques entre a vida especulativa e a vida prática, que a coisa literária e a coisa pública se confundem no seu grande plano comum: a coisa humana.

Dessa forma, pensamos que o presente artigo fundamenta-se na afirmação de que o condicionamento social e histórico da literatura não constitui apenas uma moldura (sem que isso implique num atentado à sua autonomia), conforme *Cândido* (1987, p. 35), mas a própria substância da realidade artística e a condição de existência dos elementos que, nela, podem ser chamados de eternos, graças não a uma misteriosa participação em algo incondicionado, mas a uma forte virtude de eloqüência e generalidade.

#### Notas

<sup>1</sup> Obra *Resumo de Ana*, publicada pela Companhia das Letras, em 2001 – 2ª edição—(Prêmio Jabuti, categoria romance, em 1999).

<sup>2</sup> FERNANDES (1996, p. 33) chama de *processo metonímico* essa forma de condensar, resumir para ganhar tempo, ser mais contundente e sugestivo, que é exatamente o que constatamos no processo narracional caroneano.

<sup>3</sup> O romance histórico contemporâneo se diferencia, tematicamente, do romance histórico tradicional. Já não se descrevem os grandes feitos de uma nação e nem se constroem heróis, individuais ou coletivos, representativos de um povo. A construção da nação e a exaltação de um povo dão lugar a uma (re)visão crítica e desmistificadora do passado reconstruído pela ficção. (OLIVA, 1999, p. 124).

<sup>4</sup> A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Não é um desejo modernista de organizar o presente por meio do passado ou de fazer com que o presente pareça pobre em contraste com a riqueza do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 157).

<sup>5</sup> A primeira versão de *Resumo de Ana* foi publicada na revista *Novos Estudos* CEBRAP, número 25, de outubro de 1989. *Ciro* é inédito. (CARONE, 2001, p. 114).

<sup>6</sup> A propósito da polifonia discursiva, é interessante observarmos que o problema que ela apresenta não é apenas de ponto de vista, ou seja, da maneira que se observa o que se conta. É também uma questão de consciência, ligada ao conhecimento que tem o narrador daquilo que narra, sua distância em relação aos personagens e a tudo o mais que envolve a história. O narrador pode estar próximo do que conta ou mesmo ser personagem do que conta, conforme Fernandes (1996, p. 12). Essa heteroglossia (BURKE, 1992, p. 15 e 336) descentraliza a antiga visão unilateral do discurso histórico.

<sup>7</sup> Conforme Umberto Eco em sua análise da polifonia, no romance *Sylvie*, de Gerard de Nerval (ECO, 1994, p. 19, 20).

<sup>8</sup> “...segundo Anita...”; “Anita só conseguiu falar dele muito mais tarde, numa conversa na varanda da casa de Lázinha.” (CARONE, 2001, p. 96).

<sup>9</sup> Conforme Miranda (1992, p. 120), é preciso “desfiar o tecido dos acontecimentos e sentimentos pretéritos e transformá-lo numa urdidura sempre renovada, refeita, recriada, que não se encerra na busca do *eu* perdido por uma subjetividade onipotente, nem resulta na preservação do hábito e da rotina. Entendida como repetição em demanda da diferença, a atividade memorialista propicia tomar-se o passado como

---

“lugar de reflexão”, para que a memória, então problematizada, atue também como espécie de metamemória [...]”.

#### Abstract

*Resumo de Ana*, by fictionist and contemporary literary critic Modesto Carone, is a narrative divided into two distinct parts. The complementary tales of Ana and Ciro come together and intertwine constraint with the exercising of memories. The stories are summaries that work together by extracting the necessary succession of events from their lives to compose a complete view and give the impression of totality or oneness. This research paper will verify the conditions under which this Caroneian work was produced and its articulation between fiction, memory and history as it considers the historical context of the period in which the narrative's plot is developed. This research will debate and be based on theories about the contemporary and postmodern context of this Caroneian work and the affirmation that the social and historical conditioning of the literature does not constitute only a mold, but the selfsame substance of the artistic reality.

Key words: Literature. Fiction. Memory. History. Contemporary. Postmodern.

#### Referências

- AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 2001.
- ARRUDA FILHO, Raul. *Resumo de Ana* — A luta entre a memória, a linguagem e a emoção. *A Notícia*. Joinville, 4 mar. 1999.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis, a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARTHES, Roland. *Sobre o conceito de História*. In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas—Magia e Técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 222-232.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas — magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi; OLIVEIRA, Paulo Mota; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de (Org.). *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

- BURKE, Peter. *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.
- CARONE, Modesto. *Resumo de Ana*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1962. v. VII.
- FOSTER, H.; HABERMAS, J. y otros. *La posmodernidad*. Barcelona: Kayrós. 1985.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários — FALE/UFMG / Ed. UFMG, 1997.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.
- LIMA, Luís Costa. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LIMA, Luís Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition Postmoderne*. Paris: Lês Éditions De Minuit, 1979.
- MALLARD, Letícia. O Factual e o Ficcional: literatura e história. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, n.21, p. 21-23, mai. 1997.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Sobre a Crítica (O ofício de compreender, Crítica e Controvérsia, Vida, obra e leitura crítica). In: \_\_\_\_\_. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1998. p. 65.
- MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.
- OLIVA, Osmar Pereira. *Agosto e o discurso marginal fonsequiano*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica e Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Promessas, encantos e amávios.  
*Flores na escrivaninha: Ensaios*. São Paulo: Companhia das  
Letras, 1997a. p. 13-20.

TAVARES, Cássio da Silva Araújo. *O conto e o conto brasileiro  
contemporâneo*. São Paulo: FFLCH-LE (USP), 2003.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Mira-Sintra  
— Mem Martins: Publicações Europa-América, s.d.

## O Movimento Modernista Verde, de Cataguases — MG

Rivânia Maria Trotta Sant'Ana

### Resumo

Este trabalho faz um estudo de um movimento literário modernista, conhecido como Movimento Verde, criado em 1927 por um grupo de escritores muito jovens, em Cataguases, cidade da zona da mata mineira. Durante o movimento, esses jovens escritores criaram também uma revista literária e uma editora, ambas também denominadas Verde.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Modernismo. Movimento Modernista Verde.

No início do século XX, mais exatamente em 1927, surgiu, em uma cidade da zona da mata mineira, um movimento literário que alcançou grande projeção no cenário da primeira fase modernista: o movimento ficou conhecido pelo nome Verde; a cidade era Cataguases que, talvez não por acaso, continuou a gerar muitos escritores. Criado por um grupo de nove rapazes entre 17 e 28 anos — Rosário Fusco, Francisco Ignácio Peixoto, Ascânio Lopes, Guilhermino César, Camillo Soares, Christóphoro Fonte-Bôa, Oswald Abritta, Martins Mendes e Henrique de Resende —, o movimento resultou no lançamento de uma "Revista de Arte e Cultura", a revista *Verde*, e na criação de uma editora, também denominada Verde.

A revista contou, desde o primeiro número, com a colaboração de escritores já conhecidos na época, tais como Carlos Drummond, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Alcântara Machado, Emílio Moura, Pedro Nava, Couto de Barros, Abgard Renault, Yan de Almeida Prado, Murilo Mendes, Sérgio Milliet, Ribeiro Couto, Marques Rebelo, entre outros. É possível que a visibilidade alcançada pelo movimento e sua revista tenha sido, no primeiro momento, resultado do apoio que receberam dos escritores modernistas do Rio, de São Paulo e de Belo Horizonte. E esse apoio teve, naquele momento, mais relação com a audácia dos "meninos de Cataguases" do que com a qualidade de suas primeiras manifestações literárias, conforme afirma Moran (1992). Porém, é preciso esclarecer que aqueles jovens (deste ponto em diante, os Verdes) tinham talento e fizeram, em seus textos, experiências lingüísticas bastante inovadoras, que foram bem consideradas inclusive por Mário de Andrade, conforme percebemos em seu texto, originalmente publicado na revista *Verde*:

Porém o que o mundo não viu e podia ver é que também o escritor paulista andou muito estudando os criadores de "Verde". Catou neles os boleios sintéticos e as vozes populares que essa rapaziada foi a primeira a registrar, e quando ocasião chegou, andou tudo empregando nos escritos dele. (VERDE, mai. 1929, p. 23)

A partir de nossas pesquisas, pudemos perceber que, apesar de pequena, a cidade de Cataguases, na década de vinte do século passado, apresentava algumas condições muito propícias ao surgimento do Movimento Modernista Verde. Entre essas condições, talvez a mais importante, está a presença de um grupo de jovens que fez parte daquilo que Humberto Werneck (1988, p.p. 184) chama de "geração literária articulada", que atribuía à literatura — na verdade, à escrita, de uma forma geral — um sentido de missão. Conforme depoimento de Guilhermino César (1977 *apud* ROMANELLI, 1981, p. 218), um dos Verdes, eles tinham uma fé absoluta na literatura e acreditavam que a revista produzida por eles poderia convencer a todos de que era necessário esquecer a tradição literária e escrever de forma renovadora. Para isso, eles estabeleceram, através de cartas, um extenso diálogo com um grande número de escritores modernistas nacionais e alguns estrangeiros. Esse diálogo resultou num considerável intercâmbio de idéias que fica evidente nas páginas da revista que criaram. Fica evidente também que eles buscavam o intercâmbio de idéias para ir construindo, com a própria atividade literária e a reflexão sobre ela, os rumos que deveriam tomar e os contornos, ainda pouco definidos, da arte nova, nacional, que almejavam.

Ao analisarmos a produção literária, crítica e teórica desses autores, verificamos que, ao lado daqueles textos que são meros exercícios de escrita, encontramos textos bem elaborados, que apresentam, de fato, renovação lingüística e temática e que revelam terem aqueles jovens levado a literatura a sério, mesmo quando faziam os seus poemas-piada. Foi possível constatar também que eles tinham consciência da dependência cultural estrangeira que se vivia, então, no Brasil, e que lutavam contra ela, visando ao nacionalismo, através da busca de compreensão da realidade brasileira: das suas tradições sociais, das condições socioeconômicas do povo e do atraso cultural, principalmente nas pequenas cidades do interior mineiro, um cenário entre o rural e o urbano. Nesse sentido, eles desenvolveram um sentimento de mineiridade, que está presente em algumas de suas falas e também em seus poemas que retratam situações típicas da Cataguases de então: a fazenda do avô, as festas do interior, os homens trabalhando na construção das estradas de rodagem ou na pedreira, os bairros da cidade... Alguns desses poemas apresentam crítica veemente da sociedade interiorana e de seus costumes; outros fazem uma revisão da história do Brasil, abordando temas como o descobrimento, a colonização, o encontro das raças e o encontro entre personagens históricas e míticas. Para Kátia Romanelli (1981, p. 222) a *Verde* antecipa o regionalismo que se desenvolveu a partir da década de trinta. De fato, embora os Verdes tivessem receio de um certo regionalismo praticado até então, ufanista e caricatural, com ênfase no exótico, é possível dizer que, ao colocarem em foco o aspecto social da realidade retratada, eles realizaram, sem o desejarem, uma espécie de regionalismo precursor daquele que seria desenvolvido na década de trinta do século XX.

Os Verdes tinham também consciência do processo de desenvolvimento físico e emocional pelo qual passavam, descrevendo-o em seus poemas, o que resultou em outro aspecto do nacionalismo desenvolvido pelo movimento, por mais paradoxal que possa parecer: a presença de um lirismo marcado, às vezes, pelo sentimentalismo. Embora proponham o "objetivismo", que entendemos como uma atitude que se opõe ao subjetivismo legado pelos românticos, grande parte dos poemas dos Verdes trai essa proposta, uma vez que esses apresentam tom intimista, melancólico, ao tratarem de temas como a infância e os motivos relacionados a ela, como: a escola, a lembrança da família reunida e da casa da família, o primeiro amor, a solidão e a

tristeza pela perda da mãe ou de outro ser amado, enfim, motivos sempre associados à imagem da noite, do sonho, do devaneio.

Na sua compreensão do Modernismo brasileiro, que ajudaram a desenvolver, os Verdes consideravam a liberdade de expressão, que incluía a liberdade formal, o legado mais importante do movimento, sem o qual a literatura brasileira não teria amadurecido. A partir dessa liberdade formal, eles construíram textos bem arrojados para a época, mostrando que compreenderam profundamente a proposta modernista, não apenas reproduzindo-a, como também contribuindo com o movimento, ao elaborarem essa proposta a partir da própria experiência. Por isso, a experiência dos Verdes não foi superficial, tendo sido considerada “vanguarda” verdadeira, em oposição às falsas “vanguardas”, na opinião de Wilson Martins (1967).

O fato é que, apesar da falta de clareza característica daqueles primeiros anos do século XX, os criadores da revista *Verde* consideraram que o moderno era o novo, o nacionalismo e a liberdade de expressão.

Em relação à temática, o novo era, para os Verdes, tudo o que estivesse relacionado ao processo de modernização pelo qual passava, então, o país: a urbanização e tudo o que dissesse respeito a ela, como a iluminação pública, o cinema, as fábricas; a construção das estradas de rodagem; as usinas. No que diz respeito à linguagem literária, o novo se caracterizou pela liberdade de formas e de registro lingüístico; pela narratividade dos poemas; pelas experiências lingüísticas mais radicais de incorporação, pela escrita, de técnicas que lembram o telégrafo, o cinema, a fotografia — técnicas usadas principalmente por Rosário Fusco, Ascânio Lopes e Francisco Ignácio Peixoto; caracterizou-se também por uma postura mais radical que, além de representar, através das vozes dos personagens, a modalidade lingüística das camadas populares, incorporou elementos dessa linguagem no próprio discurso poético.

A despeito da crença corrente de que essa primeira fase modernista teve uma preocupação principalmente estetizante, o que constatamos foi que os Verdes colocaram também como tema de seus textos, de forma recorrente, a questão social, embora a renovação lingüística fosse também preocupação central para eles. Consideramos que é possível dizer que as próprias questões formal e lingüística, pela maneira como foram trabalhadas pelos Verdes, não são meramente questões estéticas, mas apresentam, subjacente, uma preocupação de fundo social. Considerando que a linguagem é elemento central na vida dos homens e que toda mudança social está, de alguma forma, relacionada a mudanças lingüísticas, podemos entender que a busca da representação de uma língua popular, considerada genuinamente brasileira, pode ser entendida como parte importante da preocupação com questões sociais. Chegamos a essa conclusão porque verificamos que os Verdes, assim como alguns dos grandes escritores brasileiros modernistas, não só representavam o falar das pessoas das camadas populares através da fala das personagens, como também assumiam essa forma de falar, ou aspectos dela, dando-lhe destaque e atribuindo-lhe valor. Assim, diferentemente do que havia acontecido até o Realismo e o Naturalismo brasileiros (PRETTI, 1982), a representação da fala das camadas populares não é feita, em parte significativa dos textos modernistas, de forma a exaltar o exotismo da diferença, mas de forma a demonstrar a origem nacional dessa variante lingüística e, conseqüentemente, a sua validade, inclusive enquanto língua literária. Há, portanto, uma dimensão social na busca de caracterização e representação dessa língua nacional. Busca que caracterizou o

Modernismo brasileiro, principalmente na sua primeira fase, e que caracterizou, também, de forma cabal, o movimento modernista de Cataguases.

Peregrino Júnior, em artigo publicado na *Verde* (nº 5, jan. 1928, p. 16), afirma que a revista de Cataguases constituía uma quarta corrente no Modernismo brasileiro, apresentando mais alegria, entusiasmo e vivacidade que a revista *Festa*, e uma grande vantagem sobre esta última: o grupo da *Verde* estava menos ligado a preconceitos partidários. De fato, podemos dizer que os rapazes de Cataguases recuperaram para o movimento modernista brasileiro o entusiasmo dos primeiros anos, mas com uma consciência maior das contradições do período.

Vivendo e atuando no final da década de vinte do século passado, os Verdes se encontravam em um momento privilegiado, em que puderam realizar a síntese dessa primeira fase do Modernismo brasileiro e preparar a transição para as propostas da década de trinta, enxergando não apenas o Brasil mítico da Uiara, da Mãe d'Água, do Saci, como também, e principalmente, o Brasil real, histórico, cotidiano, com suas belezas naturais, mas com sua dependência cultural, seus problemas sociais, seu processo de modernização contraditório, sua religiosidade, sua inocência e sua malícia, seus governantes inaptos. Nesse sentido, os Verdes fogem à tendência primitivista mais radical, comentada por Bosi (1988, p. 114-126), de enxergar principalmente o Brasil mítico.

Valorizaram o negro como elemento formador da nacionalidade, na medida em que representaram, em seus poemas, aspectos da vida e da cultura do negro, escapando de grande parte dos estereótipos atribuídos a ele naquela sociedade brasileira de então.

A partir da pesquisa sobre o Movimento Verde, verificamos que certos equívocos acerca do Modernismo brasileiro têm sido veiculados de forma recorrente. Por causa da dificuldade, ou da impossibilidade, às vezes, de acesso às fontes primárias, e valendo-se do argumento de autoridade, um pesquisador repete o outro e, dessa forma, vamos tecendo um conhecimento cujas bases são, em parte, fictícias. Esse fato, comprovado por nosso trabalho, aponta para a necessidade de novas revisões do movimento modernista, principalmente no que diz respeito ao seu expansionismo da primeira fase.

Além disso, ao tomarmos contato com a obra desses escritores mineiros, que participaram tão ativamente da vida literária brasileira naqueles últimos anos da década de vinte, verificamos que eles produziram trabalhos de qualidade, inclusive na produção posterior à década de vinte, e que suas obras precisam ser resgatadas para integrarem lugar de destaque na nossa literatura. Vislumbramos, portanto, as possibilidades de pesquisa dessas obras, posteriores à década de vinte, dos escritores que integraram o grupo Verde, principalmente daqueles que estiveram no centro do movimento e que continuaram se dedicando a um projeto literário, como Henrique de Resende, Francisco Inácio Peixoto, Rosário Fusco e Guilhermino César.

