

108.8
C 122
1994
V.20

100 102/103 104/106

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



4799511

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

TEMPO DE PÓS-CRÍTICA

ENEIDA MARIA DE SOUZA

ESTE LIVRO DEVE SER DEVOLVIDO NA

FRAS

08.8
.22
994
.20



Núcleo de Assessoramento à Pesquisa
Faculdade de Letras
U F M G

NÚCLEO DE ACESSORAMENTO À PESQUISA DA FALE/UFMG

Diretora da Faculdade de Letras
Profa. Rosângela Borges Lima
Vice-Diretora
Profa. Prosolina Alves Marra
Coordenador do NAPq/FALE
Prof. Luiz Carlos de Assis Rocha
Subcoordenadora
Profa. Maria Zilda Ferreira Cury
Chefe da Seção de Apoio Acadêmico
Funcionário William Augusto Menezes



Projeto Gráfico da Capa
Sônia Márcia Correa
Cláudio Rezende

Datilografia
Alda Lopes Durães Ribeiro

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Núcleo de Assessoramento à Pesquisa
Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 4004
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - BRASIL

DOAÇÃO
FALE / UFMG

**Trago comigo um retrato
que me carrega com ele bem antes
de o possuir bem depois de o ter perdido.**

Toda felicidade é memória e projeto.

Cacaso

**À Lilita, minha mãe.
À memória de meu pai.**

Para

Ana Lúcia

Ângela

Marília

Nancy

Nazareth

Renato

Vera

Wander

amigos, sempre.

Aos colegas do Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura, pela amizade e pelo respeito com que sempre me distinguiram.

Aos colegas, amigos e familiares que acompanharam de perto a lenta construção deste texto.

Aos meus alunos, principais interlocutores do nosso diálogo teórico.

Aos artesãos e artistas que acertaram as linhas tortas e embelezaram o manuscrito,

Meus agradecimentos

APRESENTAÇÃO

Este texto, que hoje se intitula *Tempo de Pós-Crítica*, foi originalmente apresentado como *Memorial* de concurso para Professor Titular de Teoria da Literatura da UFMG e defendido, publicamente, em dezembro de 1991. Por constituir uma reflexão que não se limita à minha experiência teórica e acadêmica, ultrapassando o território de ordem pessoal e as particularidades da Instituição à qual pertenço, acredito que a sua publicação poderá atender aos interesses da comunidade universitária.

Consciente da visão fragmentada que configura o exercício de recuperação da memória, procurei assumir uma posição crítica em relação ao caminho teórico trilhado, nos últimos trinta anos, não só por mim como também pelos colegas de geração.

A revisão dos originais se pautou pela exclusão de informações dotadas de caráter factual e de interesse restrito, com o objetivo de selecionar o que de mais significativo representou o registro da memória acadêmica. Eliminei também algumas citações dos ensaios de minha autoria aqui analisados, pelo fato de terem sido publicados no livro *Traço Crítico*, em 1993.

A intenção de publicar este *Memorial* é ainda devedora à atitude exemplar assumida pela Banca Examinadora do Concurso, composta pelos professores Maria Luiza Ramos, Letícia Malard, Tania Franco Carvalhal, Marisa Lajolo e João Alexandre Barbosa. Ao demonstrarem, durante o nosso diálogo acadêmico, inegável compromisso ético com o conhecimento, souberam respeitar o caráter heterogêneo que constitui o saber crítico literário brasileiro.

Eneida Maria de Souza

SUMÁRIO

1 - ESBOÇO DE IMAGEM	14
Exercício de estilo	16
Lapsos de memória	21
Fotografia de arquivo	30
2 - QUEM TEM MEDO DA TEORIA?	38
Rua Carangola, 288	41
O fascínio da razão	47
Traços de aranha	54
A miséria da crítica	61
Bricolar Lévi-Strauss	66
Papagaios de papel	76
O vôo do discurso	81
<i>À côté de Compagnon</i>	92
3 - SUJEITOS À DERIVA	99
Fricções freudianas	101
A cena do sujeito	109
O exercício da Literatura Comparada	114
Projetos fora das gavetas	118
4 - BIBLIOGRAFIA CITADA	120

ESBOÇO DE IMAGEM

O outro retrato meu que eu fiz foi o de Portinari. Mas desta vez não foi respeito, foi amor declarado (...). O retrato feito pelo Segall foi êle mesmo sozinho que fez. Não creio que o Segall, russo como é, judeusssimo como é, seja capaz de ter amigos (...). Como bom russo complexo e bom judeu místico êle pegou o que havia de perverso em mim, de pervertido, de mau, de feiamente sensual. A parte do Diabo. Ao passo que o Portinari só conheceu a parte do Anjo.

Mário de Andrade

Mário de Andrade, em carta a Henriqueta Lisboa, vale-se do artifício de falar de si através do outro, recompondo imaginariamente seu auto-retrato, com a ajuda de várias mãos e em diversos tons. Projeta-se simultaneamente na tela de sua produção artística e ensaística, ou na imagem pintada por diferentes interlocutores. Esse retrato, traçado e vivido de forma inacabada ao longo do tempo, recebe novo contorno quando é contemplado no presente, à distância e na pele de uma personagem que pensa na terceira pessoa.

Os retratos que Portinari e Segall fazem do amigo revelam a complementação de duas imagens, a do anjo e a do diabo, elaboradas enquanto efeito da relação de amizade que existiria ou não entre eles. Com Portinari, Mário compartilha a autoria de quadros, assinatura de face dupla que se inscreve pelo olhar que une o sujeito e o objeto, o eu e o outro. É o seu lado de anjo, a bondade idealizada. A autoria é negada, com Segall, por ter o pintor ressaltado o lado sorrateiro e diabólico de Mário, além de

denunciar a ausência, entre eles, de uma doação mútua.

Retira-se, desse fragmento, a postura de Mário diante da arte, resultado de um pacto de amizade entre sujeitos e da aproximação entre sujeito e objeto. Constrói-se o auto-retrato por meio da crítica de si mesmo e da imagem espelhada, reflexo em abismo que expõe a subjetividade, submetendo-a ao olhar do outro. Ao entregar-se com paixão a tudo o que faz, o escritor aponta para a estreita relação entre arte e vida e para a transformação do ato amoroso em ato artístico.

A "estilização da existência" ou a "vida como uma obra de Arte" é também a atitude assumida pelo último Foucault, através do enlace entre o estilo da existência e o estilo da obra — fruto de sua experiência e de pesquisa em fontes documentais. *A História da Sexualidade* vem comprovar que, na Antiguidade Clássica, o sujeito que se constrói não se faz mais por práticas de poder, mas segundo técnicas de autocontrole e de liberdade, através de vários exercícios, entre eles o da escrita, que irá contribuir para a constituição de subjetividades.¹

Ao trazer, como abertura deste *Memorial*, dois exemplos de auto-retrato, um, em texto epistolar, e outro, em ensaio filosófico, pretende-se associá-los à constituição gradativa de um sujeito que se inscreve na escrita da memória. À feição de um retrato que reflete o outro e se especulariza, este texto enlaça os fios de uma subjetividade em processo e em estilhaços, ao expor uma experiência pessoal e submetê-la à apreciação do outro.

Anjo ou Diabo, o retrato escapa à fidelidade do modelo e se esboça com a ajuda e a cumplicidade dos amigos, dos textos lidos e manuseados — citações disseminadas no corpo da escrita. "Obra em dobras" — para utilizar a feliz expressão de Mallarmé revitalizada por Sebastião Uchoa Leite — em que de um lado passa o registro do vivido e, de outro, o selo da invenção. Texto rasurado e em ritmo de ensaio, que pede licença poética para começar.

¹ Cf. Foucault. *História da sexualidade*; o cuidado de si.

há quem faça obras
eu apenas
solto as minhas cobras.²

EXERCÍCIO DE ESTILO

Passar a limpo o trajeto acadêmico e a vida que se traduz em *curriculum vitae* implica refazer gestos inaugurais e retrazar a linha do presente, pela construção de um espaço de escrita. Nessa superfície convivem, de modo reversível e suplementar, o texto e a vida, operação possível graças ao estatuto simbólico que rege as duas instâncias discursivas. Corre-se portanto o risco de apresentar um relato no qual o sujeito-autor se manifesta de forma neutra, na ilusão de apagar as marcas do vivido — no melhor estilo dos discursos da ciência — ou abandona-se à declaração da interioridade, tecendo narcisicamente o enredo de experiências.

A dificuldade em escolher o tom e a justa medida quando o indivíduo se propõe falar de si deve-se, em parte, ao recalçamento sofrido pelo sujeito da enunciação do discurso crítico, até então voltado para a busca do rigor da cientificidade. Essa postura exigia o corte com a experiência e a demonstração fria e imparcial do saber — posições motivadas pela necessidade de isolar os remanescentes humanistas do sujeito. Por muito tempo essa situação tem perdurado no meio acadêmico, permanecendo ainda hoje o impasse entre os diferentes modos de exposição do sujeito na escrita.

O sujeito, em suas múltiplas feições, personagem que salta nas primeiras páginas deste texto da memória, ensaia uma escrita individual e esboça identidades. No momento em que se esforça para inscrever-se no território neutro da linguagem, reluta entre a indiscrição e a timidez, sobressaindo ou apagando-se nas entrelinhas de tantos nomes próprios e assinaturas. Investiga o papel ambivalente — sombra ora distante, ora próxima — que desempe-

² LEITE. *Obra em dobras*, p.129.

nha na escrita, no instante em que reconstrói o seu/meu *curriculum vitae* e se lança à dramatização do enunciado que profere.

Se o apagamento do autor respondia ao recalque da subjetividade, o sujeito que aos poucos retorna surge a "título de convidado", disposto a contemplar-se como ilusão e efeito de superfície na página branca: "Não é que o Autor não possa 'voltar' no texto, no seu texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado; se for romancista, inscreve-se nele como uma das personagens, desenhada no tapete".³

Diante da variedade de intérpretes da história do sujeito crítico, este texto da memória se constrói em cadeia, movimentando-se em espiral e se pluraliza em vozes e autorias diferentes. Funciona como peça no circuito intersubjetivo de transmissão de saberes: ao falar de si, é falado pelo outro, fazendo ressoar as vozes de uma geração que compartilhou das mesmas aventuras. Cuidar de si, pelo exercício da escrita, processa o esvaziamento da interioridade, ao tornar pública uma experiência socialmente legível. A escrita do *eu* refere-se ao *nós* do grupo, ao plural de uma época e a um determinado lugar histórico onde são produzidos os saberes e através do qual circulam as idéias. Jogos de linguagem que propiciam a troca de pronomes e de bens culturais entre os interlocutores, estabelecendo o vínculo social entre eles.

Ao refazer o trajeto textual do sujeito-autor no discurso da crítica contemporânea, busca-se refletir igualmente sobre o estatuto do discurso assinado por um determinado sujeito, que caminha ao lado das produções de seu tempo. Percebem-se, ao longo dos anos, as variações e derivas do olhar interpretativo, algumas vezes oblíquo e distante do objeto, outras próximo e entregue parcialmente à sedução do *corpus* escolhido. Acompanha-se também o movimento de entrada e saída do gesto enunciativo — recuos, avanços e saltos.

O recorte enunciativo que perpassa este texto e o movimento sinuoso das entradas e saídas do sujeito encontram no ensaio seu feitio próprio, pois a forma do ensaio traz à superfície da

³ BARTHES. *O rumor da língua*, p.76.

escrita a encenação de histórias e a dramatização de enunciados, procedimento que revitaliza a dimensão experimental e provisória do relato de experiência, por se distinguir do caráter demonstrativo e fechado dos tratados.

Ao inscrever-se sob o signo do precário e do inacabado, a forma ensaística ajusta-se à escrita que joga com os intervalos e lapsos da memória, permitindo o movimento de idas e vindas e o gesto de apagar e rasurar o texto de ontem. Neste espaço intermediário entre a ficção e a teoria, o sujeito se envolve nas malhas da enunciação e se ficcionaliza, distanciando-se da imagem redutora do autor empírico. O autor, ao configurar-se enquanto texto, ser de papel, dilui-se na escrita que o substitui e o suplementa.

Marcado pela indefinição e pela dúvida, o ensaio desempenha um papel mediador na transmissão do impasse cultural enfrentado pelo pensamento contemporâneo. A pretensa falta de sistematização que o envolve impulsiona o jogo metafórico e a desconstrução de conceitos preestabelecidos. Território de reflexão textual que coincide com a prática e produção da escrita, o ensaio é um saber em processo e constituição.

Por sua inclinação particularista e avessa à universalização, a forma ensaística, segundo Adorno, tem o mérito de questionar a identificação do conhecimento com a ciência organizada e com a supremacia do sistemático. O discurso da ciência positivista, com vistas a reconstruir totalidades, revelou-se inoperante, exigindo-se a gradativa mudança de paradigma e de recorte analítico. Reconhecendo no ensaio o caráter fragmentário e o teor crítico, Adorno aponta para a releitura do próprio discurso filosófico, ao abandonar fórmulas prontas de pensamento e a ilusória objetividade dos discursos científicos, valorizando o traço subjetivo na escrita enquanto prova de não-identidade.⁴

A apropriação da metáfora teatral na caracterização do sujeito como ator no discurso torna ainda mais flexível a fronteira entre ficção e ensaio, acentuando-se o lado "espetáculo" da escrita. Ressalta também a força imaginária da arte, região metafórica que

⁴ Cf. ADORNO. O ensaio como forma.

condensa conceitos esquecidos. Em Freud e Barthes encontra-se a mesma paixão pela literatura e suas maquinarias desejantes, evidenciada no emprego da estrutura dramática como tradutora do inconsciente e da linguagem. Com Lyotard, tem-se a desmitificação das metanarrativas legitimadoras da ciência e da integridade ilusória do sujeito — operação crítica que se conjuga com a proposta de Barthes. Este, ao privilegiar o saber da escritura como enunciação, coloca-o em desacerto com o saber da ciência; aquele, ao se valer da metáfora do relato, denuncia a inoperância confirmada dos "grandes textos", circunscritos a projetos totalizantes e autoritários.

O *saber dramático* — o texto, a escritura — suplanta o epistemológico, ao operar, segundo Barthes,⁵ nos interstícios da ciência e promover a encenação de subjetividades. A prática dessa *escritura* responde por esse saber que "reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático".⁶ Em Lyotard,⁷ o *saber narrativo* dos pequenos relatos não atua como força legitimadora, distinguindo-se pela sua natureza avessa à demonstração e à especulação. Através do pluralismo irreduzível dos "jogos de linguagem", insiste-se sobre o caráter local de todos os discursos, compromissos e legitimações.

Na sociedade e na cultura contemporânea, sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna, a questão da legitimidade do saber coloca-se em outros termos. O grande relato perdeu sua credibilidade, seja qual for o modo de unificação que lhe é conferido. Relato especulativo, relato de emancipação.⁸

Saber dramático e saber narrativo, ao retirarem do discurso crítico o invólucro de cientificidade, permitem a abertura

⁵ Cf. BARTHES. *Aula*.

⁶ BARTHES. *Aula*, p.19.

⁷ Cf. LYOTARD. *O pós-moderno*.

⁸ LYOTARD. *O pós-moderno*, p.69.

para o caminho teórico-ficcional a ser percorrido neste texto da memória. Ensaiam-se, no gesto enunciativo e nos pequenos relatos da vivência acadêmica, pontos de cruzamento de teorias, descompassos históricos e recomeços constantes.

Ampliando a rede de metáforas em torno do saber narrativo, cite-se o tratamento singular que Piglia dá à relação entre a crítica literária e o gênero policial.⁹ Predomina, em seus escritos, a articulação engenhosa entre crítica e ficção, política e ficção, mediatizada pela metáfora do relato policial. Essas instâncias discursivas se ficcionalizam mediante o entrecruzamento de narrativas pertencentes tanto ao universo político quanto ao literário ou histórico: crimes e complôs organizados, criminosos e detetives, impressões digitais e marcas autorais — espelhados nas figuras do autor e do crítico, nas citações roubadas e nos textos clandestinos. A novela policial é, para Piglia, a "grande forma ficcional da crítica literária".

Por mi parte me interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato; a menudo veo a la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma.¹⁰

Relacionada à metáfora do "pequeno relato", em Lyotard, a reflexão sobre a novela policial atualiza a proposta literária de Piglia, ao transformar um gênero considerado menor em máquina produtora de complôs textuais. Desfaz-se o desejo de copiar os modelos dos grandes textos da literatura mundial, recriando-se a tradição literária pelo viés da obliteração da origem e pelo roubo de idéias, tráfico de novelas nada exemplares. Plagiam-se, como na *História Universal da Infâmia*, de Borges, o relato de crimes e as histórias de Billy the Kid. A desconstrução das grandes narrativas se processa pelo recorte das margens e a entrada pela porta dos

⁹ Cf. PIGLIA. *Crítica y ficción*.

¹⁰ PIGLIA. *Crítica y ficción*, p.19-20.

fundos.

Piglia escreve contos parapoliciais, conferindo-lhes o estatuto ambivalente de teoria e ficção, ao valer-se das artimanhas do gênero como denúncia do mito da escrita pura, inocente e autêntica. Sua posição é emblemática para se repensar, hoje, o lugar da crítica e da literatura que se produz no Terceiro Mundo. O estreito vínculo da forma ensaística com as transformações e os experimentos de uma sociedade em mudança alerta ainda para o papel do autor no texto da história, em que é solicitado a refletir não apenas sobre o que tem a expressar, mas sobre o *como* da expressão.

LAPSOS DA MEMÓRIA

Rer o texto do passado consiste na atualização, pela escrita, de uma prática que movimentava o que se acreditava estável, fragmentando-se a unidade imaginária que se constrói de si. Esse desconforto justifica a resistência do sujeito em relatar experiências, que, no lugar de recompô-lo, o recortam, como na restauração de um vaso quebrado: a marca do remendo dos cacos permanece, reforçando a fragmentação. Este gesto de investidura da imagem é motivado pelo desejo de restauração e desnudamento, operação ambivalente de se resguardar e se expor ao olhar dos outros. Essa restauração obedece a dois princípios de interpretação do texto da memória: realçar o desenho do vaso, os contornos bem delineados, as cores usadas na criação de um efeito estético, sem esconder, contudo, o que foi recalcado em virtude de limitação teórica.

A metáfora do vaso, remetendo à idéia de recomposição e reelaboração da memória, ou de um texto "original" que retorna à superfície, é evocada por Pedro Nava, em *Baú de Ossos*, para introduzir sua viagem em torno do passado. Como quem, com mão paciente, vai compondo um *puzzle*, o memorialista conscientiza-se da impossibilidade de completar a paisagem, pelo fato de existirem

peças que faltam e por estas deixarem "buracos nos céus, hiato nas águas, sombras nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas e nos peitos que se abrem no vácuo — como vitrais fraturados".¹¹ Através do método de recomposição, próprio da arqueologia, em que o pedaço de jarro encontrado impulsiona a reconstituição suplementar do objeto, também os fatos e palavras vão atuar como fragmentos da vida a ser reescrita.

Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter. Mas que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência... A mesma de Cuvier, partindo de um dente para construir a mandíbula inevitável, o crânio obrigatório, a coluna vertebral decorrente e osso por osso, o esqueleto da besta. A mesma do arqueólogo que da curva de um pedaço de jarro conclui de sua forma restante, de sua altura, de suas asas, que ele vai reconstruir em gesso para nele encastrar o pedaço de louça que o completa e nele se completa.¹²

O fragmento, em Nava, este "pedaço de louça" que reconstrói o restante do jarro, vincula-se à visão de totalidade da reescrita arqueológica da memória. Distinta é a postura de Benjamin, que, ao discorrer sobre a tradução, em "A Tarefa do Tradutor", emprega também a metáfora da ânfora para desconstruir a noção de totalidade e enfatizar o valor do fragmento.¹³ O original e a tradução, considerados como fragmentos de uma língua maior, e independentes de uma adequação entre natureza e linguagem, se articulam de modo a sugerir que os fragmentos são fragmentos, restando sempre a marca dos cacos e dos remendos. Segundo Paul

¹¹ NAVA. *Baú de ossos*, p.41.

¹² NAVA. *Baú de ossos*, p.41.

¹³ Cf. BENJAMIN. *La tâche du traducteur*.

de Man,¹⁴ a tradução, para Benjamin, é o fragmento de um fragmento, por quebrar constantemente o fragmento e nunca o reconstituir.

Como os cacos de uma ânfora, para que, nos mínimos detalhes, se possam recompor, mas nem por isso se assemelhar, assim também a tradução, ao invés de se fazer semelhante ao sentido do original, deve, em um movimento amoroso que chega ao nível do detalhe, fazer em sua própria língua o modo de significar do original. Do mesmo modo que os cacos tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma mesma ânfora, assim também original e traduções tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma linguagem maior.¹⁵

A imagem do vaso é ainda curiosamente representada na transposição, para o cinema, de um conto de Pirandello, no filme *Kaos*, dos irmãos Taviani. Uma das cenas do filme é protagonizada por um restaurador de cerâmica — personagem auto-suficiente e cômica — que é solicitado a reparar um grande vaso quebrado. Terminado o trabalho, vê-se preso no interior do vaso, no buraco onde se colocara para colar os cacos quebrados. A restauração do objeto se pautou pela ilusão de suprir a falta e de não deixar nenhum remendo visível.

Tal cena, dentre várias conotações possíveis, se associa à questão do olhar introspectivo da memória na reelaboração do passado ou na tradução da obra do outro. Na verdade, é o objeto que aprisiona aquele que efetua o trabalho de recuperação, obrigando-o a pagar o preço por seu desejo narcísico de autosuficiência. Recuperar é, portanto, perder-se no outro e abandonar a imagem ilusória de uma intocável subjetividade. O buraco que confina o restaurador chama a atenção para si próprio e seu estatuto de lugar

¹⁴ DE MAN. Conclusões: A tarefa do tradutor de Walter Benjamin, p.121.

¹⁵ BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p.XVII-XVIII.

vazio, razão de ser do vaso. Ao processar a colagem narcísica dos fragmentos na busca do todo sem rasuras, o restaurador torna-se escravo de seu gesto onipotente. A única maneira de sair do buraco é quebrar o vaso, libertar-se do vazio que o prende, *desfazendo* o trabalho realizado.

No exercício de reelaboração, reconhecem-se os ganhos e as perdas que passam a ser avaliados mediante as condições teóricas de sua produção. Exige-se, para tal, a articulação da memória e do esquecimento, da presença e ausência de dados que configurem o material cinzento e contraditório do passado. O esquecimento, ao acenar para o lugar da falta, do que escapa à inscrição e à simbolização, impulsiona, no presente, o exercício de reelaboração da experiência. Funciona ainda como meio de driblar a memória dos arquivos, parasitária e a serviço do armazenamento do saber. Essa imagem não idealizada da memória coincide com a versão foucaultiana da proposta anti-historicista de Nietzsche: "a genealogia é cinza; ela é meticulosa e pacientemente documentária. Ela trabalha com pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos".¹⁶

Conclui-se que o saber não se faz por acúmulo mas por saltos, seguindo o compasso de uma temporalidade intermitente e serial, com efeitos equivalentes à "posterioridade" freudiana. Para Roberto Corrêa dos Santos, "o saber não se faz por acúmulo, nem por sofreguidão. E seu tempo não é sempre igual. O tempo de aparecimento de um saber não coincide com o tempo de sua elaboração. O tempo da elaboração (al)química do saber, realizada por uma pessoa, ou por uma cultura, este tempo que torna o saber uma ação, este só se dá enquanto posterioridade".¹⁷ Os traços de memória, ao serem comprimidos pelo recalque, produzem novos tipos de significação através do processo de *perlaboração* de experiências anteriores.

Em sua reflexão sobre a reescrita da Modernidade, Lyotard apropria-se da técnica de memória em Freud, associando o processo de anamnese à escrita, à *perlaboração*, no presente,

¹⁶ FOUCAULT. Nietzsche, a genealogia e a história, p.15.

¹⁷ Cf. SANTOS. Para uma teoria da interpretação, p.26.

daquilo que não foi ainda pensado.¹⁸ Segundo o filósofo, o prefixo *pós*, de pós-moderno, não significa um movimento de *come back*, de *flashback*, de *feedback*, de repetição, mas um processo em *ana*, um processo de análise, de anamnese, e de anamorfose que elabora um esquecimento inicial; abandonam-se as sínteses já estabelecidas e deixa-se trabalhar, de forma flutuante, a *Coisa* recalcada. Essa perlaboração encontra na escrita sua forma de reelaborar a modernidade, substituindo-se a idéia de um retorno ao começo pelo movimento de inscrição sobre si mesma, na forma de uma escrita infundável.¹⁹

Mas a cena não pretende reproduzir fielmente a pretensa "cena primitiva". Ela é "nova" porque é sentida como tal. Pode dizer-se que o já acontecido ainda está presente, vivaço, vivo. Não presente como um objecto, se é que um objecto pode estar presente, mas como uma aura, como uma brisa que sopra ligeiro, como uma alusão.²⁰

Na leitura filosófica da história, Benjamin evoca a força revolucionária do presente, que lança o olhar em direção ao passado com o propósito de re-citar os mortos, por meio do gesto ritualístico de renascimento histórico. O presente é um tempo impregnado de *agoras* e se comunica com diversos momentos do passado. Segundo Rouanet, em *Édipo e o Anjo*, a proposta benjaminiana de história é formulada com irreverência diante do processo causal positivista e do surgimento do novo a partir das ruínas do passado:

¹⁸ Cf. LYOTARD. Reescrever a modernidade.

¹⁹ Cf. LYOTARD. *Le postmoderne expliqué aux enfants*.

²⁰ LYOTARD. Reescrever a modernidade, p.40.

Cada época revolucionária constitui um presente que não se compreende como a culminação de um processo histórico, e sim como um momento encarregado de abolir esse processo, de fazer soltar pelos ares o *continuum* da história, salvando o passado.²¹

A proposta de salvação do passado é belissimamente metaforizada na transformação do quadro de Klee, *Angelus Novus*, em objeto teórico, revertendo-o em alegoria da história.²² Em situação paralela, destaca-se a figura do touro, tornada símbolo do sacrifício e da força renovadora do presente, que deverá ser agarrado "firmemente pelos chifres". Como o touro que necessita morrer para renascer, o instante, para durar, terá que ser extirpado de sua temporalidade própria. Libera-se o instante pela interrupção da continuidade de uma falsa história:

O quadro autêntico pode ser antigo, mas o autêntico pensamento é novo. Pertence ao presente. É certo que o presente pode ser pobre e considerado o certo. Mas, como quer que seja, é preciso agarrá-lo firmemente pelos chifres, para poder consultar o passado. É o touro cujo sangue deve preencher o poço para que as sombras dos mortos possam aparecer à superfície.²³

O interesse suscitado pelo texto de Benjamin recai menos na dimensão salvadora do passado do que na interpretação aguda que realiza da tradição. Sua sensibilidade para perceber o caráter ambivalente da tradição — o lado conformista e o lado renovador — configura-se na imagem do colecionador que, com seu olhar crítico, desfaz os laços usuais do objeto com seu contexto de origem, remetendo para um novo espaço de significação.

²¹ ROUANET. *Édipo e o anjo*, p.22.

²² Cf. BENJAMIN. Sobre o conceito de história.

²³ BENJAMIN, apud ARENDT. *Homens em tempos sombrios*, p.171.

O procedimento teórico de Benjamin referente à filosofia descontínua da história — o *agora* que surge nos arquivos empoeirados da memória — permite associá-lo à perlaboração freudiana e à reescrita da Modernidade em Lyotard, envolvidos que estão no mesmo projeto semiológico, no qual o saber está em constante processo e em ritmo de ensaio.

Na supressão do conceito de tempo positivista — o passado como fonte de conhecimento futuro — apaga-se o pressuposto de existir certa continuidade na transmissão de experiências, uma vez confirmada sua duração instantânea. A reescrita do passado resgata no presente essa dimensão, ao recompor e refazer tramas, sem qualquer intenção de reconstituição de verdades ou da ilusória autenticidade de um relato de vida. O sujeito, enquanto efeito do dispositivo representativo, desaparece também na representação, vendo-se impossibilitado de ser recuperado ou restaurado como memória e identidade uniformes.