#### Abstract

This work carries out a study of a widely representative modernist movement named Movimento Verde — embodied in a modernist literary magazine and a publishing house, both of them also named Verde — created by a group of writers from Cataguases, Minas Gerais, Brazil, in 1927.

Key words: Brazilian Literature. Modernism. Verde Modernist Movement.

## Referências

- ÁVILA, Afonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BOSI, Alfredo. Moderno e Modernista na Literatura Brasileira. In: *Céu e inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. p. 115.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985. p. 109-138.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Difel, 1977.
- CÉSAR, Guilhermino; PEIXOTO, Francisco. *Meia-pataca*. Cataguases: Verde Editora, 1928.
- FUSCO, Rosário. *Fruta de Conde*. Cataguases: Verde Editora, 1929.
- JORNAL CATAGUASES. Cataguases. 1906-1930. Coleção pertencente ao acervo do Museu da Força e da Luz Cataguases-Leopoldina, Cataguases, MG.
- LEITE CRIÓLO. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, n. 1-6, 1929.
- LOPES, Ascânio et. Al. *Poemas cronológicos*. Cataguases: Verde Editora, 1928.
- MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira: modernismo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1967.
- MENDES, Martins. *13 poemas*. Cataguases: Verde Editora, 1929.
- MORAN, Patrícia. *Tangentes da modernidade: o grupo verde de Cataguases — província e cultura nos anos 20*. Dissertação de Mestrado (Comunicação) Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.
- PEIXOTO, Francisco. *Chamada Geral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- RESENDE, Enrique. *Estórias e Memórias*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1970.
- ROMANELLI, Kátia. *A revista Verde: contribuição para o estudo do modernismo brasileiro*. Dissertação de Mestrado (Letras Clássicas e Vernáculas) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.
- SUPLEMENTO LITERÁRIO. Minas Gerais. Belo Horizonte. Coleção completa do acervo da Biblioteca de Letras da UFMG.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Primeira dentição. São Paulo: \_\_\_\_\_ . n. 1-10, mai. 1928-fev. 1929.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Segunda dentição. São Paulo: \_\_\_\_\_ . n. 1-13, mar.-jul. 1929.

VERDE: Revista mensal de arte e cultura. Cataguases: Verde Editora. Ano 1, n. 1-5, set. 1927 - jan. 1928. Edição facsimilar de 1978, patrocinada pela Metal Leve.

VERDE: Revista mensal de arte e cultura. Cataguases: Verde Editora. Ano 1, n. 1, mai. 1929 - jan. 1928. Edição facsimilar de 1978, patrocinada pela Metal Leve.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada*: jornalistas e escritores em Minas Gerais. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

## Rompimento de Fronteiras nas Linguagens do Grupo Oficcina Multimédia

Roberson de Sousa Nunes

### Resumo

Este ensaio objetiva apresentar, em linhas gerais, o caráter interdisciplinar da pesquisa de linguagens artísticas do Grupo Oficcina Multimédia, em diálogo com o teatro pós-moderno e suas representações performáticas.

Palavras-chave: Interdisciplinaridade. Teatro pós-moderno. Performance.

O Grupo Oficcina Multimédia (GOM), no qual atuei de 1992 a 1997, foi fundado em 1977 pelo compositor Rufo Herrera e desde 1983 é dirigido por Ione de Medeiros. O trabalho do grupo prima pela pesquisa de linguagem e experimentação nos campos do teatro, da dança, da música, da literatura e das artes plásticas. O rompimento de fronteiras, entre estes diversos campos disciplinares, vem caracterizando o desafio do grupo ao longo dos seus vinte e oito anos de investigação. "A fronteira, linha de demarcação de um território, real ou simbólico, é também o lugar em que se desafia a liberdade e se abre o espaço para a criatividade" (RAVETTI, 2002, p. 9).

As encenações do GOM são marcadas pela releitura das obras nas quais se baseiam. Seus espetáculos, de modo geral, são elaborados a partir de temas e improvisações com voz, corpo e materiais cênicos pesquisados, estruturados em repertórios e reorganizados pela direção na montagem final. O teatro experimental do GOM lida com colagens e fragmentos de textos de diversas naturezas (literárias, jornalísticas, poéticas, etc.). Apenas em *A casa de Bernarda Alba*, estreado em 2001, o grupo partiu de um texto dramático (homônimo, de Federico García Lorca) para sua concretização teatral.

A formação musical de Rufo Herrera e de Ione de Medeiros é um importante diferencial na sustentação do trabalho do GOM. Desde os processos iniciais, as montagens são pensadas e exercitadas em termos de multiplicidade, simultaneidade e harmonia. Além disso, elas são vistas pelos diretores como uma composição, ou seja, uma combinação elaborada de notas, uma partitura, uma organização de sentidos, uma unidade que diz algo. Na prática do grupo, um texto, literário ou não, pode ser trabalhado musicalmente em termos rítmicos, variando timbres, entonações, velocidades, intensidades e cadências.

Com relação às artes plásticas, Ione de Medeiros toma como referência a abstração através da visão sincrética do mundo, conforme a qual o mínimo de informação concreta já constitui a essência de uma coisa. Medeiros explica que a visão

sincrética é aquela que a criança tem até os sete anos de idade, por exemplo, com um cavalinho-de-pau, e que difere, normalmente, da visão analítica do adulto. Em sua palestra intitulada "O olhar sincrético na encenação" (Medeiros, 2005, [s.p.]), a diretora cita a roda de bicicleta de Duchamp e os touros de Picasso como exemplos que lhe servem de inspiração para a criação de seus ambientes cênicos. Nessas obras, revela-se uma parte e o todo se faz presente.

Nesse sentido, nos espetáculos do GOM, percebe-se uma organização metonímica, sintagmática, em que os elementos constituintes da cena dialogam entre si de maneira não hierárquica. Palavra, gesto, luz, corpo e objeto compõem o universo cênico sem instituir uma ordem de importância que determine a recepção do espectador, pelo contrário, permitem ao receptor uma construção de sentidos a partir de suas próprias experiências. De acordo com a semiologia teatral, "[...] *todo texto siempre es incompleto, y exige a su destinatário (lector, espectador) completarlo actualizando sus potencialidades significativas y comunicativas.*" (DE MARINIS, 1997, p. 25) As montagens do GOM ativam esse aspecto dos textos, indo além da transmissão de mensagens e de soluções pragmáticas, propondo ao espectador uma percepção mais sensível do que uma compreensão lógica e racional da arte.

O GOM realiza espetáculos e eventos extrapalco, como performances, instalações, interferências, palestras e seminários em vários ambientes. Em suas montagens e/ou intervenções, o grupo adota estratégias como a fragmentação, a atemporalidade e o acaso, para elaboração de discursos que se concretizam na forma de um ritual. "O ritual impõe 'aos actantes' (aos atores) palavras, gestos, intervenções físicas cuja boa organização sintagmática adequada é o aval de uma representação bem-sucedida. Nesse sentido, todo trabalho coletivo na encenação é execução de um ritual [...]" (PAVIS, 2001, p. 346).

Outra marca na trajetória do GOM é a presença da obra de James Joyce. Os espetáculos *Navio-Noiva e Gaivotas* (1989), *Epifanias* (1990), *Alicinações* (1991) e *Babachdalthara* (1995) se caracterizam por uma linguagem intertextual permeada pela literatura do escritor irlandês. James Joyce (1882-1941) utiliza o jogo léxico para um exercício minucioso do material verbal, ampliando as possibilidades da escrita e da fala, num procedimento que mescla forma e sentido. "No *Finnegans Wake* abole-se o dualismo fundo-forma, em prol de uma dialética perene de conteúdo-e-contidente, de um onipresente isomorfismo." (CAMPOS, 1986, p. 22) Sendo este, um fenômeno que transforma duas ou mais substâncias cristalizando-as em outra(s).

Com influências literárias, visuais e musicais, o GOM propõe uma revisão das manifestações artísticas do início do século XX, criando um paralelo entre os movimentos modernistas e a intranquilidade neurótica do modo de vida das grandes cidades nos dias atuais. Identificamos, no teatro contemporâneo de pesquisa, heranças ou marcas (no sentido de pegadas) das vanguardas históricas como o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo, o futurismo, etc. "É a era do pós-moderno, estética híbrida, que examina e realiza com outra tecnologia conceitos formulados na modernidade." (COHEN, 2002, p. 87) O pós-moderno, de natureza plural e contraditória, sugere uma reavaliação do passado e seu diálogo com o presente. "Assim como a retórica da ruptura (*descontinuidade, descentralização, etc.*), o *pós-modernismo* literalmente nomeia e constitui sua própria identidade paradoxal [...]" (HUTCHEON, 1991, p. 39).

A teoria pós-moderna relata a incredulidade em relação às metanarrativas e posiciona-se contra a totalização, como se pode verificar em *A condição pós-moderna*, do filósofo francês Jean-François Lyotard. Por outro lado, o anti-pós-modernista norte-americano Fredric Jameson identifica o pós-modernismo com a lógica cultural do

capitalismo tardio. Já o alemão Jürgen Habermas empenha-se no resgate do poder emancipatório da razão iluminista, defendendo o projeto inacabado da modernidade. O embate teórico permanece em plena efervescência, pois se trata do momento histórico, ou “pós-histórico”, pelo qual estamos passando. Como diz Lúcia Santaella (CHALHUB, 1994, p. 24), “Não há como ‘separar o dançarino da dança’.”

Um possível teatro pós-moderno está ligado às questões intrincadas ao debate teórico a respeito do prefixo *pós*. No entanto, observamos que alguns aspectos do teatro contemporâneo, como a recusa à linearidade narrativa, em prol da descontinuidade e da interposição de linguagens, se fortaleceram, enquanto que outras características, como a primordialidade de um texto dramático como ponto de partida para a criação cênica, por exemplo, estão sendo deixadas de lado.

A *Performance Art*, que ganhou destaque a partir dos anos 60, representa em grande medida uma forte expressão deste tipo de teatro que busca romper com espaços físicos e teóricos, através do intercâmbio entre as artes visuais, a música, o corpo do intérprete e suas relações interativas com o espectador. A palavra *performance* vem sendo incorporada, cada vez mais, por diversos setores da sociedade e adotada nos países de língua latina sem uma tradução literal. Esse termo, longe de uma definição enquadrada, trata de um espaço intermediário, onde obras em processo abrem novos e amplos caminhos nos mais diversos campos de conhecimento (sociologia, antropologia, lingüística, psicologia, artes visuais, música, dança, literatura, teatro, etc.). “Para vários críticos, acadêmicos e artistas no mundo, *performance* seria o teatro pós-moderno ou teatro contemporâneo de vanguarda.” (VILLAR, 2003, p. 76). Ou seja, o caráter transdisciplinar, que rompe os limites de diversas mídias, permite, através dos novos conceitos, que o teatro esteja em processo permanente de negociação e intercâmbio com outras manifestações performáticas. Vale a pena ressaltar que, numa sociedade contraditória como a brasileira, por exemplo, a arte apresenta aspectos pós-modernos que estão à frente de outros setores, como o político, o econômico ou o administrativo, uma vez que trabalha multiculturalmente, indo das raízes eruditas e populares aos avanços tecnológicos, dialogando com a fome, a miséria, a globalização, o excesso e a falta de informação e formação humanas.

O teatro pós-moderno ou o teatro performático, como tem sido explorado por vários grupos e artistas de diversos lugares, é caracterizado por um modo de elaboração do espetáculo teatral que utiliza a *parataxe* (processo de justaposição de blocos), a *collage*, a multireferencialidade, a transversalidade de temas, a dramaturgia do espaço, da luz e do som, além de relações provocativas com o espectador e do uso de outras mídias. É desta forma que o GOM, a meu ver, caminha em direção a um teatro pós-moderno, que lida com o texto literário de forma mais livre, podendo visitar os clássicos, realizando releituras e modos mais intrincados de montagem. Há, no palco, uma relação de jogo entre os elementos, que se equivalem numa encenação.

Pelo jogo entre o imaginário e o cotidiano, real e ficcional, a pesquisa do GOM caminha margeada pela imprevisibilidade e indeterminação. “No jogo, tudo está prestes a perder seu equilíbrio. Isso é indício de que o jogo não é pré-determinado, mas que se origina de uma indeterminação básica.” (ISER, 1996, p. 242) O imaginário, para Iser, está numa relação entre a consciência e o jogo, reconhecendo-se neste a imprevisibilidade como característica imanente.

A mesma indeterminação que caracteriza a produção artística de um trabalho experimental como o do GOM se estende aos processos de recepção e análise dos

espetáculos concretizados, complexizando a relação teatral. Sob a perspectiva da semiótica teatral de Patrice Pavis e Marco De Marinis, os signos teatrais estabelecem ramais entre si, numa espécie de rede, em que, conectados, adquirem sentido a partir das relações que ligam uns aos outros. Além disso, mesmo sendo artificiais, porque voluntários e escolhidos para serem postos em cena por alguém, existem aqueles que aparecem inconscientemente e podem ser lidos pelo espectador de diversas maneiras. Ou seja, há um espaço para a interpretação tanto dos produtores quanto dos receptores da obra artística, que admite uma proliferação de sentidos nos processos da significação global e heterogênea da cena teatral.

O GOM realiza um teatro de fronteiras, que integra linguagens, através da expansão de conceitos relacionados aos diversos campos da arte, dialogando com o debate atual sobre a *performance* e o teatro pós-moderno. Desta forma, o GOM ocupa um espaço de valor não só no contexto do teatro mineiro, como também no contexto geral da cena contemporânea.

#### Abstract

This essay aims to introduce, in general terms, the interdisciplinary character of the artistic language research of the Grupo Oficina Multimídia, in dialogue with the post-modern theater and its performance plays.

Key words: Interdisciplinary. Post-modern theater. Performance.

#### Referências

CAMPOS, Augusto; Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. 152 p.

CHALHUB, Samira (Org.) Pós-moderno & semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas. Rio de Janeiro: Imago, 1994. 121 p.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 177 p.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*: lineamentos de una nueva teatrologia. Buenos Aires: Galerna, 1997.

HERRERA, Rufo. Belo Horizonte, 18 jan. 2005. Anotações manuscritas. Entrevista concedida a Roberson de Sousa Nunes.

HUTCHEON, Linda. Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética. In: \_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo*: História, Teoria, Ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 19-41. Título original: *A poetics of postmodernism*: History, Theory, Fiction.

ISER, Wolfgang. Atos de fingir. O imaginário. In: \_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma Antropologia Literária. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996. cap. I, p. 13-37; cap. IV, p. 209-302. Título original: *The fictive and the imaginary*.

JAMESON, Fredric. Teorias do pós-moderno. Surrealismo sem inconsciente. In: \_\_\_\_\_. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do

capitalismo tardio. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997. p. 80-90, 91-118.  
Título original: *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. 123 p. Título original: *La condition postmodern*.

MEDEIROS, Ione. Belo Horizonte, 18 jan. 2005. Anotações manuscritas. Entrevista concedida a Roberson de Sousa Nunes.

MEDEIROS, Ione. O olhar sincrético na encenação. In: *A arte do encontro: reflexões sobre a arte no século XXI*. Belo Horizonte: Teatro Alterosa, 30 mar. 2005. (Inédito).

PAVIS, Patrice. Producción y recepción en el teatro. In: \_\_\_\_\_. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernism*. La Habana: Casa de las Américas y Embajada de Francia en Cuba, 1994. p. 9-146.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001. 483 p. Título original: *Dictionnaire du Théâtre*.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 323 p. Título original: *L'Analyse des Spectacles*.

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 9-10.

VILLAR, Fernando Pinheiro. Performances. In: CARREIRA, André et al. (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras / Ed. UFMG, 2003. p. 71-80.

## O Signo da Invenção na Poesia Concreta e noutras poéticas experimentais

Rogério Barbosa da Silva

### Resumo

Este trabalho pretende mostrar que os experimentalismos brasileiros e português constituíram uma poética da invenção fundamental, ao estabelecer um diálogo com as artes visuais e performáticas e com a tecnologia. Essas poéticas constituíram, simultaneamente, um modo de reler as tradições literárias ocidentais, a retomada da longínqua tradição da poesia visual e uma reflexão crítica sobre a linguagem, o fazer artístico e o contexto social de que ela emerge.

Palavras-chave: Poesia Concreta. Poesia Experimental. Representação.

Trecho de entrevista:

- Mas por que falar em poesia concretista?

Diga-se "concretismo", apenas, e estará ressaltada a poesia.

Mário Quintana. Caderno H

Concretismo: dez em matemática. Dez em política. Zero em português. / Poesia marginal: zero em português. Dez em biologia. Zero em matemática.

Chacal. In: *Dez conversas*

A exemplo do que fez Augusto de Campos, no texto "O 'Rock'n Roll' da Poesia Concreta", ou "The gentle art of making enemies" (Campos, 1989, p. 181-184), este artigo começa pela provocação bem humorada à Poesia Concreta. Assim, Mário Quintana faz irônica oposição entre movimento poético e poesia propriamente dita, lançando farpas sobre a produção do grupo paulista. Chacal opõe duas linhas da recente poesia brasileira, cujos conflitos e concepções acerca do que seja poesia se explicitam, imediata e respectivamente, nas vertentes concreta e marginal da poesia brasileira, opondo a matemática da composição no verso concreto à vida e à compreensão dos sujeitos fraturados, aspectos centrais da poesia marginal. Em ambos os casos, entretanto, os textos se produzem sob o rótulo da entrevista: inventada, no caso de Quintana, e real, no de Chacal. Neste sentido, torna-se evidente a manifestação de um incômodo de ambos os poetas quanto à clássica pergunta: "O que acha de...?". Reagem, assim, a nosso gosto pelo rótulo e pelo apaziguamento do incômodo.