No mesmo ritmo de ensaio, são trazidos à cena da escrita dois autores latino-americanos, Octavio Paz e Mário de Andrade, por revelarem a mesma paixão pela força do presente e pela reconstrução crítica do passado. A conhecida reflexão de Paz sobre o moderno, a *tradição da ruptura*, ou a *poética do agora*, não aponta para uma ruptura com o passado, nem para a utópica visão de futuro. Ao postular a arte moderna como crítica de si mesma, e, por essa razão, capaz de gerar sua própria mudança — e sua morte — Octavio Paz reconhece o caráter precário desse saber, que se inscreve de forma dramática e irônica. O presente, instante fugaz e provisório, rompe com a idéia de origem incrustada no passado e a transporta para o *agora*, tempo que inaugura começos e cria associações com a história. Na confluência simultânea de tempos no presente, o escritor moderno transforma a visão de passado e elege seus precursores.

A visão do agora como centro de convergência dos tempos, originalmente visão dos poetas, transformou-se em uma crença subjacente nas atitudes e idéias da maioria de nossos contemporâneos. O presente tornou-

se o valor central da tríade temporal. A relação entre os três tempos mudou, porém esta mudança não implica o desaparecimento do passado e do futuro. Ao contrário, adquirem maior realidade: ambos tornam-se dimensões do presente, ambos são presenças e estão presentes no agora.²⁴

Com Mário de Andrade, constata-se a dupla postura diante do passado: ora utiliza-se do processo de "traição da memória" como artifício astucioso para apagar os traços e esquecer lições herdadas da tradição, ora revitaliza a memória dessa tradição, ao se empenhar na luta pela preservação do patrimônio cultural brasileiro. Como intelectual e homem público, colabora no programa cultural do Ministério Capanema, elabora projetos e restaura a "fraca" memória cultural. Convivendo, de modo coerente, com esta visão contraditória da memória, opta, na criação artística, pelo apagamento dos modelos e pela rasura das origens, cujo exemplo mais significativo é a personagem Macunaíma, o grande desconstrutor de linguagens.

Em carta a Sousa da Silveira, confessa ironicamente ser a ausência de memória um dos maiores defeitos de sua formação intelectual. Nesse e noutros momentos, revela-se contrário à prática da memória como marca de erudição e acúmulo de saber. O que importa, no gesto de rememoração, é o resíduo do instante e o avesso do acontecimento, as cenas esquecidas e apagadas pelo olhar comum.

O meu principal defeito intelectual, falha espantosa pela sua enormidade, é a falta de memória. Não tenho absolutamente memória nenhuma, mas absolutamente nenhuma (...). Em mim só conservo melancolicamente como que um salão depois do baile. Pelos riscos no

²⁴ PAZ. *Os filhos do barro*, p.198.

chão, pelas migalhas, pela desordem das cadeiras, a gente percebe que muita coisa se passou ali...²⁵

Ressaltar esta face ambivalente de Mário é endossar a leitura mais recente que se tem feito de sua obra — e de sua posição como intelectual e homem público — calcada na revisão do Modernismo e de seus traços esquecidos.²⁶ Representa, ainda, uma postura diante da história da literatura e da própria crítica, quando se processa a retomada de discursos recalcados no passado, ou a releitura das generalizações, as quais impedem um recorte mais complexo do sistema literário. O Modernismo, interpretado tanto no seu gesto de romper com o passado, quanto na reelaboração da tradição, manteve sempre o convívio com o velho e o novo, o passado e o presente. No entanto, essa contradição era muitas vezes apagada pela crítica, que se voltava sempre para a valorização, no Modernismo, da tradição da ruptura.

"O importante não é ficar, é viver" — a deliberada consciência do agora, do transitório e do contingente se condensa neste desabafo de Mário a Drummond, em carta de 1924. Confirma-se a proposta estética do Modernismo — a valorização do momento presente e a estetização da existência — mas inverte-se o papel desempenhado pelo escritor no seu cuidado e preservação do acervo cultural do país. A relação de Mário com esse acervo rompe com a ilusória restauração de uma imagem, deixando-a revelar-se em sua constituição múltipla. Repete, também, o papel do colecionador benjaminiano, que, ao brincar com a seriedade e a solenidade dos sistemas hierárquicos, embaralha os objetos que colhe, dissemina as diferenças e trai conceitos preestabelecidos.

²⁵ FERNANDES. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*, p.162-163.

²⁶ Cf. SANTIAGO. A permanência do discurso da tradição no Modernismo.

FOTOGRAFIA DE ARQUIVO

Dois momentos se interpenetram na superfície da folha em branco: o passado em processo do *curriculum vitae* e o presente da escrita que esboça seu comentário. No ato de confluência da reescrita, encontra-se, de um lado, o texto que descreve, sucinta e cronologicamente, o trajeto acadêmico, acompanhado de documentação fidedigna — declarações e comprovantes; de outro, a atualização, na tessitura lisa do papel, do texto que reconta e seleciona os dados ordenadamente arrolados no *curriculum*.

Constituído de provas que inscrevem o sujeito no meio acadêmico e institucional, o arquivo pessoal fornece-lhe a biografia e devolve-lhe a imagem em forma de números e títulos. Espaço em que se privilegiam, na apresentação dos dados, a hierarquia, a seleção e os critérios de valor, contribuindo para a composição do perfil imaginário de um determinado ator da organização acadêmica. Texto que se traduz ainda em capital simbólico, avaliado pelo acúmulo de bens armazenados em lenta duração temporal. O sujeito, peça desta máquina, submete-se ao controle do sistema social e é contabilizado pelo que representa na instituição e fora dela.

Examinando a própria estrutura do *curriculum vitae*, depreende-se o gradativo apagamento da dimensão aurática do sujeito: abaixo dos dados (im) pessoais — registro e número de documentos — o texto relata a formação acadêmica, cuja legitimação é fornecida pelo outro. O sujeito participa do ritual e, aos poucos, vai buscando o traço particular que lhe permite pensar na diferença, embora sabendo o quanto é poderosa e tranquilizadora a força da semelhança. Nas linhas seguintes, o perfil se compõe mais nitidamente com a integração maior do sujeito no corpo institucional — a aceitação pela comunidade e o reconhecimento de títulos. As realizações mais recentes revelam preocupações voltadas para as atividades que trazem a assinatura do grupo — projetos coletivos, participação em comissões, editoração de livros, organização de eventos.

Na fotografia instantânea desse texto delinea-se a formação de um corpo institucional e histórico que compõe, com o

corpo individual, ou um diálogo em diferença e conflito, ou uma rede de associações. Corpo semiológico que atravessa a escrita do *curriculum vitae* e reconstrói a vida no interior das leituras realizadas, das predileções literárias, dos modelos inventados. Madame Bovary às avessas. Não é também a crítica, no entender de Piglia, uma das formas modernas da autobiografia, na medida em que alguém escreve sua vida quando acredita escrever suas leituras?²⁷

A fria objetividade do corpo textual — comprovante dos dados biográficos — vai cedendo ao impacto do olhar que reelabora acontecimentos, desloca datas e desconstrói espaços fossilizados. Questionam-se os elos que prendem o sujeito a períodos marcados por posição teórica mais rígida e refaz-se o caminho enunciativo do próprio texto da memória. Identidades são nuançadas, autores re-lidos, revisadas as páginas escritas. O arquivo pessoal oferece-se à leitura na sua forma fragmentária, com textos riscados e rasurados pelo traço de hoje, reescrita que se movimenta em ritmo cambaleante e tortuoso, à feição do ensaio dramático da experiência.

Embora se esforce por obedecer à continuidade temporal do relato, preenchendo vazios ou apagando erros, a releitura desse arquivo desliza no compasso descontínuo e vertical dos acontecimentos, sabendo-se que essa arqueologia irá comprovar, segundo Foucault, "que nós somos diferença, que nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história, a diferença dos tempos, nosso eu, a diferença das máscaras".²⁸

Escaparão por certo as manifestações relativas ao não-dito, ao recalçado — os gestos, as vozes embalsamadas pela escrita, as paixões pessoais, a explicação que resta dos textos inacabados ou dos projetos inconclusos. A enunciação desse silêncio dependerá da escuta atenciosa de quem souber ouvir nas entrelinhas.

²⁷ Cf. PIGLIA. *Crítica y ficción*.

²⁸ FOUCAULT. *L'archéologie du savoir*, p.172-173. (Tradução da autora.)

A escrita decifra o texto-arquivo como palimpsesto, inscrito em camadas sobrepostas que ora aparecem, ora se esvaem: a rasurada e a da superfície. Permanece infinitamente nesse texto o convite à aventura do desvelamento e do apagar das letras, motivado pelo gesto enunciativo que adia ou apressa sua leitura. Impossível manter a ilusão de que se constroem imagens plenas, quando se reconhece ser a escrita o suplemento do vivido, simulacro produzido pelo jogo contínuo de presença e ausência.

Não seria o *Memorial* uma forma de resgatar o traço perdido da assinatura, a imagem esgarçada do sujeito, ao revitalizar o *curriculum vitae*, retirando-lhe sua condição de arquivo morto e de rigidez documental? Ou seria a citação de um manuscrito desconhecido do próprio autor?

De que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu.²⁹

O sujeito, ao ser convocado ao retorno da cena e à participação do ritual de investidura de Professor Titular, vê-se obrigado à justificativa do sentido de seu texto acadêmico, tanto na condição de representante de uma classe, como de responsável por um trabalho privado. O discurso próprio e o esforço individual — traços de uma determinada subjetividade — não se desvinculam de um diálogo contínuo com o outro, nem se afastam de um relacionamento sempre conflituoso com a comunidade. O gesto isolado, a prática individualista ou o corporativismo representam o avesso do perfil acadêmico, delineado com o objetivo de manter em equilíbrio as forças contrárias, para o regular funcionamento do sistema. As diferenças individuais, a serviço de uma abertura ideológica mais produtiva, sustentam a dinâmica das relações institucionais.

²⁹ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p.15.

Mas a comunidade universitária experimenta, como outras, o jogo competitivo, o debate ideológico e a luta pelo poder. A constatação desse panorama real oferecido pelo ambiente acadêmico revela que a diferença, ao invés de atuar como meio de ampliação do horizonte do saber, é utilizada como reconhecimento de individualidades e entronização de "excelências".

No interior desse quadro complexo é que a fala do sujeito oscila, ao perceber que não existem mais segredos "científicos" ou discursos legitimadores; a pesquisa, realizada por equipes, dilui a figura do professor, que mantém com os colegas e alunos um relacionamento menos hierárquico. A exteriorização gradativa do saber, conquistada pelos meios mais eficazes de transmissão do conhecimento, exige do pesquisador mais empenho criativo e articulação interna das informações, já que os dados não são mais guardados a sete chaves. A geração atual desconhece o aprendizado solitário e autodidata de muitos de nossos mestres, cujo conhecimento era produto de uma maturação lenta e interiorizada.

Silviano Santiago, ao tecer considerações sobre *O Pós-Moderno* de Lyotard, resume o estatuto desse saber interiorizado e o exemplifica com o romance de formação e o romance de artista, subgêneros que dramatizariam essa prática.

A hipótese fundamental de Lyotard diz que o estatuto do saber mudou a partir dos anos 50, 60. Anteriormente, ele deveria fazer parte da formação (*Bildung*) espiritual de todo e qualquer indivíduo para que chegasse à condição de cidadão participante. Para isso, o indivíduo tinha de se entregar, desde a mais tenra idade, a um lento e gradativo processo de interiorização do saber, tanto de um saber universal multidisciplinar básico, quanto de um saber disciplinar e superior. A escola e os professores, donos de uma informação completa do saber, eram os principais responsáveis por esse trabalho junto aos alunos que, por definição,

tinham informações incompletas. O desnível justificava a autoridade do professor e a obediência do discípulo.³⁰

Oscila, portanto, o sujeito, na construção de um texto da memória, por constituir-se a meio caminho desse processo de conhecimento: nem autodidata nem submetido a um aprendizado cujo "segredo" se escondia no bolso do colete. Nossa geração, por ter participado de mudanças significativas na sociedade brasileira, dos anos 60 para cá, pôde ver, na década de 70 — apesar da repressão política — o grande avanço das ciências humanas, principalmente com a criação de cursos de pós-graduação no país.

A figura do orientador de teses é um elemento importante na elaboração desse quadro, por instaurar uma relação menos hierárquica entre professor e aluno, além de ser também co-responsável pela formação de grupos de pesquisas sobre assuntos comuns, instaurando a prática de um estudo mais sistematizado e democrático. Na UFMG, este ambiente foi favorecido pelo relacionamento sempre operante entre Maria Luiza Ramos e os colegas da disciplina, incentivando o trabalho em equipe e propiciando a abertura de novos rumos para os estudos de teoria da literatura.

Na PUC do Rio de Janeiro, onde obtive o título de Mestre em Literatura Brasileira, essa mudança de postura pode ser explicada pelo fato de seu corpo docente, nos anos 70, ser composto por professores jovens, de formação estruturalista — o que também contribuiu para o progressivo esvaziamento da imagem "plena" do sujeito, até então dominante nos professores da geração da cátedra.

A questão da "morte do sujeito", levada pelo estruturalismo às últimas conseqüências, suscitou inúmeras reações e polêmicas por parte dos que ainda cultivavam a idéia de um sujeito humanista. Barthes, Foucault e Lévi-Strauss — alguns dos responsáveis pelo "desaparecimento" do sujeito no discurso das ciências humanas — defendiam princípios que também concorriam

³⁰ SANTIAGO. A explosiva exteriorização do saber, p.5.

para a transformação da maneira de transmitir o saber: o pensamento anônimo, o teórico sem identidade e a supremacia do sistema sobre o indivíduo.

Sem enaltecer as particularidades individuais nem acentuar a supremacia institucional comprometedora do poder decisório do indivíduo, procede-se à revisita aos mestres, aos autores e textos significativos na constituição de um trajeto acadêmico. Citam-se pessoas, textos, fragmentos de teoria, pedaços de frases que permanecem na memória, como detalhes valiosos para o esboço do perfil intelectual do sujeito que seleciona e recolhe afinidades. Percebidas em tempo posterior ao instante em que realmente se processaram, essas afinidades se reformulam no presente, com o olhar que apara diferenças e afasta semelhanças duvidosas.

Citar é reescrever os empréstimos, reverenciar os mestres e, principalmente, reconsiderar o resíduo que ficou de determinado autor ou o que posteriormente foi percebido. O gesto de citar o outro desvincula-se do processo reativador de influências, por se entender que a transmissão de saberes se efetua por um sistema de trocas e doações.