Dessa armadilha poetológica (isto é, a convenção fossilizada, a apreensão apriorística pelas regras), a poesia sempre tende a escapar, por ser de sua natureza não se acomodar às vozes públicas ou aos rótulos da crítica. Num de seus "atos poéticos", o poeta português Alberto Pimenta pôs isso em evidência ao queimar, na Feira do Livro de Lisboa, o seu livro de ensaios mais famoso, *O silêncio dos poetas*, durante a comemoração do Dia de Camões (10 de junho).

Em seu Ato Poético, de acordo com um registro feito em *O Jornal*, de 14 de junho de 1991, Pimenta, com a cabeça envolta numa larga faixa de pano branco, desafiando a seriedade daquele espaço dedicado à cultura, escreve com tinta e pincel num cartaz a mensagem: "basta um olhar em redor para notar que ninguém percebeu que chama cultura à cabeça atada". Depois, sobe a um banco, tira do bolso um exemplar do livro, antes de declarar:

Tantos anos de que eu precisei para entender por que é que as aflitivas cabeças desse ramo da ordem chamado cultura aprovaram este meu livro: porque embora ele vá contra a cabeça atada, sempre é um acto da cabeça. Aprovando este e reprovando o resto, insinua que eu podia ser um homem da cultura como eles; não perceberam que eu gosto mais de ser só um homem. Todos pretenderam sempre fazer da arte um modo de cultura, quer dizer, fazer duma liberdade do indivíduo uma virtude da sociedade. Até os próprios artistas, não só os filhos da puta confessos, desde Platão até Freud. Simbolicamente, isto é, pelo nome, estão todos aqui dentro. Que deus lhes abra o reino dos céus: não faz mais que cumprir o que prometeu'. E dito isto pega fogo ao livro que tem na mão [...] Atraído pelo ajuntamento, há um polícia que vem espreitar, mas sem conseqüências. Com ar compenetrado, o poeta aguarda em silêncio que o fogo destrua por completo a sua obra. E quando, longos minutos depois, as chamas se extinguem no improvisado altar, Pimenta olha em volta e lança a última provocação da noite: 'Agora que isto acabou, podeis ir ler outro. *Ite, poesia est.* O vosso destino é comer e cagar'. E foi-se embora. (PIMENTA, 1992, p. 40)

Sendo um dos poetas fundamentais na poesia portuguesa contemporânea, Alberto Pimenta passou a integrar o movimento da Poesia Experimental Portuguesa a partir dos anos 70. Em seu campo de interesses estético e crítico, a reflexão sobre a poesia do experimentalismo sempre se manifesta, pois se trata de uma poesia que busca desautomatizar a linguagem e se instaura sob o signo da negação, do silêncio, da invenção. O poeta português explicita, com freqüência em seus trabalhos, a emancipação da poesia e da linguagem em relação aos preceitos retóricos, de gêneros ou mesmo de um objeto pré-determinado pelas convenções acadêmicas ou de mercado. O "ato poético" na Feira de Livros de Lisboa evidencia essa preocupação de questionar a apreensão do artístico segundo os esquemas mentais programados pela acomodação crítica em prol da liberação dos múltiplos sentidos da percepção e da crítica.

As poéticas experimentais, entre as quais está incluída a poesia concreta, são poéticas que se preocupam com a formulação de novas linguagens, vislumbrando as relações da poesia com outras artes ou com outras linguagens não-verbais. Trata-se de uma poesia que aprofunda uma investigação da linguagem, caracterizando-a, especialmente, por seu estatuto de signo. Desse modo, mais do que revelar os fundamentos culturais de uma dada língua nacional, tais poetas têm interesse especial na descoberta dos parentescos ou das diferenças entre as línguas, muitas vezes expresso em poemas bilíngües. Portanto, o conceito "experimental" não tem, neste trabalho, a carga pejorativa assinalada por Adorno, nem sequer, por sua evocação permanente do novo, implica o modismo novidadeiro. Significa, antes, uma atitude diante da linguagem, dentro também de um *ethos* de negação do *status quo* e de uma visão crítica da realidade presente e passada.

Nesse sentido, verificamos que a recusa das premissas do concretismo e de outras poéticas experimentais, também de vanguarda, resulta principalmente do questionamento que os seus poemas impõem à escrita. O desejo de uma poesia "verbivocovisual", de uma "arte objetal", na expressão de Haroldo de Campos, trouxe uma intensa reflexão sobre a escrita tradicional, o que implicou, por sua vez, questionar a representação inerente à linguagem. Baseados em teóricos como Luís Costa Lima, o próprio Alberto Pimenta e o filósofo Didi-Huberman, entre outros, observamos que a arte pode desvelar o caráter duplo dos signos, pois apresenta o paradoxo de ser e, ao mesmo tempo, representar. A explicitação desse paradoxo serve, portanto, para denunciar o fato de que, muitas vezes, a escrita camufla a ilusão que cerca o referente. Este é um campo que Poesia Concreta e outras formas do experimentalismo procuraram explicitar, conforme nos mostra, por exemplo, esta afirmativa de Décio Pignatari: "... com a revolução industrial, a palavra começou a deslocar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra /flor/ sem a flor; e desintegrou-se ela mesma..." (PIGNATARI, 1975, p. 42).

Por sua vez, Alberto Pimenta salienta que a apreensão artística também tem de ser "libertada" do "logos" racional, na medida em que é preciso indagar sobre o modo de representar assumido por uma determinada arte, sobre as intenções subjacentes do artista, e não a partir da mera apreensão das mensagens ou do "discurso" ali realizado. A "análise feita a partir de um interesse de conhecimento nivelador do método de apreensão de toda a espécie de "mensagem" ou "discurso" só serve aos interesses daqueles a quem a arte serve mas não interessa como arte" (PIMENTA, 2003, p. 11). Portanto, podemos observar, por um lado, a tendência dessas poéticas em "arruinar o alicerce formal e simbólico que reveste a palavra", o que se faz pela utilização de signos híbridos, enfatizando uma dimensão visual (olhar e ler), por exemplo, pela construção de uma poética do ilegível, tal como acontece na poesia de Ana Hatherly. Por outro lado, os deslocamentos produzidos por essas poéticas forçam o leitor/usuário à mudança de comportamento, pois os "textos" diante de seus olhos exigem a participação de todos os seus sentidos. Ao esvaziar a escrita tradicional, ao negar os referentes seguros, essas novas escrituras levam os "leitores" a se defrontarem com a perda, com a ruína e com a morte, como nos mostra Didi-Huberman em seus estudos sobre arte.

Uma outra dimensão importante na consideração dessas poéticas é o fato de que, considerado o ciclo vital dos experimentalismos e o das vanguardas, torna-se necessário refletir sobre a permanência de uma poética radical na obra individual dos poetas que compuseram os principais grupos de vanguarda nos anos 50 e 60, bem como sobre a multiplicação de tendências no experimentalismo a partir das revoluções tecnológicas pós anos 80. Neste sentido, compreendemos tais poéticas como instantes/etapas de uma "poética de invenção".

Percebemos que o conceito de "invenção"—visto aqui como ligado à imaginação, à descoberta e à permanente atualização dos meios técnicos e lingüísticos—permite uma maior dinâmica para a análise dessas formas poéticas. Esse conceito possibilita-nos pensar os deslocamentos temporais, processados na crítica de vários autores estudados, quando procuram re-inscrever poéticas inventivas do passado, a exemplo do barroco e de uma longa tradição da visualidade no ocidente ou da visualidade ideogramática do Oriente. Além disso, apesar do decantado fim da utopia a partir dos anos 90, com o conseqüente declínio do conceito de vanguarda, a dimensão reflexiva e crítica dessas poéticas de invenção (ou ideográficas, com diria Alberto Pimenta)

permaneceu viva na obra criativa e crítica da maioria dos autores que fizeram a poesia de vanguarda da segunda metade do século XX. Transformadas, suas obras não perderam o fôlego criativo, contaminando inúmeros poetas de gerações mais novas e posicionando-se com vigor diante dos problemas da realidade contemporânea.

Neste contexto, podemos afirmar que, com o uso da tecnologia, ou se quisermos com o uso das técnicas disponíveis, as poéticas experimentais renovam a linguagem de tal forma que nos tentam fazer ouvir de novo o silêncio inaugural, como neste poema-canção de Arnaldo Antunes, cujo título é exatamente "O silêncio":

antes de existir bicicleta existia enciclopédia  
antes de existir enciclopédia existia alfabeto  
antes de existir alfabeto existia a voz  
antes de existir a voz existia o silêncio  
o silêncio  
foi a primeira coisa que existiu  
[...]  
vamos ouvir esse silêncio meu amor  
amplificado no amplificador  
do estetoscópio do doutor.  
(ANTUNES, 1996)

Nesse poema-canção, percebemos o processo de desnaturalização promovido pelo homem a partir da fabricação de seus utensílios. Assim, paradoxalmente, o homem contemporâneo estaria condenado a ouvir o silêncio jamais ouvido a partir de seus próprios utensílios técnicos. Neste sentido, é interessante referir aqui à tese de Antônio Risério de que a "poesia é uma prática paleolítica". A partir da paleontologia, ele articula a relação entre a linguagem e a motricidade técnica: "É dominante entre os paleontólogos a tese de que existe possibilidade real de linguagem a partir do momento em que a pré-história exhibe utensílios, já que existe uma conexão neurológica entre uma coisa e outra." (RISÉRIO, 1998, p. 45)

Assim, o uso da tecnologia pela poesia não será apenas uma questão de fetiche, embora ela adquira às vezes essa feição em alguns trabalhos poéticos. Se, por um lado, ela é um suporte diferente e mais dinâmico para determinadas esferas da criação artística, por outro ela é também uma ferramenta de investigação fenomenológica, uma extensão do olho e das mãos dos poetas, em particular dos que se aventuram nas zonas intermediárias das poéticas digitais, videográficas e outras. A Poesia Concreta abriu as fronteiras da página, trouxe para ela a possibilidade do tridimensional, que já se insinuava na idéia de uma poesia "verbivocovisual". O vídeo tornou essa poesia possível. Em *Nome* (1993), de Arnaldo Antunes, podemos verificar como um poema pode ser ao mesmo tempo um objeto plástico, um poema objeto, e um exercício de mediação crítica da linguagem. No poema "Dentro", a palavra-imagem transcende ao caligrama e a animação faz a palavra dobrar-se sobre si mesma, fundindo o sonoro, a voz, e a imagem. Esse poema estilhaça a referência, pondo em crise a linguagem da representação.

Também o poeta português Melo e Castro, ao desenvolver sua "Poética do Pixel", produz uma poética que opera com a tridimensionalmente na tela do computador. Faz do pixel a unidade mínima da percepção visual, que opera simultaneamente com o verbal e o não-verbal. É o elemento "branco de significado", mas que pode diferencialmente adquirir todos os significados, de acordo com sua posição. Ao se caracterizar como uma poética, a infopoesia impõe um uso e uma produção da tecnologia que não podem ser vistos como meros produtos na sociedade de consumo.

Isso permite a humanização da tecnologia, isto é, um uso refletido para o humano, definindo um "espaço plural em que contido e continente se equivalem, entremudando-se", diz o poeta, citando Deleuze: "Dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-distender, contrair-dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir' e por isso o andar de baixo da dobra onde fica a matéria se prolonga no andar de cima da dobra onde se desenvolve a alma." (CASTRO, 1998, p. 16).

Entre as novas possibilidades de expressão poética, podem ainda ser mencionadas a holopoesia e a poesia sonora. A primeira, conforme os conceitos-chave apresentados pelo poeta Eduardo Kac, pode ser definida pela instabilidade espacial, pela imaterialidade (pois é um espaço constituído por "photons", portanto não tangenciável e não concreto), pela quarta dimensão, pela interatividade, pelo movimento, pela percepção e por conceitos relativos a esse campo. Novamente, tal como enunciamos anteriormente a propósito da poesia de Arnaldo Antunes e da vídeo-poesia em geral, há uma retomada e uma transformação das proposições e práticas instituídas pela Poesia Concreta, tais como a exploração do pluridimensional, a idéia de fazer o leitor participar e experimentar o poema como um objeto, entre outras. A transformação está nas novas possibilidades do suporte, que possibilitam ao leitor, visto como usuário, uma interatividade materializada. Eduardo Kac indica como possibilidades criadas por esses meios a manipulação da relação temporal (a espacialização do tempo) e das informações acumuladas, que podem ser controladas de forma a gerar novas experiências de percepção. Todavia, será preciso ressaltar a diferença existente entre uma produção holográfica genuína e outras que já tenham sido produzidas em outras mídias. Kac enfatiza que pode não haver nenhuma diferença significativa, por exemplo, entre um castelo de cartas e um holograma deste mesmo objeto, porém a poesia holográfica produz algo muito além da mera ilusão da tridimensionalidade (KAC, [2004]). A razão dessa afirmação pode ser encontrada no fato de que esse tipo de poética potencializa uma série de questões que já vem sendo discutida desde a década de 50, com a Poesia Concreta: a descontinuidade sintática e espacial, a fluidez e a imaterialidade do signo, o espaço vazio, a interposição semântica e a reversibilidade do tempo, entre as mais importantes, talvez.

Uma outra dimensão dessa arte de invenção é o olhar crítico sobre a própria produção, o que não só ajuda a manter a coerência de um projeto, mas, principalmente, revela uma consciência permanentemente atenta quanto aos aspectos criativos da obra de arte. No fim dos anos 90, entretanto, percebemos que vários desses autores organizaram coletâneas de poemas que retomam trabalhos do período áureo das neovanguardas, ou editaram livros inéditos, que, entretanto, dialogam com produções anteriores. Augusto de Campos, por exemplo, reeditou *Viva Vaia* (2001), revisando aspectos gráficos, acrescentando textos e um cd com leituras de seus poemas clássicos. Logo a seguir, publicou *Não* (2003), livro que reafirma também alguns procedimentos que caracterizaram sua obra e que, entretanto, aponta outros rumos de sua produção. O mesmo pode ser dito em relação à poesia de Ana Hatherly, com seu *Um computador de improbabilidades* (2001) e com os inéditos *O pavão negro* (2002) e *Itinerários* (2002). Alberto Pimenta, Affonso Ávila e Sebastião Nunes também publicaram inéditos, que nos possibilitam dialogar com produções anteriores. E. M. de Melo e Castro e Haroldo de Campos, respectivamente, organizaram coletâneas de seus poemas em *Antologia Efêmera* (2000) e *Crisantempo* (1998). Por fim, Décio Pignatari re-organiza seu *Poesia pois é poesia* (2004). Todas essas publicações marcam simbolicamente um período de 50 anos, o que nos leva a refletir sobre o caráter, simultaneamente, meditativo e de memória dessas produções.

Nesse re-posicionamento do experimentalismo, o tempo torna-se um elemento bastante significativo, pois desvela não só as dobras temporais como princípio criativo, mas também um modo de análise e validação do rigor, da pertinência e da abertura que perpassam a obra desses mesmos poetas. Quanto ao aspecto da abertura em suas obras, verificamos, por exemplo, a importância do diálogo que elas estabeleceram com as novas tecnologias ao longo do tempo, abrindo também perspectivas para as gerações mais novas afeitas a tecnologias de ponta e herdeiras das mesmas tradições inventivas. O novo experimentalismo, conforme tais poéticas de invenção, não se limita a repetir os gestos inaugurais do passado. Significa, principalmente, uma reflexão tensa a partir da linguagem e dos meios disponíveis.

A leitura e a análise das propostas da Poesia Concreta revelaram-nos o seu papel fundamental no estímulo a outras práticas do experimentalismo no Brasil depois dos anos 50, não só revalorizando o modernismo como ainda contribuindo intensamente para a atualização da crítica brasileira. Porém, é no diálogo entre as várias tendências do experimentalismo, como se verifica na aproximação entre as correntes brasileiras e o experimentalismo português, que se manifesta o imenso valor das discussões suscitadas pelo projeto artístico e pelos programas-manifestos dessas vanguardas poéticas. Nesses feixes cruzados de múltiplas propostas da criação poética é que percebemos, efetivamente, que o fazer da Poesia Concreta e suas "provocações" constituem uma forma de meditação sobre a linguagem e sobre o estar no mundo. Como diria Haroldo de Campos, as novas realidades se impõem ao indivíduo e o obrigam a testar novos modos de existir e de conhecer o universo.

#### Abstract

This work intends to show how experimental poetics in Brazil and Portugal constituted a fundamental poetry of invention, when establishing a dialogue with the visual art, performance art and with the technology. Those poetics constituted, simultaneously, a way of reading again the western literary traditions, renewing the lost tradition of the visual poetry, and a critical reflection about the language, the artistic conscience and the social context of which it comes.

Key words: Concrete Poetry. Experimental Poetry. Representation.

#### Referências

ANTUNES, Arnaldo. O Silêncio. In: \_\_\_\_\_. *O silêncio*. São Paulo: Ariola, [1996]. Digital, stéreo.

CAMPOS, Augusto. *Teoria da poesia concreta — textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CASTRO, E. M. de Melo e. *Vôo da fênix crítica*. Lisboa: Edições Cosmos, 1995.

CASTRO, E. M. de Melo e. *Algoritmos: infopoemas*. São Paulo: Musa, 1998. p. 7-19.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HATHERLY, A. *Obra visual*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

HATHERLY, A. *A casa das musas — uma releitura crítica da tradição*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

HATHERLY, A. *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa: Quimera, 2001.

KAC, Eduardo. "Key concepts of Holopoetry". Disponível em: <<http://www.altx.com/ebr/ebr5/kac.htm>>. Acesso em: 20 dez 2004.

MARQUES, Fabrício. *Dez conversas — diálogos com poetas contemporâneos*. Belo Horizonte: Gutenberg, 2004.