O reconhecimento de modelos e estilos, que motivou mudanças de rumo teórico, de atitude acadêmica ou de um traço pessoal, não se restringe à busca de fundamentos e justificativas para o avanço ou recuo no passo teórico; repousa em citações e repetições de certos paradigmas que obedecem tanto a um impulso individual quanto às coincidências de ordem cultural. Ou, como afirma Borges no ensaio "Kafka e seus Precursores": "No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas teria que purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado, como há de modificar o futuro".³¹

Esta primeira citação já inscreve Borges como o grande corpo textual que atravessa esta escrita, pelo fato de sua obra conter constante reflexão sobre a literatura e seus artificios. Citar Borges é citar a ficção como teoria. O deslocamento da noção de

³¹ BORGES. *Otras inquisiciones*, p.190. (Tradução da autora.)

tempo cronológico e do conceito de influência reverte o mapa da história da literatura, assim como a lingüística, a filosofia e a psicanálise reverteram o sistema de idéias e desconstruíram as questões de origem e filiação. Borges emblematiza, no grande texto da memória, a teoria da escrita como citação.

Em depoimento a uma revista francesa de literatura, *Le Bulletin des Lettres*, de Lyon, datada de 25 de janeiro/1933, um agente florestal confessou ser sua biblioteca construída apenas para uso particular. No ato de leitura, tinha sempre uma tesoura nas mãos para que pudesse cortar as passagens de que não gostava e conservar apenas as de sua preferência.³² Essa biblioteca, verdadeira *bricolage* de textos, consistia num amontoado de fragmentos, parágrafos da literatura mundial, restos conservados por um leitor específico — o agente florestal. Ao cortar os livros da mesma forma que se cortam as árvores, repete o gesto artesanal da leitura e da citação. O manuseio do papel, da tesoura e das letras simboliza, ainda, o ato de leitura como expiação e dilaceração. Mutilam-se corpos, sacrificam-se versos, e a citação promove a circulação do sentido, que irá depender do lugar em que foi enxertado.

A atitude do agente florestal escandalizou o público leitor da revista por ter tomado ao pé da letra a prática de citação que todos, sem exceção, exercem: selecionar, cortar, colar e recompor os textos conforme um determinado recorte pessoal.

Sem a obsessão do agente florestal, este texto terá igualmente como objetivo cortar fragmentos de obras, selecionar as afinidades e reconhecer as dívidas contraídas com vários autores. Constitui-se também como biblioteca pessoal e expõe as provas de amizades livrescas, de fantasias teóricas e literárias, ao lado dos retratos de época, volumes manuseados e rabiscados, ou de outros, esquecidos no fundo da estante. Adquirem nova feição os autores que são relidos pelo olhar de hoje, motivado por novo interesse teórico ou pela própria modificação que impuseram à sua obra.

O olhar percorre as prateleiras e seleciona os autores conforme a intensidade de leitura, de apropriação feita de seu texto.

³² Cf. COMPAGNON. *La seconde main*: ou le travail de la citation, p.27.

Na crítica de tradição francesa: Julia Kristeva, Roland Barthes, Antoine Compagnon, Gérard Genette, René Girard; na filosofia, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard; na antropologia, Lévi-Strauss, Yvonne Verdier, Mary Douglas; na ficção, Jorges Luis Borges, Guimarães Rosa, Mário de Andrade, Autran Dourado; na psicanálise, Freud; na crítica brasileira, Maria Luiza Ramos, Luiz Costa Lima, Dirce Riedel, Silviano Santiago. Os nomes se multiplicam e recebem, hoje, novas referências. As amizades mais recentes serão nomeadas no momento em que forem surgindo na escrita.

QUEM TEM MEDO DA TEORIA?

Cinzenta é toda teoria e verde apenas a árvore esplêndida da vida.

Goethe

As conotações de neutralidade, abstração ou ausência de vida atribuídas à cor cinza, correspondem, em Goethe, à oposição romântica entre razão e emoção, teoria e prática, morte e vida, implicando a recusa da teoria e promovendo a fetichização da prática. Citada em epígrafe, a frase de Goethe salta da memória para o papel em branco, gesto que marca aí sua presença constante, desde o dia em que a ouvi pela primeira vez em aula de Maria Luiza Ramos. A partir desse momento, ela ecoa infinitamente, não apenas como afirmativa a ser questionada, mas como expressão mágica que diz muito mais pela sua sonoridade e ritmo, do que pelo seu sentido.

A cor cinza sempre esteve ao lado da verde, embora lutassem constantemente entre si, no jogo infinito de ausência e presença do vivido. Na emergência de narrar o percurso acadêmico, o ritmo das cores volta à cena, exigindo a escolha do tom. O cinza da neutralidade — mas também do esboço, dos começos partidos, do rascunho — ou o verde da árvore que se ramifica no texto? A escrita, espaço em que a combinação das cores somente se atualiza no momento de seu fazer, revive e apaga, simultaneamente, os traços de vida do texto.

Relatar a importância que a teoria da literatura exerce na minha vida acadêmica é como situar-me diante daqueles objetos que há muito nos acompanham, tornando-se difícil delinear ou descrever seus traços. A proximidade com essa disciplina impede que a perceba em seu contorno definido, pois a teoria transformou-se em prática — e a literatura, numa das formas da vida.

Se no início da convivência ela surgia como instrumento auxiliar para a leitura dos textos, com seus métodos e técnicas, aos poucos foi se impondo também como objeto privilegiado de exame. Tornou-se um espaço de reflexão, marcando sua presença efetiva no interior de outros saberes que perpassam a história. Tornada parte de um universo mais amplo, o das ciências humanas, exigia ser compreendida na sua dinâmica relação com outros discursos. Para conhecimento maior de si própria, promovia essa abertura para o outro e o diferente, através da migração contínua dos conceitos e da apropriação de métodos de distintos ramos do saber.

A história da teoria da literatura na Faculdade de Letras da UFMG está intimamente associada ao papel desempenhado por Maria Luiza Ramos, não só por ser a responsável pela formação de grande parte de uma geração desta Faculdade, como por ter implantado o ensino da disciplina no curso de graduação.¹ A escrita deste meu texto da memória apresenta-se como suplemento ao seu *Memorial*, por intermédio de uma assinatura que pretende dar continuidade às reflexões sobre a prática da teoria da literatura desenvolvida na instituição, bem como às realizações de Maria Luiza Ramos, respeitando-se a distinta experiência que cada uma de nós teve com a disciplina.

Para expressar o reconhecimento pelo seu trabalho, tomo de empréstimo a metáfora de "A teia da *Odisséia*", título do ensaio que serviu de fio condutor ao seu relato de experiência acadêmica, remetendo-a ao lugar ocupado pela professora na história da disciplina. A certa altura de seu *Memorial*, Maria Luiza Ramos retoma o fio desse estudo para acentuar o caráter inacabado de seu texto: "Não considero 'A teia da *Odisséia*' um trabalho terminado, tanto assim que faço aqui freqüentes referências a aspectos diversificados que me ocorrem depois de entregue o texto para a

¹ Conferir o histórico da disciplina Teoria da Literatura na UFMG, realizado por Maria Luiza Ramos, nas páginas introdutórias de seu *Memorial*. RAMOS, *Memorial*, p.I a VI.

revista".² A teia de Penélope, entre outras teias, traduz uma tarefa na verdade infundável, sugerida não só pela dimensão do tema da mulher tecedeira — o lugar conquistado pela intelectual e pela pesquisadora — como pela trama que, ao longo do tempo, foi urdida pelo seu texto teórico, acadêmico e pessoal.

O percurso da teoria da literatura, nos últimos anos, é marcado pela presença sempre constante de outros discursos que com ela se relacionam, como a filosofia, a lingüística, a antropologia, a sociologia, a psicanálise e a semiologia. Desde o período de sua implantação na Faculdade, a disciplina com que trabalho esteve ao lado da filosofia, sua interlocutora mais constante. Compõem esse quadro, de um lado, a fenomenologia de Husserl — transformada em método de análise literária por Ingarden, ampliada e divulgada por Welck e, entre nós, por Maria Luiza Ramos — e de outro, o pensamento desconstrutor do estruturalismo e do pós-estruturalismo — representado pelos discípulos de Nietzsche e amplamente divulgado por teóricos brasileiros.

Nos anos 70, com a abertura dos cursos de pós-graduação no país e, naturalmente, na Faculdade de Letras da UFMG, a prática interdisciplinar recebe grande impulso, incentivada, em grande parte, pelo estruturalismo. A teoria da literatura aproxima-se mais da antropologia, da psicanálise e da semiologia, desenvolvendo estudos dedicados à interpretação dos discursos mítico, onírico e literário, e de textos marginalizados pela literatura oficial.

Os anos 80 propiciam ainda mais a ampliação do enfoque interdisciplinar, permitindo à teoria da literatura estender igualmente seu horizonte de atuação. Convive, no departamento, com a semiologia, de origem francesa, e desenvolve estudos que enfatizam a análise do discurso literário e do paraliterário, a teoria da leitura, a crítica de fontes primárias, a relação do discurso literário e dos discursos social, antropológico e psicanalítico, a revisão de teorias críticas e os estudos de literatura comparada.

² RAMOS. *Memorial*, p.23.

Com a criação, em 1985, do Doutorado em Literatura Comparada, de caráter interdepartamental, os estudos de teoria da literatura recebem novo impulso, ampliando-se o pólo de interesse da disciplina para uma reflexão preferencialmente histórica e cultural. O curso contribuiu ainda para a formalização e sistematização de uma realidade existente na Faculdade de Letras, historicamente praticada nos setores de literaturas nacionais e estrangeiras e de teoria da literatura: a interdisciplinaridade, a recepção e releitura de teorias e literaturas estrangeiras e a questão sobre a dependência cultural. Incentiva-se, dessa maneira, a relação interdepartamental, uma vez que o doutorado contempla uma gama diferenciada de interesses ligados às diferentes literaturas, bem como o convívio interdisciplinar com outras áreas de conhecimento, solicitadas a participar igualmente do curso.

O meu percurso teórico e acadêmico mais recente está intimamente vinculado à implantação, na FALE, do Doutorado em Literatura Comparada e ao desenvolvimento verificado na disciplina nos últimos anos. O gradativo avanço de uma reflexão comparativista entre nós deve-se, em grande parte, ao esforço conjunto de seu corpo docente e do Colegiado da Pós-Graduação, levando-se ainda em conta que o caráter interdisciplinar do curso contribuiu muito para a completa efetivação de um projeto pensado coletivamente.

No biênio 1988-1990, presidi a Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), com sede na UFMG. A diretoria contou com a presença de professores da UFMG e da USP, intercâmbio que reverteu em lucro para as duas instituições, pelo estreitamento de laços acadêmicos entre nós.

RUA CARANGOLA, 288

Na época em que iniciei meus estudos de graduação — Português e Inglês — na Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas Gerais, o ensino da literatura, com algumas exceções,

começava a se desvencilhar dos métodos historicistas até então dominantes. O curso de teoria da literatura, ministrado por Maria Luiza Ramos, nos idos de 1963, era aquele que mais novidade trazia, não apenas pela natureza da abordagem crítica, baseada na análise intrínseca da obra literária, como também pelo misto de entusiasmo e rigor manifestado na transmissão da matéria.

As disciplinas literatura inglesa e literatura portuguesa, respectivamente sob a responsabilidade de Solange Ribeiro de Oliveira e Naief Sáfady, foram igualmente relevantes para a história de minha iniciação literária. Trabalhando operacionalmente com o texto literário, numa perspectiva mais temática — e, no caso da literatura portuguesa, respondendo pela defesa da função humanista da literatura — a tendência comum a essas disciplinas era a de se esquivar da rigidez do método historiográfico. A literatura brasileira, ao contrário, norteava seu ensino por critérios que reiteravam a visão tradicional da história literária, embora apresentasse certa abertura para os estudos imanentistas do texto. Em termos gerais, o ensino da literatura na Faculdade de Filosofia era realizado através de várias abordagens analíticas, das quais sobressaíam a fenomenológica, a estilística e a temática.

A teoria da literatura, nos anos 60, ganhava espaço no currículo de Letras do país, por iniciar nova reflexão crítica sobre a literatura, o que colocava a disciplina em posição de destaque entre as outras. Com o avanço dos estudos de ordem sincrônica, iniciados pela lingüística, e o conseqüente rompimento com a pesquisa diacrônica, o texto literário é interpretado na sua autonomia e especificidade. A teoria da literatura passa a ser considerada *ciência da literatura*, disciplina que se encarrega de demonstrar as leis e processos que regem o texto literário e, para tal, formula e elabora métodos, categorias e conceitos próprios. Junto às mais notáveis correntes de crítica do século XX — tais como o formalismo russo, o estruturalismo de Praga, o new criticism anglo-saxão e a estilística — a fenomenologia de Husserl nos chega pelas mãos de Maria Luiza Ramos, responsável pela reelaboração e divulgação, entre nós, de seus pressupostos teóricos. Adaptada à análise da obra literária pelo romeno Ingarden e

divulgada, no livro *Teoria da Literatura*, por Wellek e Warren, a fenomenologia se expande nos cursos de Letras do país, graças à publicação, em 1969, da *Fenomenologia da Obra Literária*, de Maria Luiza Ramos.

O objeto literário é examinado no seu sistema complexo de *estratos*, camadas de significação superpostas que são detectadas com o emprego do instrumental metodológico fornecido pela fenomenologia. Operando de forma estrutural na interpretação do texto, o método realiza a decomposição e recomposição de seus elementos internos, movimento que aponta para a tendência comum aos outros procedimentos de abordagem intrínseca da literatura.

Essa prática permite aglutinar textos de diferentes nacionalidades, impulsionando, assim, o trânsito livre da teoria da literatura. Ao romper com as barreiras contextuais das obras e considerá-las na sua natureza estética, privilegia as semelhanças de ordem formal que desembocam na concepção universalista da obra de arte literária. O reflexo dessas transformações no estudo da literatura comparada contribuiu igualmente para o repúdio da abordagem historicista e a defesa de categorias universais com base em critérios de ordem estética.

Wellek nos fornece o exemplo mais evidente da articulação entre o conceito de *literariedade* e de *universalidade*, ao considerar a obra literária no seu caráter ontológico, humanista e essencialista, desvinculando-a de sua particularidade histórica:

Uma vez que captemos a natureza da arte e da poesia, sua vitória sobre a mortalidade e o destino humanos, sua criação de um novo mundo da imaginação, as vaidades nacionais desaparecerão. Surge o homem, o homem universal, o homem de toda parte e de qualquer tempo, em toda a sua variedade, e a erudição literária deixa de ser um passatempo de antiqüário, um cálculo de créditos e débitos nacionais e mesmo um mapeamento de redes de relações.³

³ WELLEK. A crise da Literatura Comparada, p.255.

Essa posição assumida por Wellek — e por vários representantes da crítica literária de base ontológica e essencialista — tem o mérito de denunciar a falsa consistência dos métodos anteriores, embora apresente limitações, de que não escapa nenhum saber. A corrente de natureza sociológica constituída no Brasil por teóricos ligados à USP e tendo Antonio Candido como principal representante, consegue reunir a pesquisa histórica e sociológica ao exame minucioso do texto literário. Nessa perspectiva, são retomadas as "lições esquecidas" dos formalistas russos, como as de Tynianov,⁴ com o objetivo de apontar para a relação entre a série literária e a social, pautada pela articulação da ordem sincrônica com a diacrônica.

No ambiente teórico em que me formei, o clima anti-historicista representou, simultaneamente, um avanço e um recuo para as pesquisas literárias. Essa contradição ressoa ainda entre nós, no debate intelectual, em que se verificam resistências frente à necessidade de refletir sobre a literatura e a teoria de um ponto de vista que considere devidamente os aspectos cultural e histórico.

No início dos anos 70, os estudos estruturalistas começam a ganhar vulto e data dessa época meu interesse pelas publicações de teóricos franceses que se dedicavam aos princípios de funcionamento das estruturas narrativas, como Barthes, Todorov, Kristeva, entre outros. Com Marília Rothier Cardoso, colega do Setor de Literatura Brasileira, iniciei na UFMG a pesquisa desses autores, com o objetivo de tornar mais didática a análise do texto literário. A utilização de quadros, figuras e gráficos nos permitia a transmissão mais sistemática da estrutura textual, reiterando o caráter "científico" dos métodos de abordagem.

Em 1969 entrei em contato com os estudos de semântica estrutural, através do curso oferecido na FALE/UFMG por Bernard Pottier, da Universidade de Paris. A dificuldade que sempre tive com as pesquisas de natureza lingüística me deixou ao mesmo tempo desanimada e atraída por esse novo tipo de abordagem textual. Mais tarde, em 1970, iria me dedicar ao estudo da

⁴ Cf. TYNIA NOV. Da evolução literária.

semântica estrutural de Greimas, que apresentava o *modelo actancial*, baseado nas estruturas morfológicas de Propp e no modelo dramático de Souriau. Pude então praticar exercícios de leitura da narrativa com a ajuda desse modelo. Mas o procedimento também se tornou inoperante, quando percebemos que a estrutura de um poema, de um conto ou mesmo de uma notícia de jornal era reduzida a um modelo que apagava as diferenças contextuais e, principalmente, as do discurso.

Tomamos conhecimento da publicação do número 8 da Revista *Communications*, editada em 1966, e composta de artigos que versavam sobre a narrativa crítica, filmica, jornalística e literária, assinados por Barthes, Todorov, Bremond, entre outros. O conhecido artigo de Barthes, "Introdução à Análise Estrutural da Narrativa", abre o volume e desenvolve um modelo de narrativa única e universal, baseado nos elementos formadores de sua estrutura interna. Como se percebe, é fácil estabelecer a aproximação das análises estruturalistas da narrativa, realizadas pelos teóricos franceses, com o método morfológico de Propp, que, na *Morfologia do Conto*, defende o caráter universal e imutável das formas narrativas. Essa aproximação será mais tarde entendida por mim, ao iniciar, no Mestrado, os estudos da obra de Lévi-Strauss.

É importante ainda ressaltar que as leituras da crítica brasileira se voltavam, nessa época, para as publicações das editoras Vozes e Perspectiva, divulgadoras do que havia de novidade no campo da pesquisa estruturalista: traduções de textos de teóricos europeus (Todorov, Kristeva, Barthes, Eco), exercícios de semântica estrutural em narrativas contemporâneas e análises semióticas de textos de cultura de massa.

O primeiro ensaio que publico, em 1972, enfoca a estrutura de "A Construção", de Chico Buarque de Holanda, com base nas leituras que estava realizando. Descrevendo a organização interna do texto e sua estrutura circular, fiquei seduzida por essa construção em abismo e terminei por efetuar uma paráfrase do poema:

O homem desestrutura a linguagem e essa desestruturação reflete a tomada de posição diante da realidade. A associação de idéias se faz de maneira ilógica, demonstrando, ao contrário, a conquista da significação real daquilo que antes não dominava: desestruturar a linguagem é conquistá-la.⁵

Este trabalho provocou reações na imprensa — especificamente na pessoa de uma colaboradora do jornal *Estado de Minas*, que publicou, ao lado do meu artigo, suas impressões sobre o texto de Chico Buarque. Essa atitude demonstrava a repulsa pela crítica universitária, a qual invadia o campo da cultura de massa com sua linguagem específica e seu discurso especulativo. A polêmica iria se acirrar nos anos seguintes, evidenciando a distância entre a produção crítica da universidade e a crítica jornalística. A crítica literária dessa época, interessada em construir cientificamente seu objeto e obrigada a cumprir as exigências acadêmicas dos trabalhos de tese, convive de forma contraditória com a excelência de sua produção e a dificuldade em torná-la acessível à comunidade. Só nos anos 80 é que a situação começará a se reverter, com as mudanças processadas na crítica literária, inspiradas por várias razões de ordem cultural e principalmente pela transformação verificada no interior de sua própria linguagem.

No entanto, a publicação do artigo atingiu um objetivo de ordem pessoal que se reflete no meu projeto acadêmico e no percurso que tento agora recompor: a obsessão pela construção e desmontagem de textos, pela estrutura em abismo que inspira este documento da memória e que debruça, narcisicamente, sobre si próprio. Apenas uma diferença se instala entre a afirmação citada sobre o texto da *Construção*: desestruturar a linguagem não significa sua conquista, mas a desconfiança constante de estarmos sempre construindo palavras sobre palavras.

⁵ SOUZA. *Estragando o sábado*, p.10.

O FASCÍNIO DA RAZÃO

Le structuralisme durera ce que durent les roses, les symbolismes et les Parnasses: une saison littéraire, ce qui ne veut pas dire que celle-ci ne sera pas féconde. La structure, elle, n'est pas près de passer, parce qu'elle s'inscrit dans le réel...

Lacan

Tendo iniciado, ainda em Belo Horizonte, a leitura de textos dos estruturalistas franceses, ingressando no programa de Mestrado em Literatura Brasileira da PUC/RJ, amplio o horizonte de estudo, ao tomar conhecimento de uma bibliografia mais complexa, ligada a diferentes áreas do saber. Compartilho, ainda, da convivência enriquecedora com colegas de outras universidades e com professores que irão nortear, por muito tempo, meu percurso teórico — Silviano Santiago, Costa Lima, Dirce Riedel, Affonso Romano de Sant'Anna, entre outros.

Os discursos das ciências humanas, nos anos 70, ganhavam cada vez mais espaço no interior dos cursos de letras, obrigando a teoria da literatura a renovar seu instrumental teórico e a participar das transformações realizadas nas outras áreas. Os cursos de literatura brasileira, pautados por forte tendência teórica, não se limitavam a apresentar visões panorâmicas e historicistas da literatura; inclinavam-se para certo tipo de abordagem que privilegiava a análise das formas narrativas contemporâneas, as manifestações de vanguarda, ou a leitura de textos fundadores da literatura brasileira, com vistas à constituição de uma nova historiografia literária.

Nessa etapa de minha formação, dedico-me intensamente à leitura de autores representativos da corrente estruturalista e, através dos cursos ministrados por Costa Lima, tomo conhecimento dos pressupostos teóricos e metodológicos de Lévi-Strauss. Em 1973, com a publicação de *Estruturalismo e Teoria da Literatura*,

Luiz Costa Lima contribuiu não só para introduzir no meio universitário um pensamento novo, destacado por seu rigor, como para despertar o interesse pela pesquisa da obra do antropólogo francês.

Esse livro representa um divisor de águas no interior dos estudos da Teoria da Literatura, por ter seu autor assumido uma posição corajosa diante da história das teorias críticas. Privilegiando o corte sincrônico em detrimento do diacrônico, processa a revisão da história da crítica de acordo com o pólo de oposição montado pela armadura analítica, ou seja, a produção versus a recepção. A defesa da análise sistêmica, calcada nos princípios antropológicos e psicanalíticos, se efetuava em oposição às estéticas clássica e contemporânea, que, segundo Costa Lima, privilegiavam em sua análise a produção do efeito estético no receptor.⁶

A análise sistêmica se fundamenta na leitura do texto com vistas ao estabelecimento ordenado de sua produtividade interna, sem se importar com a recepção da obra junto ao público, o efeito provocado no leitor. A natureza aparentemente simétrica da estrutura (sua organização e sintaxe), trazia no seu interior a assimetria denunciadora. Definia-se a estrutura enquanto dotada de caráter assimétrico e diferencial, produtor de tensão, destacando-se, por contraste, as estruturas centradas no equilíbrio e na simetria, própria dos discursos ideológicos.⁷

As razões que me levam a escolher o método lévi-straussiano, pela mediação da análise sistêmica reformulada por Costa Lima, dizem respeito à especificidade desse método e ao lugar ocupado pela antropologia no interior das ciências humanas. Sua importância se mede pelo olhar agudo lançado contra o horizonte etnocêntrico da civilização ocidental e pela abertura trazida pela disciplina quanto à questão da alteridade.

Em comunicação apresentada no "1º Congresso Abralic", em Porto Alegre, acentuo a contribuição da antropologia para as pesquisas interdisciplinares e, em especial, para os estudos da

⁶ Cf. SOUZA. A crítica em palimpsesto: reflexões sobre a obra de Luiz Costa Lima.

⁷ SOUZA. A crítica em palimpsesto: reflexões sobre a obra de Luiz Costa Lima.

literatura comparada. Nesse texto, examino o conceito de *universal* no pensamento lévi-straussiano e seu vínculo com a noção de estrutura, como resultado da revisão que já se processava nos pressupostos estruturalistas.

O método antropológico de Lévi-Strauss, como se sabe, pauta-se pelas descobertas realizadas na lingüística por Saussure e, posteriormente, na fonologia, por Trubestskoy. Com Saussure, Lévi-Strauss associa a antropologia social à semiologia, estabelecendo, assim, a natureza simbólica de seu objeto.⁸

Ao se deter na análise dos mitos indígenas para melhor compreender sua organização social, Lévi-Strauss não se preocupa em determinar, como na abordagem formalista de Propp ou na "concepção barthesiana de narrativa", um modelo universal, mas busca verificar que as leis que regem os mitos são as mesmas que regem o pensamento. A interpretação textual passa a ser efetuada por meio de um raciocínio lógico, baseado na operação da ordem do conceito e instaurada pela cadeia simbólica. A construção de modelos implica a ruptura com a realidade empírica e, assim como o signo opera o corte com a coisa, a estrutura não pode ser diretamente apreendida na realidade concreta.⁹

Esse afastamento da realidade e do vivido — mola mestra da construção do objeto da ciência — se verifica também na psicanálise freudiana e lacaniana, que estabelece a relação entre a ordem simbólica e a aquisição da linguagem. A transformação do objeto pela linguagem permite o afastamento do indivíduo em relação à sua vivência e a autonomia diante da realidade. A relevância dessa descoberta recai principalmente na associação entre a antropologia, a psicanálise e a semiologia, pela natureza simbólica do objeto de investigação. A desnaturalização do objeto indica a sua semiotização, procedimento epistemológico que rompe com a teoria empírica do conhecimento.

⁸ SOUZA. *Literatura e antropologia: o conceito de universal*, p.86.

⁹ Cf. LÉVI-STRAUSS. *Antropologia estrutural*.

O discurso literário se desvincula de um caráter fechado e auto-suficiente, abandonando-se os critérios de *literariedade*, pela ampliação do conceito de *texto*. A antropologia, ao descentrar o eixo dos valores etnocêntricos, propicia ainda a quebra de hierarquia dos discursos e aguça o interesse pela valorização de textos considerados marginais pela cultura oficial. Proliferam, nessa época, pesquisas voltadas para a releitura de manifestações populares brasileiras, como os ritos do carnaval, do candomblé, do cotidiano, bem como a literatura de cordel, a música popular, o que muito contribuiu para a revisão do conceito de literário. A revitalização dos discursos das minorias, como os da mulher, do índio, do negro, data do final da década de 70, quando se começa a lutar por seu espaço no debate acadêmico.

Com o objetivo de descrever os princípios teóricos e metodológicos que norteiam algumas das vertentes do pensamento crítico estruturalista — e sua influência nos trabalhos por mim realizados a partir desta época — destaco os seguintes tópicos:

- 1 - a ruptura processada no interior das ciências humanas, com o descentramento do sujeito cartesiano e a descoberta do inconsciente freudiano; a dissolução da idéia de autor e o apagamento da noção de origem;
- 2 - a revisão do conceito de *estrutura*, oposto ao de *sistema* saussuriano, em que a tensão substitui o equilíbrio e a lógica dialética, a lógica binária; a estrutura (Lévi-Strauss) constitui-se de *esquemas mentais* — o aspecto fixo e imutável — e da *sensibilização contextual* — o aspecto variável;
- 3 - a apropriação dos princípios de carnavalização, intertextualidade, dialogismo, paródia, pastiche, paráfrase, ironia e humor, retirados respectivamente de Bakhtine, Deleuze, Kristeva, na análise da estrutura narrativa e poética dos textos e de seus processos de linguagem; o emprego desses procedimentos para a caracterização do sistema literário brasileiro e sua relação com os modelos estrangeiros;

- 4 - a reflexão sobre a linguagem no seu estatuto simbólico, em ruptura com a realidade, segundo preceitos linguísticos, filosóficos e psicanalíticos;
- 5 - o conceito de *escritura* em Derrida, como traço de presença e ausência do logos, mutilação do fantasma paterno e território de interditos;
- 6 - o conceito de interpretação em Silviano Santiago, retomado da reflexão filosófica de Derrida, e a revisão de textos da literatura brasileira que problematizam a questão da dependência cultural;
- 7 - a análise sistêmica, realizada por Costa Lima, com base na antropologia lévi-straussiana e na psicanálise lacaniana.¹⁰

Torna-se difícil delimitar o lugar que a convivência com teóricos do estruturalismo ocupa no meu percurso acadêmico, tal a importância da prática dessa aprendizagem, visível tanto no trabalho desenvolvido em sala de aula, na orientação e pesquisa, como na produção científica. Os efeitos não se restringem à redação de um texto acadêmico para obtenção do título de Mestre, mas se fizeram sentir nas atividades didáticas, através de cursos assumidos por mim na época do retorno à UFMG, em 1974. Cumpri, na verdade, o papel de divulgadora de um pensamento teórico que era novidade tanto para os alunos quanto para os colegas, além de reelaborar cursos e projetos de ensino na Instituição.