PIGNATARI, Décio. Nova poesia: concreta. In: *Teoria da poesia concreta — textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

PIMENTA, Alberto. *O silêncio dos poetas*. Lisboa: A regra do jogo, 1978. 2.ed. Lisboa: Cotovia, 2003.

PIMENTA, Alberto. *Obra quase incompleta*. Lisboa: Fenda, 1990.

PIMENTA, Alberto. *IV DE OUROS*. Lisboa: Fenda Edições, 1992.

RISÉRIO, Antônio. *Ensaio sobre o poético em contexto digital*. Salvador: F. Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998. p. 45.

## Mário de Andrade: corpo e imagem. Trajetória das representações do intelectual modernista

Rosa Veloso Dias Giannaccini

### Resumo

Este ensaio investiga o percurso das representações do intelectual Mário de Andrade: como elas foram sendo elaboradas ao longo da vida do escritor, expandidas após a sua morte, conservadas e renovadas no meio cultural brasileiro. Analiso as representações iconográficas, a obra poética e ficcional, os depoimentos e entrevistas, a produção epistolar e a recepção crítica. Os filósofos Maurice Merleau-Ponty e Henri Bergson, que exploram conceitualmente o corpo e a imagem, fundamentam a pesquisa.

Palavras-chave: Mário de Andrade. Modernismo. Corpo. Imagem.

A imagem se impõe como o modo essencial da relação entre os seres e o mundo, especialmente quando se pensa que todo indivíduo é levado a se mostrar e a produzir uma imagem de si mesmo. No jogo entre a consagração e o desaparecimento, percebe-se como alguém deseja sobreviver após a sua morte, gerando imagens que garantirão a sua perpetuidade. Nesse conjunto de representações, as manifestações corporais suscitam diversas interpretações e se transformam em campo de pesquisa inesgotável ao promover a aplicação de estudos interdisciplinares e ao redimensionar a leitura do corpo traduzido como objeto e que só pode ser captado pelo instigante universo do imaginário. Provocam, ainda, reflexões sobre a imagem provisória, inacabada e efêmera da corporalidade na cultura contemporânea.

A conceituação de imagem e os múltiplos empregos que esse termo suscita permitem ao pesquisador eleger a noção mais adequada aos objetivos de sua investigação. No estudo da trajetória das imagens do intelectual Mário de Andrade, o conceito de imagem — entendida como certa unidade de significação cultural derivada de representações de um sujeito — vai além do sentido restrito da representação visual do escritor e da sua posição de intelectual, e se expande até uma significação mais ampla, ao incorporar certo número de qualidades sócio-culturalmente elaboradas.

As imagens de Mário de Andrade foram sendo construídas ao longo da vida do poeta. No entanto, mesmo após sua morte, continuaram a ser geradas, contribuindo, de modo significativo, para ampliar o acervo de representações do intelectual. Em sua trajetória, essas imagens desenham-se em círculos concêntricos, que vão se expandindo, mas não se excluem, enquanto os arranjos vão se transformando e os

registros interagindo ao longo do tempo. Inicialmente, as imagens apresentam-se em esferas mais estritas, na reprodução mais imediata do corpo, em suas representações iconográficas, nas quais se destaca o rosto, nos retratos pintados ou nas fotos, momento do qual participa diretamente o próprio Mário de Andrade. Depois, aparecem construídas pela crítica, com o suporte material da obra, contribuindo para o fortalecimento de sua imagem pública e a conseqüente valorização como escritor modernista. Em seguida, são produzidas a partir do movimento de recepção de Mário após a sua morte, com a publicação gradativa da obra póstuma e da correspondência completa, das quais novas leituras e releituras permitem o sucessivo aparecimento de mais imagens públicas do escritor, atestando o alcance de sua influência a vários domínios da cultura brasileira. Posteriormente, as representações escultóricas revelam a estratégia para a consolidação da imagem em espaços públicos, nos quais se entroniza o nome de Mário de Andrade, que ganha conotações específicas, alcançando um sentido mais amplo, adquirindo um valor cultural pelo papel que desempenha na cultura brasileira. Finalmente, resultam do movimento de releitura, da obra e de sua imagem pessoal, que produz novas figurações, ampliando o espaço de reflexão e compreensão do intelectual modernista.

As imagens que surgem dos textos selecionados, reunidas em determinados conjuntos, são indicadoras do percurso do escritor como figura notoriamente pública, em contraste com outras reveladoras do lado íntimo de sua vida privada. Assim, ordenadas ao longo da pesquisa, elegendo-se o corpo como *leitmotiv*/motivo condutor, essas imagens constituem um valioso instrumento para se conhecer Mário de Andrade, pois fornecem informações sobre objetos, lugares e sua própria pessoa, modos de o escritor se relacionar com o mundo concreto que o rodeia.

A escolha do eixo corpo-imagem como espaço de pesquisa deve-se à importância de demarcar limites, evitar a dispersão e conseguir o necessário rigor na análise do imenso *texto* que é a obra de Mário de Andrade. Por um lado, a imagem é um meio de expressão e de comunicação que se vincula às tradições mais antigas da cultura. A sua leitura, enriquecida pelo esforço da análise, torna-se um momento privilegiado para o exercício da crítica, especialmente pela representação visual na qual ela se inscreve; permite, ainda, compreender melhor um dos instrumentos efetivamente predominantes na comunicação contemporânea. Por outro lado, a reflexão acerca do corpo, hoje colocado no centro de questionamentos instigantes, sempre atraiu pesquisadores que exploram com olhar crítico os limites do indivíduo e suas fronteiras reais e imaginárias.

A opção da linha teórica que orienta esta investigação permite observar como se elaboraram certas imagens de Mário de Andrade, e até que ponto o corpo pode ter produzido interferências nessa construção. Constatam-se uma multiplicidade de imagens corporais que atestam a impossibilidade de se captar uma única realidade do corpo e evidenciam sua virtualidade, já que o corpo não cessa de se manifestar na transitoriedade de tais imagens. Entre tantos teóricos voltados para o estudo do corpo e da imagem, destacam-se os filósofos Maurice Merleau-Ponty e Henri Bergson, que analisam o corpo e a imagem segundo uma perspectiva fenomenológica, já que ambos os conceitos podem ser entendidos como elementos de uma estrutura existencial que decorre imediatamente da relação corpo-mundo.

A *Fenomenologia da percepção*, de Maurice Merleau-Ponty, é a procura de uma filosofia que adota o corpo, o espaço, o tempo e o mundo como categorias fundamentais de sua investigação. Em *Matéria e memória*, Henri Bergson se deteve no problema tradicional das relações entre o corpo e a alma e na explicação do

conhecimento intuitivo, faculdade que une o sujeito ao objeto. Muitas dessas formulações de caráter geral convergem para uma área de encontro das filosofias da vida, da fenomenologia e das correntes existenciais que visavam reaproximar a filosofia da existência concreta do ser humano com a valorização da consciência perceptiva, indispensável a essa existência concreta, preocupações que garantem atualidade a esses dois pensadores.

Merleau-Ponty parte de questões básicas — mundo vivido, percepção, visibilidade — para desenvolver o corpo como *constructo*. Articula os conceitos duplos: ver-ser visto, sentir-sentido, tocar-tocado; desse modo o corpo não está situado no mundo apenas como objeto, nem apenas como sujeito, mas está entre os dois, por isso é corpo-sujeito, modo de ser do corpo de se manifestar no mundo. Para o filósofo, a partir da percepção, na experiência da própria existência através do corpo, é que se realizam as relações entre o corpo e as coisas exteriores. Assim, o sujeito está situado no espaço e no tempo e enraizado no mundo com seu corpo, porque é como corpo que se relaciona com o outro, que percebe o outro porque o outro é percebido. Ter um corpo que percebe, que vê, que sente é ter a capacidade de captar e exprimir significativamente aquilo que se manifesta no mundo; é a maneira que se tem de ter acesso ao mundo.

A força da análise de Bergson sustenta-se na relação que estabelece entre ação e representação e na ligação entre o que chama de reconhecimento e sobrevivência das imagens. Depreende-se a imagem, para Bergson, como uma série de representações que operam na memória e que são diretamente manifestas no corpo, que, por sua vez, não passa também de uma imagem. Ao acionar a memória, evocam-se todas as percepções passadas a uma percepção presente, e é pelo corpo, com seus centros perceptivos estimulados, que se tem a representação das coisas. Por outro lado, o papel desses estímulos é unicamente esboçar as ações virtuais, preparar as reações do corpo sobre os corpos circundantes. A percepção, portanto, consiste em separar, do conjunto dos objetos, a ação possível do corpo sobre eles; permite selecionar as imagens que interessam à imagem que se chama corpo.

Nesse mundo de imagens, o corpo também é uma imagem e, no momento em que aumento ou diminuo a percepção dessas imagens, o corpo se transforma na imagem por excelência, prevalecendo sobre todas as outras. Entretanto, as imagens são percebidas como fragmentos de um corpo que é, antes de tudo, um corpo imaginário, ou seja, tudo nele se desenvolve a partir da imagem que determinada cultura faz dele. Assim cada cultura, a partir de sua especificidade, fabrica um corpo próprio quando se dá a interação entre a sensibilidade e o meio em que se encontra. Entendendo-se a percepção como a ação virtual das coisas sobre o corpo e do corpo sobre as coisas, haverá sempre, em toda percepção, algo do corpo quando o desenho dessa ação virtual se transforma em ação real e é percebida pelo corpo. Assim, a ação real é sentida e está no corpo, e a ação virtual, percebida como imagem, fora do corpo. Sinto com o corpo e construo imagens fora do corpo. E, por isso, esse corpo se manifesta ao mesmo tempo na forma de sensação e na forma de imagem. Daí resulta o paradoxo que cerca o corpo: é uma imagem entre tantas outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, mas mantém seu centro de ação como uma imagem constante embora não completa, exercendo sobre as outras imagens uma influência real, escolhendo a maneira de devolver o que recebe.

O corpo, porém, não é apenas uma imagem; ele se manifesta também do ponto de vista fenomenal, pois, como observou Merleau-Ponty, não é nunca o corpo objetivo que se move, mas o corpo fenomenal, ou seja, antes de qualquer intenção objetiva o

corpo já é potência à ação. Desse modo, o filósofo resume a diferença entre corpo objetivo e corpo vivido, que coexistem num mesmo mundo: não estou diante de meu corpo, estou dentro de meu corpo, ou, mais certamente, sou o meu corpo. As suas análises preocupam-se com o "mundo da vida", análises cujos elementos passam pelo corpo, nosso "ancoradouro do mundo", lugar que tem a sua expressividade própria, meio articulador das primeiras e fundamentais significações. É nesse sentido que a existência é corporal; é, portanto, na "experiência vivida" ou na "existência" que se pode apreender a complexa trama do comportamento humano. E, por sua vez, a "experiência vivida" funda-se no ato perceptivo, campo privilegiado do entrelaçamento corpo-mundo.

Como diante de um espelho, o corpo pode ser visto como um objeto, admitindo-se um desdobramento do sujeito em observador e observado. O permanente desdobramento do corpo em um outro é a raiz de sua ambigüidade original, faz dele um horizonte aberto às percepções e o impede de estar plenamente constituído. Para Merleau-Ponty, cada um de nós traz o outro, o mundo, o cultural, o social, o corpo e a linguagem formando um nó inextricável. É essa imagem complexa de uma realidade inconclusa, na qual as contradições existem, mas não se resolvem pelo pensamento, o centro da concepção de Merleau-Ponty, cuja teoria permite analisar e, ao mesmo tempo, ajuda a compreender a existência ambígua, exposta na escrita inacabada da obra do escritor Mário de Andrade.

Para investigar as imagens de Mário de Andrade, é preciso recorrer à sua obra poética e ficcional, transitar por seus depoimentos e entrevistas, desvelar o entrelaçamento entre carta e crítica, procurar entender seu pensamento encerrado na correspondência enquanto testemunho e memória. No grande painel da epistolografia, revelam-se tensões e contradições experimentadas pelo escritor em nuances resguardadas pela escrita profundamente pessoal, cujo traço de oralidade irrompe para dar-lhe o tom de controvertida expressão lingüística. Em Mário de Andrade, carta, testemunho, ficção, biografia ligam-se estreitamente, compondo um *texto* complexo e estimulante para os pesquisadores de sua obra.

Naturalmente, a crítica produziu imagens do intelectual. Entretanto, no espaço das cartas e nas respostas de seus interlocutores é que se pode observar melhor como se deu a construção e a recepção das imagens de Mário de Andrade, como se mostrou a si mesmo e aos outros, pois as cartas devolvem novas imagens, às vezes contraditórias, do escritor. Os textos das cartas de Mário de Andrade apresentam uma estrutura intrincada, cujos assuntos e temas, quase sempre em idas e vindas, aparecem de modo recorrente em diversos destinatários. As imagens se constroem obedecendo a determinados ritmos, manifestando-se simultaneamente, sem que uma anule a outra, não se constituindo de modo homogêneo. Portanto, julgo necessário contextualizar a sua produção literária e epistolar para possibilitar uma ordenação mais metódica desse universo caleidoscópico de imagens.

A obra de Mário de Andrade, marcada pelos conflitos próprios à natureza humana, é plena de questionamentos que instigam o leitor a acompanhar as contradições de um corpo voltado ao mundo. Embora a partir de seus textos seja possível tratar de inúmeras questões literárias e culturais importantes, algumas estão mais intrinsecamente vinculadas entre si, como: a relação entre vida e obra; o traço autobiográfico presente nos textos ficcionais; o fingimento *versus* a sinceridade; a amizade literária; o papel do intelectual; o engajamento político do artista; o sujeito-ator que, de modo ambíguo, se exhibe indistintamente nos espaços da vida privada e da vida pública; temas abordados com freqüência pela crítica literária contemporânea.

Os registros iconográficos — imagens surgidas no meio literário e cultural brasileiro, no momento em que Mário despontou como escritor — mostram não só as primeiras revelações da imagem pública do intelectual como a imagem privada do homem, que despontou do convívio pessoal, em meio aos conflitos inerentes a essa descoberta de si mesmo e como escritor. Tais representações manifestam-se em variados suportes, tais como fotos, pinturas e caricaturas, e permitem elaborar análises das relações que o escritor estabelece com artistas plásticos de sua geração, não medindo esforços para projetar-se como intelectual no meio paulistano. Desse modo, abre-se um espaço para se pensar no corpo como um objeto e nas várias formas de como se pode representá-lo, formas que traduzem um modo de ser no mundo, como se o corpo não fosse nada sem o sujeito que o habita. Investigo também o corpo de Mário em relação à sua espacialidade, fator importante para se afirmar como sujeito, paulista e brasileiro. O escritor rompe a fronteira do corpo, que separa o indivíduo do resto do mundo, separa o “eu” do exterior; mostra-se no traje que dissimula, realça o que deseja mostrar ou se esconde. Projeta-se em diversos espaços, desde a intimidade de seu quarto, de sua casa, que afasta a vida privada da vida social, distancia o “meu” do coletivo, e aparta o pequeno grupo privado, a família nuclear — o “nosso” — da multidão anônima no espaço público, até o mais distante fisicamente, porém próximo culturalmente: o continente europeu. Na produção escrita, evidenciam-se certas relações entre o corpo e traços peculiares da identidade de Mário, representados por referências à infância, aos familiares, às ligações afetivas, ao ser metasssexual, revelador de uma sexualidade presente em toda parte e em nenhum lugar, a qual, sem poder especificar, torna-se, portanto, ambígua.

A produção de imagens de Mário de Andrade contribuiu também para consolidar sua imagem pública, em um segundo momento de sua trajetória intelectual, momento em que se avolumou a correspondência a partir do número crescente de amigos do mundo literário e o contato com artistas plásticos famosos, que vão ajudá-lo na construção dessas representações. Por outro lado, à medida que aumenta a exposição da figura pública, sua imagem sofre cada vez mais interferências da crítica, fato que repercute não apenas no corpo, como nas relações e manifestações de sua vida privada, e traz profundas conseqüências para a sua vida pública e intelectual. Algumas imagens foram sendo elaboradas paralelamente pelo escritor, a partir da sua obsessão pelo trabalho, inclusive de funcionário público, a decepção que resultou dessa progressiva exposição pública e inevitável confronto com certas escolhas políticas, e a opção por retornar ao “seu” mundo privado, com a conseqüente reflexão sobre os limites do indivíduo diante das pressões sociais.

As imagens de Mário subsistem mesmo quando seu corpo já não mais existe, e preservam a natureza ambivalente. A geração de imagens de Mário de Andrade em um contexto cultural mais recente, em face de um consistente parque gráfico e editorial brasileiro, e de novos meios de comunicação, indica que, culturalmente, há necessidade de se criar imagens para atender a uma demanda social. Na esfera pública, surgem novas imagens do intelectual, seja através de monumentos, do nome consagrado nos espaços públicos e propagando-se pela mídia. Constata-se a reinscrição do escritor no discurso crítico contemporâneo e a percepção de estar inserido progressivamente no cânone literário brasileiro. Divisa-se o movimento de retomada e releitura das imagens de Mário de Andrade, ao lado de tentativas que procuram valorizar certos atributos reconhecidamente identificados por ele e sustentados em sua obra literária.

Na ambigüidade irredutível da imagem de Mário, reside o aspecto mais fascinante das interpretações provocadas pela dinâmica das representações do corpo. Do primado do corpo imortalizado na arte, do escritor petrificado no mito, às representações que irrompem livremente no espaço cultural brasileiro, nesse fluxo de tensões e deslocamentos oscila a imagem do intelectual Mário de Andrade. Este ensaio também elabora uma imagem de Mário: a imagem de um percurso.