Os cursos ministrados por mim na graduação e na pós-graduação se concentravam, principalmente, na discussão de princípios teóricos estruturalistas e no estudo da metodologia antropológica lévi-straussiana. Desenvolvi estudos de textos de literatura brasileira e estrangeira, com a ajuda de conceitos oriundos da semiologia francesa, como a questão da *intertextualidade*, de Kristeva, e os procedimentos narrativos e discursivos referentes à carnavalização, ao diálogo socrático e à sátira menipéia, do teórico russo Bakhtine.

¹⁰ Remeto o leitor para o trabalho de Roberto Corrêa dos Santos, publicado nos *Ensaio de Semiótica*, n.26, e intitulado "A Crítica Literária no Brasil (Últimos quinze anos)", que muito contribuiu para esclarecer a leitura de nosso tempo de PUC.

Importante ressaltar que, nessa ocasião, a escolha de textos para estudo correspondia ao recorte operado pelo método ou pela teoria, uma vez que eram relacionados autores que representavam, cada um em sua época, uma posição de ruptura em relação aos modelos estabelecidos. Os escritores mais analisados eram aqueles pertencentes aos movimentos de vanguarda, ao Modernismo Brasileiro, com especial ênfase em Oswald e Mário de Andrade, ao lado dos contemporâneos. Como objeto literário de pesquisa, trabalhei exaustivamente com autores nacionais e estrangeiros que se enquadravam na proposta desconstrutora e parodística de uma das vertentes da crítica literária estruturalista: Cortázar, Guimarães Rosa, Puig, Cervantes, Autran Dourado, Sérgio Sant'Anna, Silviano Santiago e Roberto Drummond.

A natureza dessa postura teórica não só contribuía para a escolha de determinado autor, como retirava de sua obra elementos para a construção de uma "poética estruturalista". É curioso notar como o conceito lévi-straussiano de estrutura como tensão e a natureza assimétrica de sua organização interna propiciam a Costa Lima ler a poética cabralina sob esse prisma. No meu estudo sobre o pensamento teórico do crítico brasileiro, chamo a atenção para esse tópico:

"A faca só lâmina", metáfora da diferença, conjuga o método e a poética da modernidade, mais precisamente, a cabralina, que assume a função de paradigma do discurso poético. Nesse sentido, estruturalismo e poética cabralina ajustam-se perfeitamente, considerando-se que a análise do poema de João Cabral de M. Neto tem, entre outros objetivos, o espelhamento da teoria retirada do texto, que se inscreve como avesso à verdade socialmente instituída, à ilusão simétrica da representação ideológica. (Cf. "A lâmina assimétrica ou a ilusão da simetria".)¹¹

¹¹ SOUZA. A crítica em palimpsesto: reflexões sobre a obra de Luiz Costa Lima, p.61.

A preferência por textos transgressores da ordem social vigente e rotulados como de *ruptura* motivava igualmente o julgamento das obras de arte literária. Estas, ao serem discutidas segundo critérios ligados à *diferença*, deveriam cumprir as exigências do julgamento crítico. Ao lado de critérios intrínsecos, baseados na estruturação e organização do enunciado, exigia-se um grau de reflexão que a obra era obrigada a oferecer. Nesse sentido, os textos que endossavam a "verdade comunitária" eram considerados *ideológicos*; outros, ao assumirem uma posição crítica, *contra-ideológicos*.¹² Conclui-se, portanto, que determinada vertente da crítica estruturalista ainda se apegava a modelos maniqueístas para a compreensão da literatura e que o direcionamento da leitura impedia o conhecimento de textos que fugiam desses padrões.

O olhar da crítica, direcionado tanto para a tradição cultural quanto para os momentos de ruptura (estes representados pelos movimentos de vanguarda), se aguça no Brasil nos meados dos anos 70, quando a poética das vanguardas começa a perder terreno para outro tipo de tendência artístico-cultural.

Examinando a linha teórica e metodológica das dissertações defendidas nessa época na UFMG, constata-se a presença marcante de estudos centrados na relação entre os discursos mítico, onírico e literário, além da exploração de temas caros à antropologia, tais como o mito, o rito, a loucura *etc.* Predomina, na abordagem analítica realizada na FALE/UFMG, o interesse pela prática da *textualidade*, em que são privilegiadas a construção de modelos retirados da obra e a relação interdiscursiva. Verifica-se, em geral, o desinteresse pela interpretação da obra enquanto inserida no sistema literário de sua época, ou por uma perspectiva mais contextualizada do fato literário.

¹² Cf. SANTANNA. *Análise estrutural de romances brasileiros*.

TRAÇOS DE ARANHA

*Narrar e desnarrar, tecer e destecer,
são coisas de penar e perder.*

Autran Dourado

A pesquisa sobre a obra de Autran Dourado — iniciada com o estudo de *Ópera dos Mortos* e ampliada com a dissertação de mestrado *A Barca dos Homens: a viagem e o rito* — caminhou ao lado das descobertas estruturalistas, mantendo com elas um diálogo de grande proveito. Além de um primeiro artigo sobre o autor — "Autran Dourado e o Romance" — publiquei também, no Suplemento Literário do *Minas Gerais*, em 1974, análise do conto "A glória do ofício", em que discuto o tema da criação artística à luz dos códigos literário e filosófico. Empregando o conceito de dialogismo socrático, de Bakhtine, faço a articulação entre o enunciado aristotélico — a preocupação com a ordem e o rigor — e a enunciação socrática — o jogo de trapanças e a desordem que preside a criação. Em 1985, a convite de Murilo Rubião, organizei o número especial sobre o autor, intitulado *As Minas de Autran Dourado*, com artigos inéditos de Silvano Santiago, Francisco Iglésias, Dirce Riedel, Wander Melo Miranda e Sábado Magaldi. Publiquei, neste número, entrevista com o autor e uma colagem de fragmentos retirados de sua produção ensaística, além de anexar uma bibliografia básica sobre sua obra.

A análise do romance *A Barca dos Homens* — objeto da dissertação de Mestrado — se fundamenta na interpretação de sua estrutura interna e de situações recorrentes em várias obras do autor. O eixo central do trabalho gira em torno dos temas da viagem e do rito, considerados como procedimentos sintático-semânticos da narrativa. Cria-se um espaço intertextual a partir da metáfora da viagem, responsável pelo caráter plural dessa escrita que se compõe dos suportes mítico, religioso e ficcional (as narrativas de viagem, a viagem da escrita, as histórias que se

reduplicam e se desdobram). O ritual é caracterizado na sua dimensão temática e na metaforização em *ritual da escrita*. Do ponto de vista temático, são explorados os ritos de sacrifício e da iniciação: a imolação de Fortunato como forma de expiação dos males da cidade. Do ponto de vista da escrita, o caráter fragmentário e repetitivo de situações que se reiteram ao infinito.

O trabalho se compõe de seis partes, organizadas da seguinte forma:

- 1 - *O caminho crítico*: apresentação do método estruturalista lévi-straussiano e articulação entre os principais conceitos operatórios empregados na análise; resumo dos princípios estruturantes do ritual concebidos por Lévi-Strauss, Girard e Douglas.
- 2 - *O espaço ficcional e a leitura da intertextualidade*: caracterização dos suportes mítico, religioso e ficcional, a partir da leitura intertextual baseada no tema da viagem.
- 3 - *O espaço real*: descrição do contexto sócio-geográfico do texto e delimitação do lugar onde se passa a história.
- 4 - *O espaço simbólico*: a criação de relações lógicas entre as personagens do romance, a partir da presença de elementos mediadores. Demarcação dos aspectos ritualísticos da narrativa verificada pela oposição entre sujeira e limpeza como operação catalizadora do jogo entre vida e morte.
- 5 - *A motivação irônica dos nomes próprios*: processamento da relação intertextual entre o texto literário, o mítico e o religioso, através da mediação dos nomes próprios das personagens.
- 6 - *O ritual da escrita*: caracterização dos procedimentos referentes ao mito e ao jogo e a delimitação da natureza repetitiva do enunciado e do modo de narrar. Diferença entre os três discursos que se articulam na narrativa: o mito (a viagem), a escrita literária e o ritual.¹³

Além da contribuição do método estruturalista de Lévi-Strauss, utilizo uma bibliografia relativa à análise dos mitos e

¹³ Cf. SOUZA. *A barca dos homens: a viagem e o rito*.

rituais, como Van Gennep (*Les Rites de Passage*), Girard (*La Violence et le Sacré, Mensonge Romantique et Verité Romanesque*), Douglas (*De la Souillure*), Foucault (*Histoire de la Folie*), Roberto da Matta (*Ensaio de Antropologia Social*). Esses autores, embora usando métodos um pouco distintos, fornecem ajuda valiosa para o estudo do rito no romance, principalmente no que diz respeito ao estatuto referente à sujeira, que mantém íntima relação com a natureza ritualística do comportamento humano.

Quanto à articulação dos conceitos utilizados na análise, a teorização de Deleuze sobre a relação entre sentido e linguagem, desenvolvida na *Lógica do Sentido*, permite o esclarecimento do raciocínio estruturalista, fundado na *mediação* e no *paradoxo*. Dessa forma "o signo, formado de duas faces complementares (significante e significado), se mostra como mediador entre duas ordens distintas: a empírica e a racional. Tendendo uma face para as coisas e outra para as proposições, o signo localiza-se na fronteira de duas séries, participando simultaneamente do nível real e do racional, sem contudo se estabelecer em qualquer um deles.¹⁴ A ênfase nas diferenças produtoras de sentido também se manifesta na análise deste tecido metodológico, formado pela comparação entre múltiplas versões dos fatos ou de situações.

Com base nesse aparato teórico, a prática de leitura escapa à abordagem parafrásica do texto e se articula numa eficaz formalização dos dados. Desmitifica-se, por conseguinte, a interpretação simbólica, de fundo arquetípico e substancialista, e opta-se pela estruturação interna dos elementos na narrativa, cujo sentido se constrói como efeito da relação.

Do ponto de vista metodológico privilegia-se, na análise, o eixo paradigmático, estabelecendo-se, pela mediação dos objetos, a relação entre as personagens. Dessa forma, a *armadura* do texto, constituída pelas oposições binárias, incorpora o pólo constante da estrutura; a *armadura* é preenchida diferentemente por códigos que variam conforme o contexto em que se produz a ação, compondo o pólo flutuante e variável da estrutura. A construção da *mensagem*

¹⁴ SOUZA. *A barca dos homens: a viagem e o rito*.

depende da diferente maneira de associação entre *código* e *armadura*, oferecendo, portanto, variações de acordo com o contexto e o tipo de discurso. Como exemplo do jogo construído pela sintaxe narrativa de *A Barca dos Homens*, cite-se a oposição entre *vida e morte*, *limpeza e sujeira*, apresentada segundo códigos distintos, como o *espacial*, o *sensível*, o *visual* e o *social*. As associações entre elementos narrativos processam-se através da função que estes desempenham no interior do texto, revelando as diferenças no lugar das semelhanças, o que irá configurar a especificidade do método estrutural lévi-straussiano. A comparação — mola mestra desse método — amplia a rede associativa entre os elementos em jogo, bem como a rede *intertextual*, fartamente explorada nesse trabalho sobre *A Barca dos Homens*.

Por ocasião do "IV Encontro Nacional de Professores de Literatura", realizado em 1977 na PUC/RJ, escolhi o tema das aranhas para apresentar o resumo da minha dissertação de Mestrado. Retomo, hoje, essa metáfora, como motivo condutor e o relacionamento entre o método estruturalista e a articulação de conceitos, na sua ambivalência, permitindo que se extraiam daí outras associações.

Da mesma forma que a cena das aranhas funciona como micro-imagem reproduzida na estrutura ritualística do romance e atua, pelo seu papel ambivalente, como elemento de ligação entre as personagens, essa imagem remete também para a figura de Fortunato. Desdobra-se, ainda, na metáfora do próprio texto, na tessitura narrativa, que opera, simultaneamente, com a simetria do enunciado e a assimetria da enunciação:

A estrutura temporal do romance, ou o período de viagem vivido por seus figurantes, constrói-se de modo a revelar o equilíbrio entre o princípio e o fim da jornada; contudo, na análise do sentido das ações, as coincidências desaparecem. A relação entre equilíbrio/desequilíbrio do enredo se faz através de uma transformação dialética, em que a

criação da vida, pressupondo uma morte, não se iguala à situação inicial.¹⁵

A natureza cosmogônica da escrita de Autran Dourado é extraída desse fio da imagem da aranha como metáfora do tecer, do texto que nasce da figura paradoxal de Fortunato, por ser aquele que puxa o fio da narrativa. Ordem e loucura interferem na viagem ritualística do texto e constroem o jogo entre enunciado e enunciação.

Na época em que apresentei o referido trabalho, essa associação era enriquecida pela idéia da sujeira como exclusão, exercida pela função de Fortunato, além de apontar para o movimento ambivalente do equilíbrio e do desequilíbrio sugerido pelas aranhas. Traçava e descrevia a relação entre mulher e loucura, sexo e sujeira, mediatizada pelo papel desempenhado por essa aranha, produtora de uma rede infinita de significação. O texto alimenta-se, portanto, dessa metáfora.

Reconheço, no momento da escrita deste meu texto da memória, que ele igualmente se nutre dessa imagem. Em estudo que realizei recentemente sobre o mito de Palas e Aracne, baseado na versão das *Metamorfoses* de Ovídio, reelaborei a questão da semelhança e da diferença, do equilíbrio e do desequilíbrio, representada pelo trabalho das duas tecedeiras. Simultaneamente a esse estudo, realizei um trabalho sobre a obra de Costa Lima e, como introdução ao tema do controle do imaginário, nos últimos livros do autor, utilizo essa versão do mito como procedimento metafórico ao raciocínio a ser desenvolvido. Ao reler, hoje, esse texto sobre *A Barca dos Homens*, refaço o enredo desta aranha que está sendo revisitada. À feição da arte de Aracne, jogo com os conceitos, motivada por esse destino abissal de fiar e fiar, incorporado visceralmente ao exercício da escrita. O procedimento reveste-se de caráter metalingüístico, além de revelar um traço inconsciente na escolha de temas e objetos de análise:

¹⁵ SOUZA. Do rito ao romance, p.45.

O bordado de Aracne representava o encontro proibido dos deuses com os mortais e, assim, Palas Atena transforma a rival em aranha, condenada a urdir, eternamente, sua teia. Essa disputa entre as duas tecedeiras ilustra a vitória da razão contra os desmandos da imaginação, em que o poder divino censura a obra dos mortais, por ameaçar a suposta harmonia do poder. Possuidora, desde a sua origem, de uma função cosmogônica e ordenadora, a arte tem em Palas sua guardiã, que irá censurar, no desenho de Aracne, o hiato e a desordem trazidos pela ruptura da continuidade cósmica e da hierarquia entre deuses e mortais. Aracne aprende a técnica da arte de Palas e inverte o desenho, a trama da história. Copia a técnica mas desenreda o *imbroglio*, parodia o tecido e canta ao lado de Palas, rasurando e desmanchando seu canto em honra dos deuses. Reorganizar, artisticamente, esse fio desfeito, relembra e reproduz a cena proibida, reencena a sexualidade desmedida dos deuses e espelha, portanto, a sexualidade reprimida de Palas, a deusa-virgem. A imagem da aranha que tece, eternamente, sua teia, constitui a metáfora do fazer artístico, enquanto resultado de um ato punitivo que se nutre da falta criadora — a vida saindo da morte e vice-versa. Condenada à prisão de um tecido inalterável e circular — a semelhança — o tecido-aranha se inscreve, contudo, como marca da diferença.

A disputa entre o conceito de arte defendido por Palas — representação da ordem e da razão social — e o de Aracne — a desmedida — atua como metáfora do controle ao imaginário empreendido pelo autor nos seus três últimos livros. Controle da razão sobre os discursos do imaginário, instauradores da *diferença* e da ruptura que ameaçavam a ordem social e o poder. Se a desrazão do tecido de

Aracne revelava a descontinuidade e a assimetria do mundo ordenado dos deuses, sua condenação vem confirmar esse desenho como ameaça à função cosmogônica da arte desejada por Palas. E é nessa função que se concebe a arte como dotada de força inauguradora, ordenando e produzindo simetrias com a realidade.¹⁶

Embora a utilização dessa metáfora no artigo sobre a obra de Costa Lima tenha outro objetivo, ela compõe, com as aranhas do romance de Autran Dourado, o tecido que constrói a narrativa, a *diferença* de Fortunato e da loucura, e a *continuidade* do rito da escrita. Guardam-se, evidentemente, as devidas ressalvas quanto a uma possível conceituação mítica da arte de narrar, fundada em categorias imutáveis e universais.

A inserção do fragmento nesse texto, que se mescla com os outros analisados, funciona ainda como ilustração de um processo analítico que muita atração tem, atualmente, exercido sobre mim: a utilização de procedimentos metafóricos na construção ensaística, reconhecendo, na metáfora, sua potência imaginativa e conceitual. Nesse sentido, a operação ficcional se mescla com a teórica. A prática da apropriação do exemplo ou da alegoria na elaboração de conceitos e categorias tornou-se comum entre escritores, que, no gesto de aproximar a arte da teoria, rompem com as barreiras rígidas entre o discurso ficcional e o científico. Benjamin e seu anjo, o *Angelus Novus* de Klee, gravura que o acompanhava na sua errância pela vida, a filosofia e a arte, é transformado em objeto teórico, por sua natureza de objeto-fetichê. O pensador alemão constrói, graças a essa gravura do anjo, uma das mais belas alegorias da história. O mito de Aracne desempenha, igualmente, no meu texto, o papel de objeto-fetichê, corporificando-se em imagem produtora de conceitos.

¹⁶ SOUZA. A crítica em palimpsesto: reflexões sobre a obra de Luiz Costa Lima, p.59.

A MISÉRIA DA CRÍTICA

O "IV Encontro Nacional de Professores de Literatura", a que me referi anteriormente, teve como programação principal o balanço da produção universitária da década de setenta, reunindo trabalhos dos mestres em literatura saídos dos recentes cursos de pós-graduação do país. Propiciou, entre outras coisas, a divulgação de diferentes linhas de pesquisa desenvolvidas no meio universitário, bem como a discussão dos problemas da crítica da época diante do emprego excessivo de teorias e métodos de análise literária.

Destacavam-se os trabalhos realizados na USP — voltados para a abordagem sociológica da literatura, a sistematização de um pensamento crítico brasileiro e a recuperação de fontes primárias, através do estabelecimento de edições críticas; na PUC/RJ — pautados pelo enfoque estruturalista de natureza antropológica, psicanalítica e sociológica; na UFRJ — com o pensamento teórico fortemente calcado na indagação filosófica e na visão ontológica do literário; e na UFRGS — pesquisas que revelavam a revisão da crítica brasileira, da literatura gaúcha, sem se prenderem a métodos especiais de abordagem crítica.

O contato com outras leituras do texto literário foi bastante enriquecedor para a compreensão dos limites impostos pelos métodos ou teorias, alertando-me, em especial, para o estudo da crítica literária brasileira e para a necessidade de ampliar o enfoque da análise textual. Essa questão tem me acompanhado ao longo desses últimos anos, e, em época mais recente, com a pesquisa sobre o discurso da crítica contemporânea, procuro contextualizar historicamente os meios de produção do texto crítico.

O artigo de Norma Couri, publicado no *Jornal do Brasil* à época do evento (novembro de 1977), com o título irônico de "Esses Jovens Mestres e Suas Teses Maravilhosas (quem as entende?)", apresentava, como abertura, o diálogo mantido entre Autran Dourado e eu, em torno das aranhas, embora reproduzido de forma truncada. Aproveitando a inusitada discussão sobre os aracnídeos, a jornalista queria chamar a atenção para o abismo entre

escritor e crítica, motivado pela acusação de estar a produção universitária distanciando-se do público, pela sua linguagem hermética e sofisticada. Autran Dourado participou do *imbroglio* sem, na verdade, compartilhar dessa idéia, pois irá se expressar, nesse mesmo artigo, de maneira favorável às recentes conquistas da análise estruturalista.

Ora, ora, a discussão do fazer literário deslocou-se da imprensa para as universidades e não vejo por que reclamam tanto da linguagem preciosa ou hermética. Não pode ser de outro jeito, são análises que, tanto quanto as médicas, se pretendem científicas. Acontece, na verdade, um certo porre, um pileque de terminologias misturadas ao estruturalismo. E o que é afinal o estruturalismo? Chama-se a tudo de estruturalismo, na tentativa de depreciá-lo.¹⁷

Notava-se em alguns dos professores e orientadores de teses presentes ao evento a preocupação com a linguagem hermética da crítica e a discordância quanto à qualidade da produção acadêmica. Um dos tópicos mais discutidos foi a qualidade do ensino nas universidades, bem como a proliferação de cursos de pós-graduação no país.

Em outro artigo de Norma Couri relativo ao evento, "A Hora de Criticar os que Criticam (ou Deveriam)",¹⁸ relata-se o contraponto de vozes produzido no debate entre os antigos defensores da cátedra, avessos à democratização do direito de titulação docente, e os que defendiam a criação dos cursos de pós-graduação como fator de melhoria do ensino e da pesquisa no país. Affonso Romano de Sant'Anna, um dos organizadores do encontro, e representante da nova geração de professores das universidades brasileiras, encontrava-se entre os defensores da segunda posição:

¹⁷ COURI. Esses jovens mestres e suas teses maravilhosas (quem as entende?). Caderno B, p.1.

¹⁸ COURI. A hora de criticar os que criticam (ou deveriam), p.1.

Mas é preciso dizer que a análise literária não pode ser o lugar de guerrilheiros utópicos e políticos fracassados (...). Outro equívoco: a universidade brasileira não está dominada por estruturalistas. Há de tudo, conforme se vem demonstrando nos Encontros Nacionais de Professores de Literatura que a PUC realiza anualmente. O que há de boa ou má análise de texto. E as pessoas aí fora não têm que necessariamente entender *tudo* numa análise literária (...). A literatura brasileira — assim como a visão de novos autores maiores e menores é totalmente outra depois dos Cursos de Pós-Graduação a partir de 70.¹⁹

Merquior, também presente ao encontro, demonstrava sua inquietação com as novas terminologias e as esquizofrenias teóricas dos jovens mestres. Repetia o mesmo gesto que o fez atacar, em 1974, a "moda estruturalista" que entrava sorradeira nos portos do país, em artigo estampado no *JB*, "O Estruturalismo dos Pobres". A releitura recente desse texto trouxe-me a mesma sensação de desconforto e impaciência experimentada na época, por reconhecer a reiteração de uma postura elitista e demolidora diante de uma realidade que necessitava ser mais bem entendida. Ao denunciar, nesse texto, um tipo de saber adquirido naturalmente — "as universidades brotam" — pelo fato de se pautar por causalidades mecânicas e sem qualquer ligação com os interesses internos do país, contribui para reforçar a tese de Schwarz de que as idéias continuavam ainda, "fora de lugar".

Em comunicação apresentada no I Congresso Internacional da Faculdade de Letras da UFRJ, em 1987, publicada na revista *Fahrenheit* e, posteriormente, em *Traço Crítico*, faço referência a esse artigo de Merquior, em que reitero meu desafeto diante da postura elitista que sempre o caracterizou como crítico:

¹⁹ COURI. A hora de criticar os que criticam (ou deveriam), p. 1.

Em 1974, Merquior publica, também no *JB*, um artigo que desagradou a muitos leitores, intitulado "O Estruturalismo dos Pobres", cujo teor elitista já se anuncia desde o título. O estruturalismo europeu não combinava com a sua recepção verificada no Terceiro Mundo. Merquior não se conformava com o fato de que o intelectual tupiniquim pudesse se valer de terminologia e pensamentos estrangeiros — principalmente franceses — por ser essa linguagem privilégio de poucos. O artigo tem ainda cartas marcadas: a única universidade que não teria sido atingida pelo apelo sedutor do estruturalismo, a USP, é eleita como a "mais sedimentada, a mais amadurecida das nossas instituições do gênero".²⁰

A maturidade seria, portanto, o melhor critério e antídoto para os devaneios de uma intelectualidade adolescente, inteiramente seduzida pelo aceno das idéias importadas. O texto de Merquior, ao denunciar o caráter reacionário que estava por trás da moda estruturalista brasileira, pretendia dar uma lição de moral para os "pobres" intelectuais. Insurge ainda contra o emprego de termos mal traduzidos, como é o caso de *escritura*, que tanta polêmica suscitou nos meios acadêmicos. Para o crítico, em acirrada defesa do texto original, a cópia vem sempre degradada e com cheiro de fruta passada ou proibida. A reprodução de uma passagem desse texto funciona como artifício retórico que traz à cena do presente o exemplo de um modo deselegante e desrespeitosa de tratar os problemas culturais brasileiros.

...o abuso agressivo de terminologia superfluamente hermética em lugar do real trabalho de análise, quase nunca depara, neste Brasil de jovens e precaríssimas universidades, com a resistência da pesquisa séria e do ensino crítico. Ao contrário: como as universi-

²⁰ SOUZA. *Traço Crítico*, p.2-3.

dades "brotam" agora (numa expansão demasiada rápida para ser levada a sério), e os ignorantes se diplomam e se doutoram às centenas, a arrogância intelectual mais oca e mais inepta se dá facilmente ares dogmáticos de ciência exclusiva. No entanto, os sacerdotes do Método não sabem sequer português. Nossa ensaística atual é o paraíso do solecismo, o éden do barbarismo. Se você encontra um título sobre "escritura", não creia que se trata de uma obra para tabeliões: trata-se mesmo é de "écriture", que os nossos preclaros estruturalistas não sabem traduzir por "escrita".²¹

Na realidade, o que Merquior não conseguiu entender é que a proliferação dos cursos de pós-graduação trazia benefícios, apesar de suas limitações, enquanto fruto de um período de repressão política e controle ideológico. A reflexão mais sistematizada, o rigor teórico e a necessidade de sofisticar o instrumental de trabalho não representavam, como queriam alguns, alternativas reacionárias e em conviência com o regime militar. As idéias estavam "fora de lugar" na cabeça de alguns que gostariam que elas permanecessem sempre nos lugares de origem. Os resultados do esforço dispendido naquela época, bem como da resistência às acusações desse tipo, mostram-se hoje bastante enriquecedores. Reconhecer as limitações teóricas e procurar ultrapassá-las seria o primeiro passo para que não seja destruído um projeto, nem tão utópico, de construção de um pensamento crítico entre nós.

²¹ MERQUIOR. O estruturalismo dos pobres, p.5.

BRICOLAR LÉVI-STRAUSS

Serei acusado de reduzir a vida psíquica a um jogo de abstrações, de substituir a alma humana, com suas febres, por uma fórmula asséptica. Não nego as pulsões, as emoções, o fervilhar da afetividade, mas não concedo a essas forças torrenciais uma primazia: elas irrompem num cenário já construído, arquitetado por imposições mentais.

Lévi-Strauss

As restrições que eu poderia apontar no meu trabalho de análise textual realizado na fase estruturalista resultam das transformações sofridas pela própria crítica ao longo desses últimos anos. As limitações referentes à antropologia lévi-straussiana, como pertencente ao pensamento estruturalista, decorrem igualmente da revisão teórica pela qual passa esse saber nos dias atuais. A indagação em torno de categorias e princípios que nortearam grande parte da epistemologia estruturalista é tributária de uma nova postura diante dos discursos da ciência. Essa reflexão proporciona a abertura para se compreender com mais clareza os limites interpretativos, bem como as razões que motivaram a escolha de determinado percurso teórico.

Ao retornar ao Brasil, em 1983, após a conclusão do Doutorado realizado na Universidade de Paris VII, inicio um período de revisão da história da crítica dos últimos anos e dedico-me, em especial, à sistematização dos princípios teóricos que nortearam minha formação. A oportunidade de refletir sobre o pensamento pós-estruturalista nasceu da conjunção entre a experiência vivida no exterior e a retomada de minhas atividades acadêmicas na universidade.