#### Abstract

This essay investigates the path of representations of the intellectual Mário de Andrade: how they were constructed throughout the writer's life and expanded after his death, preserved and renewed in the Brazilian cultural environment. I analyze the iconographic representations; I research the poetic and fictional oeuvre, as well as interviews, recorded statements and letters. The philosophers Maurice Merleau-Ponty and Henri Bergson, who conceptually explore the body and the image, are further support for the research.

Key words: Mário de Andrade. Modernism. Image. Body.

#### Referências

ANDRADE, Mário de; ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos & Mário*. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP/IEB, 2000.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Freitas Bastos, 1971.

MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

## Excavating the Past: Rememories and Healing in Toni Morrison's *Beloved*

Rosilene Cássia Freitas de Aquino

### Abstract

This essay discusses the possibility of the combination of the social with the aesthetic functions of African American literature. It analyses how the main characters of Morrison's *Beloved* are portrayed not just as individual and fictional types, but also as collective and historical ones, through which African American historical memory and culture are revealed in slavery time.

Key words: African American history. Rememories. Healing. Slavery.

The dedication of Toni Morrison's *Beloved* –“Sixty Million and more”– reveals Toni Morrison's concern with African American history. Her novel is dedicated to Africans and African American slaves who suffered and were murdered throughout the historical period of The Middle Passage and Slavery. *Beloved* exemplifies Morrison's view of the possibility of combination of the social with the aesthetic functions of African American literature: it has to be beautiful and “unquestionably political” (Walder 332). Morrison's narrative bears witness of the historical past of slavery in the United States. In *Beloved*, which I see as a living chronicle of slavery, Morrison's characters, specifically the character called Beloved, can be seen not just as individual and fictional types, but also as collective and historical ones, which represent their ancestors and community in the slavery time. Through Beloved's presence and actions within the narrative, and also by the use of an outstanding imagery, metaphors, supernatural elements, oral tradition, and the African American views of time and reality, Morrison remembers and unveils a past that still remains partially obscure, distorted, and inaccessible to the American society, specially to African Americans who had been denied their own history.

Concerning the importance of the social and political role of literature for people of African descent, Michael Ryan emphasizes that African American writers, among them Toni Morrison, are naturally engaged in cultural and political issues, such as “inter-ethnic relations, racial identity, homeland, exile, Diaspora, nationhood” (147), among others. According to Ryan's view, it is relevant to mention that, in Morrison's *Beloved*, African American cultural and political issues can be distinguished in the way her characters are portrayed in order to reveal not only their personal and collective

struggle to overcome all racist mistreatments they faced during slavery times, but also the struggle of all African Americans, until the present time. Ryan reveals that:

To read Morrison's *Beloved* is necessarily to ask what it means to be black and African descended in a largely white America [...] It is to ask how the long story of mistreatment of one social group by another weighs upon the present. And it is to confront the ghosts of one's culture, the ghost of the overseer, and the ghost of the slave as well as to remember what shouldn't be forgotten. (148)

These ghosts pointed out by Ryan in Morrison's *Beloved* are remarkably present in African American political, cultural, and social lives, until the present. Morrison wakes up those ghosts that have been haunting American society for so long. In the novel, the ghost of Sethe's daughter is a metaphor for all those slaves who suffered with the atrocities of slavery. This novel opens important questionings concerning the way African American culture, traditions, and history have been misunderstood, distorted, and erased from a white official history and discourse. *Beloved* goes beyond a white historiographical perspective and shows a different point of view. It negotiates a re-reading of American history, that is, it can instigate a conscious reflection and, as Ryan (148) puts it, a possible "reconsideration of the history of white discourse from an interracial perspective". Through a conscious reading of *Beloved* some chapters of American History, for instance Slavery, can be discussed and reevaluated not only through white eyes, but also through African Americans' own eyes.

Morrison's narrative structure in *Beloved* illustrates how she portrays the character Beloved in order to represent those thousands of slaves who were forgotten and had their (hi)stories neglected and erased from people's minds. Morrison's narrative voice points out:

Everybody knew what she was called, but nobody anywhere knew her name [...] Although she has claim, she was not claimed [...] They forgot her like a bad dream [...] Remembering seemed unwise [...] They can touch it if they like, but they don't, because they know things will never be the same if they do. (274-75)

Such poetic words reveal a claim for justice that is ignored because of the consequences that it can provoke. The way Morrison depicts Beloved's presence throughout the novel as being "sad", "grief", "lonely" and "rebuked" (8, 9, 13), and also the way Beloved's actions showed how she craved Sethe's love and presence emphasize Beloved's connection with the other dead slaves who had their stories abruptly interrupted and were deprived of the love of their mothers and families.

Through the personal (hi)stories of her characters, Morrison reveals how slaves were deprived of their mates, children, and family connections. For instance, Morrison's narrative voice gives the testimony of how Baby Suggs's family as well as other people she knew "had been hanged, rented out, loaned out, bought up, brought back, stored up, mortgaged, won, stolen or seized" (23). The novel exposes physical and psychological scars, lynching, murdering, and the humiliation of millions of people who were seen as objects of exchange.

Morrison's processes of remembering and re-remembering the African American past represent a possibility of redemption and healing of physical and psychological wounds.<sup>1</sup> Morrison's main characters have to memorize and face their past in order to get maturity, release their personal and collective traumas, and transform their own present.

Morrison remembers and re-presents slavery and its traumas as a very personal and real experience.<sup>2</sup> Morrison's novel, which combines facts and fiction, has an extraordinary sense of place, history, and community. Her novel presents dates, places

and names that bear witness of that historical time. Morrison's creative narrative transports the readers to Sweet Home, in Kentucky, and to 124 Bluestone Road, in Cincinnati, during slavery, before and after The Civil War. For example, *Beloved* — the baby ghost and later the flesh-and-blood apparition of Sethe's murdered daughter — embodies the collective memory of those who suffered slavery. She connects the world of the dead with the world of the living, and also personifies all motherless and fatherless slaves who were prevented from be(ing)loved. She also brings to the surface a deep reflection about love and the traumas caused by the fact that slaves were not allowed to have connections, friendship, and family. Their families were dismembered and they were disconnected from their (hi)stories.

*Beloved* is an essential figure constructed by Morrison in order to bring to the surface all (hi)stories that have been interrupted or forgotten. She is a testimony of personal and collective slave stories that have survived mortality, being repeated over and over in order not to be forgotten, but remembered in a way of bearing witness about the brutality of Slavery era. Through *Beloved*'s presence, Morrison's characters are constrained to remember and share their past experiences, traumas, and (hi)stories in a way that brings healing and transformation to their lives. In a similar way, through the reading of her works, American society, especially African Americans, may confront, remember, and re-examine their historical past of slavery in order to get individual and collective healing through the collective sharing of information.

In an interview to Gail Caldwell, Morrison points out that "the past, until you confront it, until you live through it, it keeps coming back in other forms. The shapes redesign themselves in other constellations, until you get a chance to play it over again" (Taylor-Guthrie 241). Morrison's *Beloved* is a way of playing it over: by remembering the past, confronting it, and bringing transformation to the present. According to Roland Walter (243), "the narrativization of deliberately forgotten traumatic events creates a space for possible healing as it provides a consensual reality and collective memory through which fragments of personal memory can be assembled, reconstructed and displayed with a tacit assumption of validity". Sethe, the protagonist of the novel, has to memorize and narrate her painful traumas in order to transform and reconstruct her dismembered and fragile present. Just after retelling her harmful experiences from slavery she is able to release herself from such psychological wounds. Then she may instigate a healing process, not only for her, but also for her community that needed to accept her again.

As Morrison's narrative shows, it is necessary to recover these traumatic, forgotten, and mutilated (hi)stories in order to re-member and rearticulate the pieces of African Americans' history which still remain maimed. Therefore, the act of remembering the African Americans' past is also intimately connected to the act of memorizing their individual and collective past. After putting the parts of their collective (hi)story together, African Americans are able to re-member and rearticulate their own personal (hi)stories.

In these processes of re-membering and retelling the African Americans' experience of slavery, *Beloved* is crucial to establish a connection between natural and supernatural, past and present, and also between the world of the living and the world of the ancestors. She represents the living memory of African American ancestors, and her presence functions as a healing force that compels the other characters to retell their stories. Through their remembrances or "rememories" (Morrison 36) from the past, they can reshape and re-signify their fragmented identities, and reach a possibility of redemption and healing of their physical and psychological wounds.

Beloved's return wakes up all Sethe's losses: the loss of her family, of her community life, and especially of her self-love. By trying to bury her past, Sethe loses the connection with her ancestors and with her collective identity. She feels exiled and homeless in her own house and neighborhood.

Therefore, *Beloved* represents a possibility of a reawakening of past experiences, and, through her voice, Morrison also creates an aesthetical and political engagement with the African American historical past. *Beloved's* fragmented discourse is a powerful testimony of the past, which reflects not only her individual experience, but also recreates a connection with the world of her ancestors, which is represented by the suffering of slaves during The Middle Passage. Those aspects of her fragmented and disconnected discourse are also shown in the form of the text, with its blank spaces and disconnected sentences:

"someone is trembling I can feel it over here he is fighting hard to leave his body which is a small bird trembling there is no room to tremble so he is not able to die The iron circle is around our neck I would bite the circle around her neck I know she does not like it" (211).<sup>3</sup>

She represents all those unnamed, de-bodied and unvoiced slaves who died during The Middle Passage. In fragmented passages of the novel, the use of the personal pronoun "we" reinforces *Beloved's* voice as a representation of the collective voice and memory of murdered slaves who were thrown into the water: "they are not crouching now we are they are floating on the water" (212).

Concerning *Beloved's* role as an instrument of healing for her mother, it can be noticed, throughout the novel, how she induces Sethe to talk about her traumatic experiences from the past. Thus, the readers become aware of Sethe's childhood as a slave, the lynching of her mother, the sufferings in Sweet Home and her escape from there, the dismembering of her family, among other painful remembrances. Her memories are painful and hurt her, but they are, at the same time, necessary to her process of healing. Sethe's past haunts her, but she becomes aware that it is impossible just to continue hiding, forgetting, or even avoiding it, because it is somehow "waiting for" (35) her. Later she is able to understand that her past is connected with her present as she says: "Some things go. Pass on. Some things just stay. Some things you forget. Other things you never do ... Places, places are still there ... Nothing ever dies ... it is still there, waiting for you" (36). After recognizing the remarkable connection between her past and her frail present, Sethe involuntarily initiates a series of actions of healing and her fragmented memory seems to unconsciously enable her to transform and restore her present by questioning herself about what was valuable or not. By remembering her past, Sethe realized how slavery did not allow her to have her mother's presence, and she found out how she still lacked her mother's love and companionship. She also remembered how she was scared of not recognizing her own mother, because they were not allowed to talk to each other or even to see each other.

Through Sethe's process of retelling her past stories, her displaced and fragmented identity and self could be re-membered and re-signified. She also may be able to reconnect herself with her collective identity that also needed to be restored. By bringing to the surface her traumas, she could rehabilitate herself and restart where the thread was cut — individually and collectively — that is, where the damage occurred. Her isolation from her community and her dislocated self were revealed in her fragmented and gapped narrative from her memories of her traumatic past. In a turbulent way, she remembers her most hurtful experiences from the past: her

mother's and her daughter's death. Sethe's disjointed voice, full of gaps and ruptures, reveals how unpleasant it is both to speak about the unspeakable and to remember a past that cannot be spoken: "Beloved, she my daughter, She mine [...] my love was tough and she back now [...] I never saw her own smile [...] I wonder what they was doing when they was caught [...] before they hanged her and let me be one [...]" (201-03). Her memories about that horrendous past were so agonizing that they came in broken and disconnected parts in which the death of her mother was fused with of her daughter's.

Indeed, Sethe's real healing initiates with her reintegration into her community, at the end of the novel, because being part of a community again means that she was not alone anymore, as she felt after her mother's and daughter's deaths. The community ritual of rescuing her is a symbol of forgiveness. Sethe's complete healing seems to occur because of an important process of the reconstruction and the acceptance of her self-love, as Paul D once affirmed to her: "You your best thing, Sethe. You are" (273). Sethe has to learn how to love herself, and accept herself as a person who needs to give and take love, as her mother-in-law, Baby Suggs, had taught her and the other former slaves at the Clearing: "we flesh; flesh that weeps, laughs; flesh that dances on bare feet in grass. Love it. Love it hard [...] Love your eyes ... your hands ... your face ... You got to love it, You!" (88).

Therefore, in *Beloved*, the presence of the past is decisive to the transformation of the present of most of the characters, especially Sethe's present. In this novel, as I have emphasized before, the past returns in the form of Sethe's dead daughter Beloved, who comes back from the "other side" (75) eager to join the broken parts of her history. She claims for her place and for the history to which she thinks she belongs. She reclaims her place in Sethe's history and present life as she emphatically says to her sister Denver: "She (Sethe) is the one I need [...] I belong here [...] this is where I am" (76). Therefore, *Beloved* represents the personal, social, and spiritual unease that involves the era of slavery, in which thousands of slaves were victims of those unspeakable times.

As the narrative suggests, *Beloved's* presence symbolizes the past that haunts the present by not being fairly told and analyzed throughout the centuries. It has to be remembered, *re-membered*, and re-examined in order to be accommodated, otherwise it will continue as fragmented and disconnected memories that cannot be controlled or forgotten. Thus, in Morrison's narrative, African Americans' collective memories are made alive in *Beloved's* broken and disconnected speech. By trying to forget and bury a painful past still alive, Americans are forced to face the ghosts that will always come to reclaim their (hi)stories and also to remind American society that there is a past to be re-examined and restored in order to bring justice and healing of unspeakable wounds.

Therefore, Morrison's narrative that reappropriates, remembers, and re-members the African American past is an attempt to *pass on* that chapter of American history. A past that remains unspeakable, although it urges for discussion and revision, in spite of the fact that the processes of remembering and re-membering are not painless. As Amy — a white girl who helped Sethe to deliver Denver — says: "more it hurt more better it is. Can't nothing heal without pain" (78). *Beloved's* voice, presence and actions show that she returns to bring pain, but at the same time, healing, and, above all, make people remember what cannot be forgotten. Definitively, as Morrison seems to state, the slavery history is a story to *pass on*.

## Notas

<sup>1</sup> The term "re-member" is used here in order to emphasize Morrison's view of this verb, which means to articulate and to put the parts together.

<sup>2</sup> The term "re-present" is used here in the sense proposed by the author who brings to the present times, social, political, and historical issues related to slavery in order to re-examine and reflect on them.

<sup>3</sup> The text has those blank spaces that may be seen as Beloved's fragmented self, as a result of her personal losses, lack of love, and absence of personal and collective history.

## Resumo

Este ensaio discute a possibilidade de combinação das funções social e estética da literatura afro-americana. Ele analisa como os personagens principais do romance *Beloved* são representados não apenas como tipos individuais e fictícios, mas também como personagens coletivos e históricos, pelos quais a memória histórica e a cultura dos afro-americanos são reveladas nos tempos da escravidão.

Palavras-chave: História afro-americana. Rememórias. Cura. Escravidão.

## Works Cited

Morrison, Toni. *Beloved*. New York: Plume, 1988.

Ryan, Michael. *Literary Theory: A Practical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1999.

Taylor-Guthrie, Danille, ed. *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: UP of Mississippi, 1994.

Walder, Dennis, ed. *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents*. Oxford: Oxford UP, 1990. 326-32.

Walter, Roland. *Narrative Identities: (Inter) Cultural In-Betweenness in the Americas*. New York: Peter Lang, 2003.

## A Representação Dilacerada em Georges Bataille e Francis Bacon

Wanda de Paula Tofani

### Resumo

A partir das relações entre *mimesis* e representação, investigo, comparativamente, as obras de Georges Bataille e de Francis Bacon. Ambos produziram obras radicais, segundo o eixo conceitual de desconstrução da semelhança antropomórfica ideal. Abordando suas obras pela noção de sintoma e da figuralidade freudiana, repenso a reversão da representação em apresentação e, principalmente, sua coalescência.

Palavras-chave: Representação. Mimesis. Figuralidade. Georges Bataille. Francis Bacon.

O entrelaçamento das artes literárias e visuais constitui o terreno de eleição para meu percurso investigativo, fundamentado pelos conceitos de representação e *mimesis*, assim como pela busca de seus desdobramentos ou rastros nas artes do século XX, após suas mortes anunciadas. Busco estabelecer, resumidamente, o entendimento desses conceitos em suas relações com as noções de imagem e figura e sua posterior refutação, desencadeada por movimentos artísticos que anunciam as premissas do modernismo.

A noção clássica de representar define-se como o processo de apresentar de novo algo que está presente alhures, estando, portanto, em seu lugar. No lugar da representação há, pois, um ausente no tempo e no espaço, operando-se uma substituição. Esse ausente, pela representação, torna-se o mesmo, mas não é cópia, nem presença e, sim, efeito de presença. Representar é assim mostrar, exhibir, apresentar uma presença, através de uma operação mimética e ao mesmo tempo constitui uma espetacularidade, uma auto-apresentação, que constrói a identidade daquilo que é representado. Como todo signo, a representação tem dupla dimensão e duplo efeito: reflexiva, apresentar-se e transitiva, representar algo, seu efeito sendo, simultaneamente, o de sujeito e de objeto (MARIN, 1981, p. 9-10).

Tal substituição traduz uma visão do mundo condicionada pela *mimesis*, dando-se, pois, num espaço de semelhanças, onde as coisas se tornam visíveis, refletindo-se e duplicando-se pelas palavras. *Mimesis* e representação, intimamente entrelaçadas, fizeram, pois, das artes, o espelho do mundo, tanto na descrição quanto na pintura. A *mimesis*, porém, que em sua origem compreendia a semelhança e a diferença, embora a última se subordinasse à primeira, foi degradada para a noção de *imitatio*.

A semelhança entre a coisa ou o ser ausente e sua imagem presente na representação verbal ou icônica era, aliás, fator imprescindível para uma representação bem sucedida. A estrutura do signo-representação caracterizava-se pela duplicidade do repetir e do intensificar e seu efeito era a constituição de um sujeito, por reflexão do dispositivo representativo. Sujeito solar, cuja razão o tornava capaz de modelar e produzir suas representações. O *cogito* cartesiano fundara o mundo a partir do sujeito que pensa, racionalmente, e que era capaz de construir um mundo, através das idéias claras e distintas, retirando-lhe, contudo, as irregularidades advindas dos afetos. (COSTA LIMA, 2000, p. 87-93). Consolidava-se, assim, no século XVII, o processo epistemológico e filosófico do observador renascentista — sujeito albertiniano — que, de um único ponto de vista, contemplava o mundo através de uma janela, traduzida pela moldura do livro ou da tela.

As pinturas desse período acoplam as premissas narrativas da representação, sendo passíveis de legibilidade, além de sua óbvia visibilidade. Nesse contexto imbricam-se o legível e o visível numa tessitura constituída pelos discursos e pelos percursos do olhar. Tem-se, então, na pintura, dois fatores determinantes para o acesso ao conhecimento.

Duas obras-primas — *Las Meninas* de Velásquez e *Dom Quixote* de Cervantes — congregam a intensificação do modelo representativo, uma vez que apresentam o processo de representação. Ao exibirem sua própria construção e desvelarem o ciclo da representação, dobram-se sobre si mesmas, constituindo a meta-representação. Contudo, ao fazê-lo, desconstroem a representação e apontam para sua colocação em crise (MARIN, 1997, p. 40). Crise essa que se consolidaria cerca de dois séculos mais tarde, quando a noção de representação unitária, modelada racionalmente por um sujeito central, tornar-se-á insustentável, para um “sujeito múltiplo, portador de um olhar plural, um não-sujeito”, em suma (MARIN, 1994, p. 250).

Os movimentos artísticos do século XIX, dirigidos pelo primado da função estética, que concebe as artes como tendo um fim em si mesmas, enquanto reserva ao receptor um papel proeminente, vão definitivamente abalar a representação clássica. Abre-se, pois, aos poetas e aos artistas, um campo ilimitado de possibilidades, cujo eixo preponderante será afirmado pela poética da negatividade, que se consolidará no século XX.

A *mimesis* e a representação, doravante refutadas, serão, no entanto, ao final desse século, objeto de reconsideração por alguns teóricos das artes, dentre os quais destaco Luiz Costa Lima e Georges Didi-Huberman. O primeiro propõe o sentido de uma *mimesis* desvinculada da imitação e independente da realidade, mas passível de propor uma nova visão da realidade. A representação, por sua vez, não sendo mais a “equivalência subjetiva de uma cena externa e objetiva”, se desdobra como “representação-efeito, provocada não por uma cena referencial, mas pela expressão da cena em alguém”. Refutando a concepção moderna de sujeito solar, como aquele que é origem e comando das próprias representações, este autor ressalta a concepção de “sujeito fraturado”, cuja posição não está definida *a priori*, dependendo de variáveis contextuais (COSTA LIMA, 2000, p. 21-27). Trata-se, aliás, na acepção de Didi-Huberman, de um “sujeito dilacerado”.

Buscando tecer as relações fundadoras entre imagem, figura, *mimesis* e representação, resalto a gênese das imagens a partir de seu vínculo com a busca de entendimento do mundo e da morte. Assim, a primitiva produção de imagens resgata o sentido físico do estatuto experimental e o sentido gnoseológico de uma apreensão do mundo. Da mesma forma, vinculando-se à morte, a imagem torna-se, pelo simulacro,

um modo de perpetuar a lembrança dos mortos. Tal simulacro, pautando-se pela semelhança, inaugura a imagem.

O termo figura, por sua vez, contempla as noções de “forma plástica”, de aparência externa, de contorno e de ficção, ressaltando-se, na imagem e no discurso, seu registro de “alusão velada em suas diversas formas”. Daí que, o entendimento do conceito de figura será matizado pela noção de forma gramatical, retórica e lógica, impregnando-se ainda do sentido de desvio, desde que se trata de uma forma de discurso que se desvia de seu uso normal e mais óbvio. Com o advento do Cristianismo confere-se à figura um outro significado, ao deslocá-la para além de sua aparência visível, inserindo-a num contexto profético e teleológico, como configuração de algo a se realizar no futuro, o qual, aliás, se identifica ao Juízo Final. A figura é, então, algo real e histórico, que aponta para o futuro e demanda uma interpretação (AUERBACH, 1997, p. 13-16 e p. 25).

Para Didi-Huberman, a acepção de figura, como uma configuração do mundo visível, depara-se com o paradoxo de figurar o que não é figurável, ou seja, o mistério da Encarnação e a visibilidade do Verbo divino. Figurar seria, então, transpor o sentido numa outra figura, dar-lhe um outro aspecto, mudar sua visibilidade, incluindo nela a alteridade. Figurar se aproximaria, assim, do sentido de desfigurar ou prefigurar. A figura resultaria de um procedimento que abarcaria a semelhança, a recriação e até mesmo a criação, conjugando a noção de estar *no lugar de*, portanto, de representar e, principalmente, a noção de *presença*, de estar aí, diante de nós. Importa ressaltar, que se a figura cristã visava, além de seu valor de representação, um autêntico valor de presença, ela o era tanto mais pelo modo de aparição, do que pela própria aparência, decorrendo daí sua eficácia litúrgica (DIDI-HUBERMAN, 1995a, p. 231-234).

Enfatizo as questões relativas à gênese das figuras cristãs por entender que tal constituição se perde, no Renascimento, ao se privilegiar as aparências visíveis e ao se consolidar a teoria da representação, enquanto seus procedimentos constitutivos parecem ser recuperados, no modernismo, embora desligados da questão religiosa. Assim, a Figura — aqui escrita com letra inicial maiúscula — será entendida como desvio e deslocamento, comportando o dilaceramento da semelhança ideal, no sentido de uma origem figural conformada à imagem divina. Trata-se de uma Figura que não se refere mais, explicitamente, ao resultado de um processo figurativo, como usualmente se entende a figuração. Figura, em suma, que contempla a ausência de uma significação unívoca e que, como tal, privilegia a indeterminação e a disseminação de sentidos.

Esta acepção figural pode ser detectada no pensamento de Georges Bataille, tanto nos textos quanto nas imagens que ele seleciona para a revista de arte *Documents*, da qual foi editor em 1929 e 1930. Inserido num contexto artístico que já convivía com rupturas diversas, desde Mallarmé e Manet, ele radicalizará estas posturas transgressivas por um acerbo pensamento filosófico-crítico, em sua obra em geral.

Nessa revista, Bataille privilegiará o trabalho das palavras e das imagens como um nietzscheano “gaio saber visual”, abarcando temas doutrinários, arqueológicos, artísticos e etnográficos, enquanto os friccionava de modo inédito e apresentava obras contemporâneas e obras rejeitadas pela historiografia tradicional. Esta conjunção heteróclita advinha da experiência surrealista; Bataille, construindo uma estética paradoxal, que invertia as clássicas noções de gosto, beleza e forma e ressaltava, respectivamente, as noções de desejo, intensidade e *informe* (DIDI-HUBERMAN,

1995b, p. 12-18). A noção de *informe* era, aliás, um rico operador teórico que abalaria e dilaceraria a idealidade da construção filosófico-formal da figura humana.

As questões desenvolvidas por Bataille, em seus escritos e na manipulação prática das imagens convocadas para dialogar com os textos da revista, permitem-me enfocar questões intrínsecas à pintura de Francis Bacon; pintura que parece estar prefigurada em textos e imagens de *Documents*. Trata-se de uma pintura anticonvencional que se pautou pela violência e exacerbada carga emocional, buscando apresentar a "brutalidade dos fatos", impressos na experiência vivida, e criando imagens que fossem fiéis a seu sistema nervoso, como ele próprio afirmava. Expressando a transitoriedade da experiência humana, Bacon, assim como Bataille, tinha como eixo de sua obra pictural a conjunção ocasional entre arte e vida, enquanto elaborava um diálogo entre figuração e abstração, conjugando aspectos naturalistas e sua simultânea e parcial obliteração. Buscava registrar essa brutalidade, capturando as aparências transitórias de fragmentos da realidade. Seu intuito era conjurar o caráter narrativo e ilustrativo das pinturas do passado, fazendo-o a partir do isolamento da Figura, enquanto nos trípticos, a negação de uma continuidade temporal e espacial, pelo procedimento da repetição, evitava que uma história se instalasse. A Figura humana distorcida e atormentada, em estado de profunda tensão, inserida em espaços rasos e claustrofóbicos, era seu tema predominante, sendo traduzida pela violência de sua conformação dilacerada e pela exacerbção da gestualidade pictórica.

Apelando intensamente aos sentidos, sua pintura parece captar forças invisíveis, que podem ser percebidas pelas tensões que se digladiam na tela, seja por suas figuras fragmentadas e convulsionadas, seja pelo uso exacerbado de pinceladas e esfregaços justapostos, que fazem pulsar os corpos e as coisas na tela inscritos, constituindo, aliás, uma zona de indiscernibilidade (DELEUZE, 1996, p. 40-41). A exacerbção das distorções e dos procedimentos pictóricos permite-me pensar quão adequada às pinturas de Bacon parece ser a assertiva de André Breton, em *Nadja*: "A beleza será convulsiva ou não será".

Enfocando os processos formais advindos de uma postura receptiva ao acaso, sua pintura contém premissas surrealistas, embora constitua uma linguagem *sui generis*, no âmbito de estéticas experimentais já consolidadas, por via de uma tradição de rupturas. Colocando-se à espreita do fato poético, conduzido pelo automatismo psíquico e desenvolvido pela incongruência das relações entre os termos, os fatos e os elementos dos textos e das imagens, Bacon e Bataille adotam, de certa forma, práticas surrealistas, apesar de Bacon não se inserir neste movimento e de Bataille ter sido um opositor do surrealismo de Breton. Bataille, aliás, propugnava as experiências conformadas pela realidade, em oposição às conformadas pelo onírico.

Determinados aspectos das obras de Bataille e Bacon apontam as homologias de seus processos operatórios, conduzidos pela transgressão dos princípios gerais da noção de semelhança antropomórfica ideal. A noção batailleana de *informe*, seja na letra, seja na imagem, colocava em jogo essa semelhança, pela reivindicação de semelhanças transgressivas ou dessemelhanças. Semelhanças, em suma, "cruéis, dilacerantes e dilaceradas", que propiciavam uma "heurística do desastre", onde o corpo tornava-se um organismo consagrado à desfiguração, ao suplício e à animalidade (DIDI-HUBERMAN, 1995b, p. 5-10). Esse dilaceramento da semelhança ideal induz ao entendimento da imagem dentro de um duplo regime, conjugando fixidez e mobilidade, como uma insubordinação das relações da imagem e de seus modelos, e frustrando a reprodução do semelhante. Constrói-se assim um autêntico trabalho sobre as formas verbais e visuais, doravante transgredidas e transgressoras.

(DIDI-HUBERMAN, 1995b, p. 10-12) Esse duplo regime traduz-se claramente na pintura de Bacon, cuja instabilidade conjuga a dualidade de formas naturalistas e de formas abstratas; de grandes chapados de cor, justapostos ao frêmito colorido dos corpos.

Considerando tanto as conexões quanto as singularidades de suas obras, destaco as relações da pintura de Bacon com a noção batailleana de *informe*; noção que ressalta, sobretudo, as relações processuais, estruturais e dinâmicas entre as formas, passíveis de fazer deslocar o pensamento por suas montagens figurativas. Montagens que são, aliás, a principal ferramenta das desmontagens teóricas de Bataille, confrontando a noção do *informe*, entendida como deformação ou dilaceramento da semelhança, com as tradicionais noções de forma e de antropomorfismo.

Destaco a presença do erotismo, na obra de ambos. Para Bataille, o erotismo era uma das práticas de excesso, estreitamente vinculado ao sagrado, sendo sua origem e seu domínio o da violência e da transgressão, em oposição ao domínio do trabalho e da produção. Bataille desenvolveu seu pensamento sobre o erotismo de forma programática, estudando-o do ponto de vista da história, das religiões e das convenções sociais, explicitando seus interditos e suas superações (BATAILLE, 2004). Quanto a Bacon, a violência formal e pictórica constituiu expressiva parte do conjunto de suas pinturas, embora ele próprio considerasse não haver violência em suas imagens. Além disso, Bacon impregnava suas pinturas de uma atmosfera erótica, seja por sugerir ou apresentar atos sexuais, seja por suscitar uma histerização, uma erotização do olhar, através de um paroxismo dionísio dos corpos *re-presentados*.

Enfocando duas das touradas de Bacon (Figuras), minha leitura sugere a ligação destas pinturas com o evento da tourada, na *História do olho* de Bataille, cujos personagens adolescentes exacerbam seus jogos sexuais, dialogando com a transgressão e a morte. Minhas sensações diante das brancas projeções de tinta levam-me a considerar a semelhança entre essas projeções e as formas arredondadas e brancas desta novela — olhos, ovos, testículos de touro. Semelhança, contudo, indeterminada, uma vez que constituem um acidental recurso pictórico. Buscando entender o efeito pungente e inquietante dessas projeções, reporto-me à noção didi-hermaniana de *pan*, com o sentido e o efeito “de pânico, de vertigens e de quedas”, diante dessas imagens que me perturbam. Paralelamente, a fugacidade dessa sensação poderia se identificar à noção de *éclat*, como a vivência de uma fulguração (DIDI-HUBERMAN, 1985, p. 10-11 e p. 69). Ambos são efeitos instantâneos e paradoxais que fazem punção, como uma “precipitação disjuntiva” e um “desastre na ordem do visível”. (DIDI-HUBERMAN, 1985, p. 44 e p. 93). Tais formas, num contínuo revezamento, estabilizam-se como procedimentos pictóricos, transformando-se, porém, instantaneamente, nos brancos glóbulos da obsessão de Bataille, que faço minha e, assim, infundavelmente.

<p><a href="http://www.alexalienart.com/alexgallery2.htm">http://www.alexalienart.com/alexgallery2.htm</a> Study for Bullfight No.1, 1969. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Acesso em 22 nov. 2006.</p>	<p><a href="http://www.alexalienart.com/alexgallery2.htm">http://www.alexalienart.com/alexgallery2.htm</a> Second Version of "Study for Bullfight No.1", 1969. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Acesso em 22 nov. 2006.</p>
---	---

O questionamento do conceito de representação e de suas relações com a *mímesis* se constrói a partir da análise crítica dos processos constitutivos das poéticas de Bataille e de Bacon, sob as premissas da figuralidade freudiana e da noção de

sintoma. Daí que, havendo desconstrução dos modelos que nortearam as artes do passado, nas obras de Bataille e de Bacon, como, aliás, em muitas outras, é significativa a reversão do conceito de representação, no sentido da emergência de seu componente reflexivo e obliterado: a apresentação. As artes modernas, privilegiando a autonomia das linguagens, destacam seus processos estruturais, em detrimento de seus temas. Desvelando seus fazeres e exaltando-os, enquanto problematizam, pela indeterminação e instabilidade formal, a questão do significado, as artes resgatam a noção de apresentação, refutando o conceito clássico de representação, uma vez que se torna inexequível a unanimidade e a estabilidade da interpretação, num mundo oscilante e em face de um sujeito, ele próprio dilacerado.

A reabilitação do conceito de *mímesis* propugna seu entendimento, como um processo que implica a equivalência, tanto quanto a diferença. Não mais sendo imitação, a *mímesis* reabilitada produziria uma "semelhança dessemelhante", no sentido de uma semelhança que incluísse a diferença e onde, o referente seria fragmentado, guardando, contudo, rastros ou sintomas de um processo figural identificado à figuralidade freudiana. Processo esse que, conformado de modo similar às associações e montagens figurativas incongruentes dos sonhos, constitui Figuras indeterminadas e espaços oscilantes, cuja pregnância os abrem à multiplicidade de sentidos. Tem-se, pois, a partir do trabalho de condensação e de deslocamento das imagens do sonho, a impossibilidade de uma síntese formal, uma vez que o sonho é governado por uma lei de labilidade. A figuralidade, não contemplando a representação de relações lógicas, está, portanto, incapacitada de significar, univocamente, de tornar visíveis e legíveis as relações entre as figuras.

No que concerne à semelhança, o trabalho do sonho não contempla a idéia da *mímesis* como imitação. Ao se postular o processo da *mímesis*, como uma figuração em ato, que faz com que duas coisas anteriormente separadas se toquem, tem-se uma noção de semelhança que não contempla o mesmo, mas que se infecta de alteridade, conformando, aliás, novos elos de semelhança. Há, portanto, na figuralidade, um dilaceramento da semelhança da ordem do natural.

Importa, ainda, destacar a mutação do eixo vertical do visível para o eixo horizontal do carnal, nas obras de ambos. Mutações conceitual e espacial que traduz o movimento da idealidade à animalidade, colocando-nos frente à alteridade e provocando a vertigem de um espaço abissal. Vertigem que se concretiza visualmente na pintura de Bacon, onde os corpos são governados pelo eixo do "baixo materialismo" batailleano. A obra de Bataille relaciona-se com a teoria freudiana, uma vez que, para ele, o materialismo autêntico não existia sem uma teoria das formas duplicada por uma teoria do psíquico. A referência psicanalítica em seu pensamento crítico situava-se no nível dos princípios e processos de deformação das imagens. O inconsciente freudiano e a noção de sintoma, não sendo fixos, possibilitavam, em suma, abalar e decompor, prática e teoricamente, todas as certezas ilusórias de nossa face humana.

Considerando o elo da crítica de arte francesa com a psicanálise, Didi-Huberman ressalta a noção de sintoma psicanalítico, transpondo-o para o entendimento de sintoma verbal e visual, apreensível nas imagens, e que, por ser instável e equívoco, desagrega a unidade discursiva, faz intrusão e impõe o impensável. Devido a suas estruturas abertas, ao jogo figural, aos detalhes, às imagens fantasmáticas, o sintoma, como um trabalho em termos brutos e materiais do significante, libera o conteúdo da imagem, dispersando-o de modo prismático. Com a noção de sintoma, a dedução progressiva de um símbolo e as certezas decorrentes dessa dedução não são mais possíveis, devido ao interminável deslocamento simbólico. O modelo sintomal

conduzido pelo desejo contempla a irrupção do recalque, daquilo que guardado no recôndito do inconsciente se forma ao se deformar, furtando-se à razão e abrindo o saber (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 176-180), ou, como desejava Bataille, permitindo o acesso ao *não-saber*.

A pintura de Bacon configurada pelo drama e pelo desejo estaria atravessada pela energia e intensidade dos sintomas da transitoriedade e do tormento dos corpos; sintomas ainda de uma tensão que neles circula e neles se concentra, deixando-os no limite da própria destruição, no frágil limite entre vida e morte. O trabalho da figuralidade dilacera a semelhança, abrindo a figura em todos os sentidos. Tal dilaceramento "cava" a representação, chama a Figura e sua *apresentação*, doravante fundada no desvio, sua essência. Trabalho, enfim, que frustra a legibilidade e visibilidade de uma representação clássica (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 182-186).

*Grosso modo*, nas artes modernas, tem-se que a emergência da apresentação não refuta inapelavelmente a permanência de alguns aspectos da representação, sobretudo no que se refere aos traços de determinada realidade, que dialogam com a construção poética. Na experiência estética, ao se realizar a produção verbal ou visual de algo antes inexistente ou invisível, trabalha-se com vestígios, rastros ou sintomas de uma realidade feita de lacunas, enquanto explora seus silêncios e vazios. Trata-se de uma representação sintomal (DIDI-HUBERMAN, 1990), impossibilitada de construir uma apreensão totalizante e, portanto, una e estável, tendo em vista sua desconexão de um referente previamente dado.

Paralelamente à noção de representação-efeito resgatada e desenvolvida por Costa Lima e à de representação sintomal enfocada por Didi-Huberman, avanço, especulativamente, a noção de representação dilacerada, na qual, a preponderância da apresentação não impede a emergência de vestígios, rastros ou reflexos figurais, potencialmente referenciados, mas autônomos e nem sempre identificáveis. Tais referentes, sendo lábeis, inscrevem-se prismática e instavelmente, conjugando uma dispersão de sentidos, eles próprios dilacerados, num caleidoscópio de possibilidades e impossibilidades. A representação dilacerada se concretizaria, momentaneamente, pelo jogo da facticidade sintomal e pelo jogo da literalidade ou da plasticidade. Jogos conduzidos e experienciados pelo produtor e pelo receptor, ambos aptos a conceber sentidos, *a priori* indeterminados, através de formas de legibilidade ou de visualidade, condicionadas, por sua vez, às determinações singulares de sujeitos, eles próprios dilacerados.

Ao ressaltar o termo dilaceramento, creio ter buscado abarcar o trabalho irreversível de decomposição da figura humana, nas artes do século XX. Decomposição que, embora visasse uma reconstrução, guardaria em camadas estratificadas, os processos dilaceradores da idealidade que a alicerçava, assim como alicerçava a própria representação. Inverte-se, pois, a dupla constituição da representação. Contemplando, primordialmente, a apresentação, as artes, no entanto, liberam rastros, vestígios, sintomas da representação; representação que se atualiza pelo dilaceramento formal e pela transitoriedade de seu evento. Esta é a minha hipótese e, como qualquer hipótese, é passível de ser questionada, problematizada e confrontada a outras leituras.

#### Abstract

This essay approaches the relations between representation and mimesis, investigating comparatively some writings of Georges Bataille and paintings of Francis Bacon. Both developed radical

oeuvres according to the conceptual axis of deconstruction of the ideal anthropomorphic resemblance. Reading their works by the notion of Freudian figurativeness, it rethinks the reversion of representation in presentation and, mainly, their coalescence.

Key words: Representation. Mimesis. Figurativeness. Georges Bataille. Francis Bacon.

#### Referências

- AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004. [1957]
- BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. [1928]
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *La logique de la sensation*. Paris: Édition de la Différence, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris: Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Fra Angelico. *Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*. Paris: Minuit, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. La ressemblance informe ou le gai savoir visuel de Georges Bataille. Paris: Macula, 1995b.
- Marin, Louis. *De la représentation*. Paris: Seuil/Gallimard, 1994.
- Marin, Louis. *Le portrait du roi*. Paris: Minuit, 1981.
- Marin, Louis. *Détruire la peinture*. Paris: Flammarion, 1997.
- TOFANI, Wanda de Paula. *Imagem e figura: a representação em Georges Bataille e Francis Bacon*. 2005. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

*Em Tese* é uma publicação anual do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da FALE / UFMG. Criado em 1997, este periódico tem por objetivo divulgar parte da produção discente do Programa, através de ensaios relativos às teses e dissertações defendidas no ano anterior à publicação.

**Dissertações e Teses defendidas em 2005**  
(em ordem alfabética pelo título)

*"A Bela e a Fera ou a ferida grande demais", de Clarice Lispector: transtextualidade e transcrição*

Luciene Guimarães de Oliveira

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

N. de páginas: 113

Banca:

Profa. Dra. Sônia Maria de Melo Queiroz (orientadora)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty—PUC/MG

Prof. Dr. Georg Otte—FALE/UFMG

Data: 05/08/2005

*"A República dos Sonhos", de Nélide Piñon: imigração e memória*

Lilian Soier do Nascimento

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

N. de páginas: 104

Banca:

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury (orientadora)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo—PUC/MG

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez—FALE/UFMG

Data: 15/04/2005

*A cabala como sistema semiótico: leituras de "O pêndulo de Foucault", de Umberto Eco*

Bruno Loureiro Fernandes

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

N. de páginas: 143

Banca:

Prof. Dr. Maurício Salles de Vasconcelos (orientador)—FALE/UFMG

Profa. Dr. Aurora Fornoni Bernardini—USP

Profa. Dra. Lyslei Souza Nascimento—FALE/UFMG

Data: 14/09/2005

*A construção dos personagens cômicos n'As nuvens de Aristófanes*

Andreza Júnia Ferreira

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

N. de páginas: 119

Banca:

Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção (orientador)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti—UNESP

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão—FALE/UFMG

Data: 29/06/2005

*A crônica da memória: uma leitura de "A menina sem estrela", de Nelson Rodrigues*

Giselle Vitor da Rocha

Área de Concentração: Literatura Brasileira (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

N. de páginas: 137

Banca:

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova (orientadora)—FALE/UFMG

Prof. Dr. Julio Cesar Machado Pinto—PUC/MG

Profa. Dra. Lyslei Souza Nascimento—FALE/UFMG

Data: 08/08/2005

*A flecha de dois gumes: o tempo redimensionado em "Memórias póstumas de Brás Cubas", de Machado de Assis*

Ágata Cristina Kaiser Dumont

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

N. de páginas: 126

Banca:

Profa. Dra. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (orientadora)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Aparecida de Fátima Bueno—USP

Profa. Dra. Ruth Silviano Brandão—FALE/UFMG

Data: 07/12/2005

*A literatura nas fronteiras do imaginário moderno latino-americano*

Rômulo Monte Alto

Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

N. de páginas: 181

Banca:

Profa. Dra. Eneida Maria de Souza (orientadora)—UFMG

Prof. Dr. Wander Melo Miranda—FALE/UFMG

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez—FALE/UFMG

Profa. Dra. Rachel Esteves Lima—UFBA

Profa. Dra. Silvina Liliana Carrizo—UFJF

Data: 19/12/2005

*A persuasão consolatória de Sêneca: Ad Helviam—De Consolatione*

Maria de Fátima Veloso

Área de Concentração: Estudos Clássicos (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

N. de páginas: 130

Banca:

Profa. Dra. Mônica Valéria Costa Vitorino (orientadora)—FALE/UFMG

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão—FALE/UFMG

Profa. Dra. Neiva Ferreira Pinto—UFJF

Data: 27/06/2005

*A poesia quilombola de José Carlos Limeira*

Zoraide Portela Silva

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura e Expressão da Alteridade

N. de páginas: 205

Banca:

Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte (orientador)—FALE/UFMG

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre—FALE/UFMG

Profa. Dra. Florentina da Silva Souza—UFBA

Data: 22/07/2005

*A profetisa e o historiador: o pensamento em imagens de Jules Michelet*

Maria Juliana Gambogi Teixeira

Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise

N. de páginas: 275

Banca:

Profa. Dra. Lucia Castello Branco (orientadora)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Olgária Chain Féres Matos—USP

Prof. Dr. Marcelo Gantus Jasmin—PUC/RJ

Profa. Dra. Ruth Junqueira Silviano Brandão—FALE/UFMG

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão—FALE/UFMG

Data: 03/06/2005

*A questão urbana na poesia de João Cabral de Melo Neto*

Mércia Fernandes

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

N. de páginas: 123

Banca:

Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos (orientador)—FALE/UFMG

Profa. Dr. Helton Gonçalves de Souza—UNI/BH

Profa. Dra. Mariângela de Andrade Paraizo—UFMG

Data: 16/06/2005

*A República em folhetim: a pátria mineira formando almas*

Maria Ângela de Araújo Resende

Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

N. de páginas: 240

Banca:

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury (orientadora)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Eunice Moreira—PUC-RS

Profa. Dra. Melânia Silva de Aguiar—PUC/MG

Profa. Dra. Maria Antonieta Pereira—FALE/UFMG

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques—FALE/UFMG

Data: 02/12/2005

*A transfiguração do olhar: um estudo das relações entre literatura e artes plásticas em Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector*

Alexandre Rodrigues da Costa

Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

N. de páginas: 238

Banca:

Profa. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges (orientadora)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Elida Starosta Tessler—UFRGS

Prof. Dr. Evando Batista Nascimento—UFJF

Prof. Dr. Élcio Loureiro Cornelsen—FALE/UFMG

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova—FALE/UFMG

Data: 24/02/2005

*A visualidade em "A confissão de Lúcio", de Mário de Sá-Carneiro*

Adalgisa Botelho de Mendonça

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

N. de páginas: 125

Banca:

Profa. Dra. Marcia Maria Valle Arbex (orientadora)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova—FALE/UFMG

Profa. Dra. Nancy Maria Mendes

Data: 16/02/2005

*Achebe's Trilogy: Memories Of The British Colonization In Nigeria*

Renata Flávia Batista da Silva

Área de Concentração: Literaturas de Expressão Inglesa (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura e Expressão da Alteridade

N. de páginas: 94

Banca:

Profa. Dra. Eliana Lourenço de Lima Reis (orientadora)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Gláucia Renate Gonçalves—FALE/UFMG

Profa. Dra. Célia Maria Magalhães—FALE/UFMG

Data: 27/06/2005

*As erupções da voz: a voz da escritura de Antonin Artaud*

Cristiano Florentino

Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

N. de páginas: 264

Banca:

Profa. Dra. Ruth Junqueira Silviano Brandão (orientadora)—FALE/UFMG

Prof. Dr. Ram Avraham Mandil—FALE/UFMG

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova—FALE/UFMG

Prof. Dr. Márcio Venício Barbosa—Instituto Newton Paiva

Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes—UFRJ

Data: 19/08/2005

*As marcas do real: ficção, memória e história em "Resumo de Ana", de Modesto Carone*

Rita de Cássia Silva Dionísio

Área de Concentração: Literatura Brasileira (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

N. de páginas: 124

Banca:

Profa. Dra. Dilma Castelo Branco Diniz (orientadora)—FALE/UFMG

Prof. Osmar Pereira Oliva—CCH/UNIMONTES

Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho—FALE/UFMG

Data: 21/03/2005

*Cabanagem: narrativas da nação*

Dedival Brandão da Silva

Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

N. de páginas: 260

Banca:

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques (orientador)—FALE/UFMG

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart—PUC/MG

Prof. Dr. Geraldo Mártires Coelho—UFPA

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas—FALE/UFMG

Prof. Dr. Wander Melo Miranda—FALE/UFMG

Data: 28/03/2005

*Cenários Dissonantes—uma leitura de Cidade de Deus e dos raps dos Racionais MC's*

Maria Beatriz Bastos

Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

N. de páginas: 218

Banca:

Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte (orientador)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Heloísa Toller Gomes—UERJ

Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty—PUC/MG

Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho—FALE/UFMG

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques—FALE/UFMG

Data: 23/05/2005

*Contornos do indizível: o estilo de Clarice Lispector*

Ana Augusta Wanderley Rodrigues de Miranda

Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise

N. de páginas: 184

Banca:

Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres (orientadora)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Cláudia de Moraes Rego—PUC—RJ

Profa. Dra. Lucia Castello Branco—FALE/UFMG

Profa. Dra. Lúcia Grossi dos Santos—FUMEC

Prof. Dr. Ram Avraham Mandil—FALE/UFMG

Data: 08/09/2005

*Do texto à cena: transcrições da obra de Caio Fernando Abreu*

Daniel Furtado Simões Da Silva

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

N. de páginas: 249

Banca:

Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos (orientador)—FALE/UFMG

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli—EBA/UFMG

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez—FALE/UFMG

Data: 17/06/2005

*Do texto literário ao texto espetacular pós-moderno nas linguagens cênicas do Grupo  
Oficina Multimídia*

Roberson de Sousa Nunes

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

N. de páginas: 154

Banca:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de La Rosa (orientadora)—FALE/UFMG

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli—EBA/UFMG

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre—FALE/UFMG

Data: 01/06/2005

*Dos estados do Livro*

Daisy Leite Turrer

Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

N. de páginas: 193

Banca:

Profa. Dra. Lucia Castello Branco (orientadora)—FALE/UFMG

Prof. Dr. Edson Rosa da Silva—UFRJ

Profa. Dra. Eliana Scotti Muzzi—FALE/UFMG

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães—FAFICH/UFMG

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão—FALE/UFMG

Data: 21/03/2005

*"E foram(?) felizes para sempre...": (sub)versões do feminino em Margaret Atwood, A.S. Byatt e Angela Carter*

Maria Cristina Martins

Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)

Linha de Pesquisa: Literatura e Expressão da Alteridade

N. de páginas: 298

Banca:

Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida (orientadora)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Peônia Viana Guedes—UERJ

Profa. Dra. Susana Borneo Funck—UFSC

Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres—FALE/UFMG

Prof. Dr. Julio Cesar Jeha—FALE/UFMG

Data: 18/04/2005

*Ekphrasis in Shawna Lemay: "To Make Something Mythical of my Life"*

Ariane Souza Santos

Área de Concentração: Literaturas de Expressão Inglesa (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

N. de páginas: 100

Banca:

Profa. Dra. Thaís Flores Nogueira Diniz (orientadora)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Magnólia Rejane Andrade dos Santos—UFAL

Prof. Dr. Thomas LaBorie Burns—FALE/UFMG

Data: 01/08/2005

*Espaço, corpo e escrita em Al Berto: à procura do vento num jardim d'agosto*

Gustavo Cerqueira Guimarães

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

N. de páginas: 130

Banca:

Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos (orientador)—FALE/UFMG

Prof. Dr. Mário César Lugarinho—UFF

Profa. Dra. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli—FALE/UFMG

Data: 15/12/2005

*Excavating the Past and Breaking Bonds: Storytelling, Mythomagical Reality, and Cultural Memory in Toni Morrison's Beloved and Song of Solomon*

Rosilene Cássia Freitas

Área de Concentração: Literaturas de Expressão Inglesa (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura e Expressão da Alteridade

N. de páginas: 163

Banca:

Profa. Dra. Lucia Helena de Azevedo Vilela (orientadora)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Eliana Lourenço de Lima Reis—FALE/UFMG

Profa. Dra. Peônia Viana Guedes—UERJ

Data: 15/04/2005

*Fernando Pessoa e Jacques Lacan: constelações, letra e livro*

Márcia Maria Rosa Vieira

Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

N. de páginas: 291

Banca:

Profa. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges (orientadora)—FALE/UFMG

Prof. Edson Luiz André de Sousa—UFRS

Prof. Dr. Marcus André Vieira—UFRJ

Prof. Dr. Jeferson Machado Pinto—FAFICH/UFMG

Profa. Dra. Lucia Castello Branco—FALE/UFMG

Data: 25/02/2005

*Figurações da Leitura: um estudo sobre o papel do narratário em "Grande sertão: veredas"*

Lisa Carvalho Vasconcellos

Área de Concentração: Literatura Brasileira (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

N. de páginas: 104

Banca:

Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres (orientadora)—FALE/UFMG

Prof. Dr. Márcio Venício Barbosa—Instituto Newton Paiva

Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira—FALE/UFMG

Data: 25/11/2005

*Identities na dramaturgia de Jorge Díaz: ligeros de equipaje e por arte de mar*

Ângela Riva de Miranda

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

N. de páginas: 115

Banca:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de La Rosa (orientadora)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho—FALE/UFMG

Prof. Dr. Cristiano de Silva Barros—FALE UFMG

Data: 04/07/2005

*Imagem e figura: a representação em Georges Bataille e Francis Bacon*

Wanda de Paula Tofani

Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

N. de páginas: 431

Banca:

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova (orientadora)—FALE/UFMG

Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva—UNICAMP  
Prof. Dra. Vera Lúcia de Oliveira Lins—UFRJ  
Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão—FALE/UFMG  
Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos—FALE/UFMG  
Data: 04/04/2005

*Imagens de Gonzaga na ficção literária brasileira*

Ilca Vieira de Oliveira  
Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)  
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural  
N. de páginas: 208  
Banca:  
Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques (orientador)—FALE/UFMG  
Prof. Dra. Melânia Silva de Aguiar—PUC/MG  
Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza—UERJ  
Prof. Dra. Maria Antonieta Pereira—FALE/UFMG  
Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto—FALE/UFMG  
Data: 21/10/2005

*In non credendos modos: recursos retóricos e dissimulação no Livro II dos Tristia*

Daniel Peluci Carrara  
Área de Concentração: Estudos Clássicos (Mestrado)  
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural  
N. de páginas: 93  
Banca:  
Prof. Dra. Mônica Valéria Costa Vitorino (orientadora)—FALE/UFMG  
Prof. Dra. Angélica Chiappetta—USP  
Prof. Dra. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet—FALE/UFMG  
Data: 23/08/2005

*Instantâneos: o conto mínimo e a cena teatral em Fernando Bonassi*

Letícia Mendes de Oliveira  
Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)  
Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos  
N. de páginas: 209  
Banca:  
Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos (orientador)—FALE/UFMG  
Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos—USP  
Prof. Dra. Leda Maria Martins—FALE/UFMG  
Data: 03/06/2005

*João Ternura: romance de uma vida*

Marcos Vinícius Teixeira  
Área de Concentração: Literatura Brasileira (Mestrado)  
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural  
N. de páginas: 107  
Banca:

Profa. Dra. Maria Cecília Bruzzi Boëchat (orientadora)—FALE/UFMG  
Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura—USP  
Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto—FALE/UFMG  
Data: 28/06/2005

*La figure du monstre dans l'oeuvre théâtrale et romanesque de Victor Hugo*

Junia Regina de Faria Barreto

Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)  
Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos  
N. de páginas: 332

Banca:

Profa. Dra. Eunice Dutra Galéry (orientadora)—UFMG  
Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazário—EBA/UFMG  
Profa. Dra. Celina Maria Moreira de Mello—UFRJ  
Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova—FALE/UFMG  
Profa. Dra. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto—USP  
Data: 05/08/2005

*"Lavoura Arcaica": um diálogo intersemiótico entre literatura e cinema.*

Marina de Queiroz Coelho

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)  
Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos  
N. de páginas: 115

Banca:

Profa. Dra. Marcia Maria Valle Arbex (orientadora)—FALE/UFMG  
Profa. Dra. Thaïs Flores Nogueira Diniz—FALE/UFMG  
Prof. Dr. Luiz Cláudio Vieira de Oliveira—FALE/UFMG  
Data: 27/06/2005

*Leituras da Mimese*

Alexandrina Ângela da Silva Neta

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)  
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural  
N. de páginas: 140

Banca:

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila (orientadora)—FALE/UFMG  
Profa. Dra. Angela Vaz Leão—PUC/MG  
Prof. Dr. Georg Otte—FALE/UFMG  
Data: 21/03/2005

*Literatura e corpo: um estudo da escrita feminina como ato de desterritorialização em "Los Vigilantes", de Diamela Eltit*

Maria Luiz Tolentino

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)  
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural  
N. de páginas: 111

Banca:

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto (orientadora)—FALE/UFMG  
Prof. Dr. César Geraldo Guimarães—FAFICH/UFMG  
Profa. Dra. Maria Antonieta Pereira—FALE/UFMG  
Data: 18/10/2005

*Machado de Assis, crítico da imprensa: o jornal entre palmas e piparotes*

Marcos Fabrício Lopes da Silva  
Área de Concentração: Literatura Brasileira (Mestrado)  
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural  
N. de páginas: 185  
Banca:  
Profa. Dra. Constância Lima Duarte (orientadora)—FALE/UFMG  
Profa. Dra. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli—FALE/UFMG  
Prof. Dr. John Gledson—Liverpool University  
Data: 18/11/2005

*Machado de Assis: um percurso pela poesia*

Anselmo Luiz Pereira Campos  
Área de Concentração: Literatura Brasileira (Mestrado)  
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural  
N. de páginas: 165  
Banca:  
Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas (orientador)—FALE/UFMG  
Prof. Dr. Cláudio Murilo Leal—UFRJ  
Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto—FALE/UFMG  
Data: 03/08/2005

*Mário de Andrade—corpo e imagem: trajetória das representações do intelectual modernista*

Rosa Veloso Dias Giannaccini  
Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)  
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade  
N. de páginas: 349  
Banca:  
Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos (orientador)—FALE/UFMG  
Profa. Dra. Luci Maria Collin Lavallo—USP  
Prof. Dr. André Luis dos Santos Queiroz—UFF  
Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova—FALE/UFMG  
Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de La Rosa—FALE/UFMG  
Data: 14/10/2005

*Memória do fluxo: voz e escuta em "Grande sertão: veredas"*

Neuber Fernandes Nascimento  
Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)  
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural  
N. de páginas: 141  
Banca:

Profa. Dra. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (orientadora)—FALE/UFMG  
Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos—FALE/UFMG  
Profa. Dra. Márcia Marques de Moraes—PUC/MG  
Data: 18/03/2005

*Memórias de Cyro dos Anjos: vida e obra*

Maria Rosilva Santos Ferreira  
Área de Concentração: Literatura Brasileira (Mestrado)  
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural  
N. de páginas: 172  
Banca:  
Profa. Dra. Constância Lima Duarte (orientadora)—FALE/UFMG  
Profa. Dra. Dulce Mindlin—UFOP  
Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques—FALE/UFMG  
Data: 21/03/2005

*Nada no dia se vê da noite esta passagem — amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*

Paulo Fonseca Andrade  
Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)  
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade  
N. de páginas: 282  
Banca:  
Profa. Dra. Lucia Castello Branco (orientadora)—FALE/UFMG  
Profa. Dra. Mariza Martins Furquim Werneck—PUC/SP  
Profa. Dra. Ângela Maria de Freitas Senra—UFMG  
Prof. Dr. César Geraldo Guimarães—FAFICH/UFMG  
Profa. Dra. Maria Éster Maciel de Oliveira Borges—FALE/UFMG  
Data: 17/06/2005

*No avesso da cidade moderna: uma escritura feminina—Viagens ao Brasil do século XIX*

Silvana Gomes Resende  
Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)  
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural  
N. de páginas: 213  
Banca:  
Profa. Dra. Ana Lúcia Almeida Gazzola (orientadora)—FALE/UFMG  
Profa. Dra. Thaís Velloso Cougo Pimentel—FAFICH/UFMG  
Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez—FALE/UFMG  
Data: 20/04/2005

*O alívio das manhãs: permanência e transgressão na obra "Corpo de Baile", de João Guimarães Rosa*

Alexandre José Amaro e Castro  
Área de Concentração: Literatura Brasileira (Mestrado)  
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural  
N. de páginas: 125  
Banca:

Profa. Dra. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (orientadora)—FALE/UFMG  
Profa. Dra. Eneida Maria de Souza—UFMG  
Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior—USP  
Data: 22/03/2005

*O Barroco na poesia e na música*

Marcos de Castro Alvarenga  
Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)  
Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos  
N. de páginas: 200  
Banca:  
Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura (orientador)—USP  
Prof. Dr. José Américo de Miranda Barros—FALE/UFMG  
Prof. Dr. Maurício Freire Garcia—Escola de Música/UFMG  
Data: 27/06/2005

*O Movimento Modernista Verde, de Cataguases—MG*

Rivânia Maria Trotta Sant'ana  
Área de Concentração: Literatura Brasileira (Mestrado)  
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural  
N. de páginas: 300  
Banca:  
Profa. Dra. Dilma Castelo Branco Diniz (orientadora)—UFMG  
Prof. Dr. José Luiz Foureaux de Souza Júnior—UFOP  
Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova—FALE/UFMG  
Data: 28/03/2005

*O olhar feminista em José Saramago: uma leitura de "O Evangelho segundo Jesus Cristo" e "Memorial do convento"*

Lussandra Drummond de Alvarenga  
Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)  
Linha de Pesquisa: Literatura e Expressão da Alteridade  
N. de páginas: 212  
Banca:  
Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte (orientador) FALE/UFMG  
Profa. Dra. Lélia Maria Parreira Duarte—PUC/MG  
Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de La Rosa—FALE/UFMG  
Data: 06/07/2005

*O Recreador Mineiro (1845-1848): liberalismo e romance-folhetim na imprensa mineira do século XIX*

Luciano de Oliveira Fernandes  
Área de Concentração: Literatura Brasileira (Mestrado)  
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural  
N. de páginas: 137  
Banca:  
Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas (orientador)—FALE/UFMG

Prof. Dr. Luiz Carlos Villalta—FAFICH/UFMG  
Prof. Dr. José Américo de Miranda Barros—FALE/UFMG  
Data: 11/04/2005

*O signo da invenção na poesia concreta e noutras poéticas experimentais: uma análise da poesia brasileira e portuguesa dos anos 1950-2000*

Rogério Barbosa da Silva  
Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)  
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade  
N. de páginas: 303  
Banca:

Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto (orientador)—FALE/UFMG  
Prof. Dr. José Américo de Miranda Barros—FALE/UFMG  
Prof. Dr. Júlio César Castañon Guimarães—FCRB/RJ  
Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro—UFES  
Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira—FALE/UFMG  
Data: 10/06/2005

*O tempo em Clarice Lispector: uma leitura de "A paixão segundo G. H."*

João Gonçalves Vilela Leandro  
Área de Concentração: Literatura Brasileira (Mestrado)  
Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise  
N. de páginas: 133  
Banca:  
Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres (orientadora)—FALE/UFMG  
Prof. Dr. Georg Otte—FALE/UFMG  
Profa. Dra. Solange Ribeiro de Oliveira—UFOP  
Data: 08/08/2005

*O vocabulário de Vitruvius: história, crítica e hermenêutica*

Júlio César Vitorino  
Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)  
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural  
N. de páginas: 385  
Banca:  
Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão (orientador)—FALE/UFMG  
Prof. Dr. Marcos Martinho dos Santos—USP  
Prof. Dr. Johnny José Mafra—PUC/MG  
Profa. Dra. Neiva Ferreira Pinto—UFJF  
Prof. Dr. Tommaso Raso—FALE/UFMG  
Prof. Dr. Leonardo Barci Castriota—Escola de Arquitetura/UFMG  
Data: 14/02/2005

*One Story and a Thousand and One Threads: Rediscovering History, Creating Stories in Margaret Atwood's Alias Grace*

Alcione Cunha da Silveira  
Área de Concentração: Literaturas de Expressão Inglesa (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura e Expressão da Alteridade

N. de páginas: 138

Banca:

Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida (orientadora)—FALE/UFMG

Prof. Dr. Julio Cesar Jeha—FALE/UFMG

Profa. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo—PUC/MG

Data: 17/06/2005

*Poder e diferença: "Por um reino", de Patrícia Zangaro, e "Yankee", de Sabina Berman*

Lorenza Reis Guimarães

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

N. de páginas: 193

Banca:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de La Rosa (orientadora)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa—FALE/UFMG

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli—EBA/UFMG

Data: 05/08/2005

*Rappers: poesia, oralidade e performance*

Anizio Viana da Silva

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

N. de páginas: 161

Banca:

Profa. Dra. Marcia Maria Valle Arbex (orientadora)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa—FALE/UFMG

Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta—EBA/UFMG

Data: 29/11/2005

*Recriações de traços identitários da cultura portuguesa nas obras de Eça de Queirós e Fernando Pessoa: "A Ilustre Casa de Ramires" e "Mensagem"*

Fernando Ferreira da Cunha Neto

Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

N. de páginas: 298

Banca:

Profa. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges (orientadora)—FALE/UFMG

Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior—USP

Profa. Dra. Elza Assumpção Miné—USP

Prof. Dr. Silvio Renato Jorge—UFF

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques—FALE/UFMG

Profa. Dra. Olga Valeska Soares Coelho—UNILESTE

Data: 18/08/2005

*Reescrituras: O Evangelho segundo Norman Mailer e Gore Vidal*

Delzi Alves Laranjeira

Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

N. de páginas: 259

Banca:

Prof. Dr. Julio Cesar Jeha (orientador)—FALE/UFMG

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão—FALE/UFMG

Prof. Dr. Georg Otte—FALE/UFMG

Profa. Dra. Salma Ferraz de Azevedo de Oliveira—UFSC

Prof. Dr. Paulo Astor Soethe—UFPR

Data: 09/06/2005

*Reinventing Cartography: Lahiri's The Namesake and Interpreter of Maladies*

Daniela Cordeiro Soares Silva

Área de Concentração: Literaturas de Expressão Inglesa (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura e Expressão da Alteridade

N. de páginas: 119

Banca:

Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida (orientadora)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Gláucia Renate Gonçalves—FALE/UFMG

Profa. Dra. Adelaine LaGuardia Resende—UFSJ

Data: 29/04/2005

*Saudade de D(eus): escrita, mística e desejo em Adélia Prado e Santa Teresa de Jesus*

Evaldo Balbino da Silva

Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)

Linha de Pesquisa: Literatura e Expressão da Alteridade

N. de páginas: 344

Banca:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de La Rosa (orientadora)—FALE/UFMG

Prof. Dra. Maria do Carmo Cardoso da Costa—UFRJ

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez—FALE/UFMG

Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto—FALE/UFMG

Profa. Dra. Silvia Inés Cárcamo de Arcuri—UFRJ

Data: 16/08/2005

*Textualidade Llansol: letra e discurso*

Maria Elisa Arreguy Maia

Área de Concentração: Literatura Comparada (Doutorado)

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise

N. de páginas: 210

Banca:

Profa. Dra. Lucia Castello Branco (orientadora)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Ana Lúcia Lutter Bach Holck—Escola Brasileira de Psicanálise—RJ

Prof. Marcelo Jacques de Moraes—UFRJ

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães—FAFICH/UFMG

Prof. Dr. Jeferson Machado Pinto—FAFICH/UFMG

Data: 16/03/2005

*Toda voz é um recado de pedra—Canção de Laudelim: letra e música em "O recado do morro"*

Fernanda Sander Canabrava

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

N. de páginas: 111

Banca:

Profa. Dra. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (orientadora)—FALE/UFMG

Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior—USP

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila—FALE/UFMG

Data: 27/04/2005

*Um Deus passeando pela brisa da tarde: vestígios da ficção, ruínas da história*

Carla Carvalho Alves

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

N. de páginas: 120

Banca:

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (orientadora)—FALE/UFMG

Prof. Dr. Paulo Fernando da Motta de Oliveira—USP

Prof. Dr. Georg Otte—FALE/UFMG

Data: 04/08/2005

*Um lírico dos tempos: erotismo e participação social na poesia de Vinicius de Moraes*

Kaio Carvalho Carmona

Área de Concentração: Literatura Brasileira (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

N. de páginas: 103

Banca:

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas (orientador)—FALE/UFMG

Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto—FALE/UFMG

Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura—USP

Data: 02/08/2005

*Vestido de Noiva: um texto escrito no espaço*

Telma Chaves Fernandes

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

N. de páginas: 141

Banca:

Profa. Dra. Leda Maria Martins (orientadora)—FALE/UFMG

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de La Rosa—FALE/UFMG

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira—UERJ

Data: 01/07/2005

### Normas da revista *Em Tese*

1—Os textos devem ser elaborados como ensaios autônomos sobre o objeto da tese ou da dissertação e não como síntese dos capítulos da mesma.

2—O original, de até 10 páginas, incluindo ilustrações e referências, deve ser apresentado em três cópias impressas e disquete (ou CD). Todas as imagens deverão possuir autorização dos detentores dos direitos para publicação.

3 — Apresentação gráfica:

3.1- Formato: Word; configuração da página: A4, com margens superior e esquerda de 3 cm e inferior e direita de 2 cm; espaçamento entrelinha: duplo; fonte: Verdana 12.

3.2- Elementos pré-textuais:

3.2.1- Título: no alto da primeira página, centralizado, com iniciais maiúsculas.

3.2.2- Nome do autor: abaixo do título, alinhado à direita, com iniciais maiúsculas.

3.2.3- Resumo na língua do texto: texto de até 50 palavras; abaixo do nome do autor, alinhamento à esquerda, precedido da palavra *Resumo* (ou *Abstract* ou *Résumé*, no caso de ensaios escritos em inglês ou francês, respectivamente).

3.2.4- Palavras-chave: abaixo do resumo, alinhamento à esquerda; no máximo cinco palavras.

3.3- Texto.

3.4- Notas bibliográficas (no corpo do texto): nome do autor em maiúsculas, data da publicação, número de página(s), se for o caso. Ex.: (SCHWARZ, 1981, p. 15-16)

3.5- Notas explicativas (no fim do texto): só as estritamente necessárias. A palavra *Notas* deve vir após o fim do texto, centralizada, acima da primeira nota.

3.6- Resumo em segunda língua: texto de até 50 palavras; abaixo da última nota, precedido da palavra *Abstract* ou *Résumé* (ou *Resumo*, no caso de ensaios escritos em inglês ou francês).

3.7- Referências:

3.7.1- Publicações avulsas (livros, filmes, etc.):

SOBRENOME, Nome do autor. *Título*: subtítulo. Edição (da segunda em diante). Cidade: Editora, ano.

Ex: SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

3.7.2- Publicações periódicas:

SOBRENOME, Nome do autor. *Título do texto*. *Título do periódico*, Cidade (se houver), volume, fascículo, páginas inicial e final do texto, data.

Ex.: NAKAYAMA, Thomas K. Show/Down time: race, gender, sexuality, and popular culture. *Critical Studies in Mass Communication*, v.11, p. 162-179, jun. 1994.

Para detalhes sobre a apresentação de referências, recomenda-se a consulta ao *Manual para Normalização de publicações técnico-científicas*, da Editora UFMG.

É do autor a responsabilidade relativa às informações apresentadas nos ensaios (no texto, nas ilustrações e nas referências).