Na mesma ocasião em que montávamos na UFMG o Doutorado em Literatura Comparada, eu despertava para a prática de revisão de teorias críticas do século XX, do lugar de produção

histórica desse saber, bem como da recepção brasileira de modelos estrangeiros.

Por entender, atualmente, que a reflexão sobre a crítica literária e a teoria da literatura se concentra na indagação de ordem histórico-cultural, sinto-me em condições de perceber as lacunas que apresenta o enfoque analítico anterior. A releitura do meu texto estruturalista se processa, por conseguinte, pelo esboço de algumas limitações metodológicas — pelo menos as detectadas por mim — e seu condicionamento de ordem epistemológica. Essa desconstrução teórica está presente numa enorme variedade de textos que enfocam a crítica dos anos 70 no Brasil, e especialmente os de Costa Lima, destacando-se o artigo "Estruturalismo e Crítica Literária".²²

Na abordagem de *A Barca dos Homens*, em decorrência da articulação paradigmática dos pares de oposição e da análise das categorias sintático-semânticas do enunciado, realizei uma sofisticada análise temática do romance, distinta das tradicionais, pelo fato de lidar com categorias funcionais e não substancialistas. Abandonou-se, contudo, o exame da enunciação do texto, entendida na sua constituição discursiva e na articulação entre sujeito e linguagem, diferentemente do conceito de enunciação empregado por Costa Lima, relacionado ao conteúdo latente do texto, suas frestas e interditos.

O método antropológico, empregado na investigação do discurso crítico, ao ser transportado para o texto literário, ignorava suas particularidades enunciativas, pelo fato de se deter na construção de uma estrutura portadora de significação. A diferença apresentada por Costa Lima entre os "discursos de representação" (o mítico, o onírico e o literário) funcionava como meio de demonstrar que o discurso literário distinguia-se dos demais por conter uma particularidade inerente à sua produção, ou seja, por constituir um texto questionador do seu próprio fazer, que reflete sobre sua linguagem, não afirmando o real nem o negando, mas

²² Cf. LIMA. Estruturalismo e crítica literária.

colocando-o entre parênteses.²³

Ao realizar a distinção entre a escrita literária, o rito e o mito da viagem presentes em *A Barca dos Homens*, o fator estruturante da diferenciação recaía na resposta fornecida pela escrita literária à ordem social, por não endossar, à feição do mito e do rito, a verdade comunitária. A estrutura do enunciado — reproduzidor de uma ordem simétrica e em equilíbrio — deveria funcionar, na obra literária, de forma irônica, por conter, na sua circularidade, o caráter ideológico do sistema. Essa afirmação da diferença, pelo teor da resposta que a crítica literária fornece à ordem social, é, no mínimo, redutora, por esquecer que a distinção entre a literatura e outros discursos não depende apenas de critérios ideológicos. A avaliação da obra literária, por seu lado, não deve se restringir a parâmetros centrados na ruptura ou no endosso de determinados modelos sociais.

O segundo tópico de reflexão decorre do primeiro e se sustenta pelo fato de ser a análise imanente do texto — privilegiando-se sua produção e, conseqüentemente, conferindo importância mínima à sua recepção — um dos motivos pelos quais se apagava a figura do sujeito e se descontextualizava historicamente a obra. O fechamento do texto no seu universo interno — e na sua autonomia — explica-se pelo relacionamento com outros discursos presentes no interior da estrutura, tais como o mítico, o religioso, o social ou o ideológico. O valor literário, balizado pelo critério de diferença frente a outros discursos, prescindia da recepção histórica para sua legitimação.

A abordagem estruturalista, ao recalcar o sujeito-receptor pela diluição de sua importância no processo cognitivo da obra, esquecia que o crítico, no circuito criado entre a obra e o público, participava igualmente como leitor. Recalcava-se ainda o sujeito enquanto ator da enunciação crítica, obrigado a se posicionar objetivamente no texto: ao expressar sua autoridade na terceira pessoa, garantia a cientificidade e a neutralidade da análise. O resultado

²³ Cf. LIMA. *Estruturalismo e teoria da literatura*. Cf. também SOUZA. Debate em torno do livro *Sociedade e discurso ficcional*, de Luiz Costa Lima.

desse afastamento torna-se paradoxal, uma vez que a legitimação da autoridade depende também da exposição da experiência do sujeito, que não se mostra como mero observador do objeto.

Diante de tal procedimento, torna-se oportuno lembrar que a postura de Lévi-Strauss quanto ao sujeito do conhecimento é claramente apresentada na abertura do *Le Cru et le Cuit*, ao definir seu método como "kantismo sem sujeito transcendental". Coloca entre parênteses o sujeito no processo de construção analítica, além de relegar a segundo plano a questão do destinatário dos mitos, ou seja, *como* são enunciados ou *quem* os profere. Para a antropologia lévi-straussiana interessa, sobretudo, como os mitos se pensam nos homens e não como os homens pensam os mitos, levando-se em conta que a produção de seu sentido se efetua através da rede de relações criada entre eles.²⁴

No Seminário *L'Identité*, organizado por Lévi-Strauss e posteriormente editado, Kristeva avalia a posição do sujeito na lingüística estrutural e na antropologia, apontando aí o recalamento do sujeito da enunciação. Na comunicação apresentada sob o título de "Le Sujet en Procès", demonstra como o estruturalismo deixa vazio o lugar do sujeito, excluindo-o da cena no discurso. Por esse motivo é que essas disciplinas, recalçando o sujeito e ignorando-o na sua dimensão discursiva, não conseguem transpor os limites do enunciado:

Il reste que dans le décalage ouvert entre le signifiant et le signifié qui permet aussi bien la structure que son jeu, un sujet de l'énonciation se dessine que la linguistique structurale laissera en blanc. C'est d'ailleurs d'avoir maintenu vacante sa place, qu'elle n'a pas pu devenir une linguistique de la parole et du discours: il lui a manqué une grammaire,

²⁴ Cf. LÉVI-STRAUSS. *Le cru et le cuit*.

car pour passer du signe à la phrase, il fallait avouer ne plus tenir vacant le lieu du sujet.²⁵

O redimensionamento da subjetividade na prática analítica de textos não significa que a história, o indivíduo e o sujeito estivessem ausentes das pesquisas estruturalistas. Na realidade, esses elementos foram vetados e domesticados pelos próprios sujeitos que construíam esses modelos de leitura. Costa Lima, na "Nota Introdutória" ao *Controle do Imaginário*, aponta as limitações da análise sistêmica, no que diz respeito à posição do sujeito:

Em vez de um sujeito, pura e transparente máquina mental, passei mais modestamente a conceber um sujeito vigilante quanto à sua própria subjetividade, vigilância suficiente apenas para eliminar sua auto-referencialidade, seu magistral narcisismo; incapaz contudo de ultrapassar sua pessoalidade. Neste sentido, a construção analítica é também construção do sujeito analista. Mas construção a partir de um umbigo, que permanece sempre o mesmo.²⁶

O lugar que o receptor passa a ter no pensamento crítico de Costa Lima deve-se ao contato com a estética da recepção e do efeito, que possibilitou a reformulação de pressupostos teóricos do estruturalismo. Sistematizo, no artigo referente à obra de Costa Lima, a sua releitura das limitações do método lévi-straussiano para o estudo do discurso literário:

²⁵ KRISTEVA. *Le sujet en procès*, p.227.

²⁶ LIMA. *Controle do imaginário: razão e imaginação no Ocidente*, p.8. A releitura do estruturalismo (lévi-straussiano em particular), detectando os limites da teoria e do método, é efetuada no ensaio de Costa Lima. "Estruturalismo e Crítica Literária", onde o crítico pondera sobre as conseqüências advindas da ausência, na abordagem literária, da figura do receptor e da história. Cf. SOUZA. *A crítica em palimpsesto: reflexões sobre a obra de Luiz Costa Lima*.

O narcisismo do crítico fazia-o esquecer que era na condição de leitor-sujeito que fala de determinado lugar histórico — que construía a interpretação do texto. Se, como afirma LCL, Lévi-Strauss não se interessava pela interpretação do mito pelo falante, uma vez que iria apenas dizer do modelo consciente da sociedade, tal posição refletia o deslocamento do destinatário para segundo plano, restando, somente, a voz autoritária do pesquisador (Cf. "Estruturalismo e crítica literária", p. 246). A recepção do modelo inconsciente do mito ficaria sob a única responsabilidade de um leitor privilegiado, capaz de distinguir a diferença entre as representações sociais. Dessa forma, as manifestações "conscientes" do destinatário se distanciavam da leitura simbólica do objeto, praticada por esse "sujeito mental".²⁷

Com o olhar atento às diferenças e obstáculos do método lévi-straussiano, o crítico conclui que, pela diferença de objeto, a antropologia deixava sem resposta várias questões inerentes à literatura. Para ele, o leitor de ficção distingue-se, ainda, do informante do mito, por razões facilmente detectadas, entre as quais, a diferença de nível social.

O apagamento do sujeito-leitor na produção do objeto literário se reduplica no apagamento especular do sujeito crítico, com a suspensão de subjetividades e da história pessoal do sujeito da investigação. A separação entre sujeito e objeto é responsável pela concepção de um pensamento racional que anula o traço da enunciação e a marca autoral no texto.

Como exemplo da mudança processada no interior da própria antropologia — e, por extensão, nos discursos das ciências humanas — faço referência ao texto de Teresa Caldeira, publicado nos *Novos Estudos Cebrap*, em que se discute a questão do autor

²⁷ SOUZA. A crítica em palimpsesto: reflexões sobre a obra de Luiz Costa Lima, p.62.

na antropologia pós-moderna. A importância, antes conferida ao sujeito-pesquisador, enquanto construtor de modelos, é transferida para o ouvinte, igualmente sujeito da investigação. A passagem do aparato "moderno" da antropologia, no qual somente a voz autoritária do pesquisador se fazia ouvir, para o reconhecimento da pluralidade de vozes no *corpus* analisado, remete para a valorização da dimensão discursiva do texto antropológico. Recupera-se, dessa forma, a crítica de ordem *cultural*, que reúne a abordagem discursiva com o contexto político da cultura observada:

O antropólogo não se encontra mais numa situação privilegiada em relação à produção de conhecimentos sobre o outro. Ele não é mais aquele que reelabora uma experiência para explicitar a realidade de uma cultura com uma abrangência e uma coerência impossível para aqueles que a vivem no cotidiano. O antropólogo não é mais um sujeito cognoscente privilegiado. Perdendo o status de sujeito cognoscente privilegiado, o antropólogo é igualado ao nativo e tem que falar sobre o que os iguala: suas experiências cotidianas.²⁸

Como se faz notar, a marca autoral no texto analítico funciona como uma das conquistas mais recentes do discurso crítico das ciências humanas, entendendo-se que o sujeito volta à cena no discurso de forma ainda esvaziada e fraturada. A linguagem da crítica literária predominante nos anos 70, época em que o estruturalismo florescia como método e visava à neutralidade e a objetividade de expressão, compartilhava, ao contrário, da idéia de diluição do sujeito no texto, ao preocupar-se com a demonstração do enunciado analítico. No artigo "Querelas da crítica", já referido, examino a transformação do sujeito da enunciação crítica do estruturalismo para os atuais procedimentos discursivos.

²⁸ CALDEIRA. A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia, p.142.

Embora a linguagem da crítica universitária cometesse, na época, vícios de hermetismo, considero meu trabalho da fase estruturalista, e em especial a dissertação de mestrado, bem elaborado, conciso e expresso de forma clara e inteligível. Os esquemas e quadros explicativos são o único empecilho para uma leitura mais fluente do texto, embora eu reconheça que a construção de pares de oposição, dispostos em quadros, não visava apenas a ilustrá-los fornecendo, ao contrário, uma sofisticada formalização dos conteúdos. Não resta a menor dúvida de que eles se tornaram inoperantes, por não haver mais razão para se recheiar a análise com ilustrações e malabarismos de raciocínio. Estes, felizmente, permanecem, mas sob diferente disfarce, sem revelar o rosto para o leitor e tramando seus jogos de encenação nos bastidores do texto. Por conseguinte, a escolha de novos objetos de estudo, nos anos subseqüentes ao estruturalismo, e a diferente maneira de proceder ao recorte analítico se refletem na composição do discurso ensaístico, gênero que a crítica contemporânea tem praticado com freqüência.

Essa preocupação deve-se ainda à necessidade de tornar o texto crítico cada vez mais legível, sem que isso signifique a opção pela superficialidade analítica ou por uma "escrita literária", praticada por quem não possui talento para tal. O objetivo principal reside justamente na melhor divulgação da produção acadêmica, contribuindo para que se realize o desejado diálogo entre o discurso universitário e a comunidade.

Como reflexão final sobre as limitações do pensamento estruturalista lévi-straussiano para os estudos da literatura, retomo a questão do universal na antropologia, decorrente também da diluição do sujeito na estrutura. A constatação de existirem números limitados de sistemas e a sujeição do indivíduo a determinadas leis que regem a estrutura social permitem a Lévi-Strauss afirmar, na *Oleira Ciumenta*, a presença de um cenário já construído e arquitetado por imposições mentais.²⁹

A indagação dos pressupostos teóricos do estruturalismo lévi-straussiano e das implicações ligadas ao conceito de universal

²⁹ LÉVI-STRAUSS. *A oleira ciumenta*, p.249.

nasceu do curso ministrado em 1987, no Doutorado em Literatura Comparada da UFMG, no qual esse conceito funcionou como motivo condutor das discussões. Examinando textos de autores nacionais e estrangeiros que problematizam a questão da dependência cultural e de categorias relativas à articulação entre o particular e o universal, o texto de Lévi-Strauss pôde ser estudado com outros olhos e a partir de diferente lugar teórico. Com a releitura de Derrida, Deleuze e do artigo de Costa Lima, "Estruturalismo e Crítica Literária", tornou-se mais transparente, para mim, o pensamento lévi-straussiano.

Uma das mais tocantes descobertas foi constatar que eu havia fechado os olhos para as *implicações culturais* da antropologia, pautadas pela racionalidade e universalização das estruturas. Lévi-Strauss, embora respeitasse as diferenças contextuais verificadas em cada mito — e tenha sido o grande desconstrutor da visão etnocêntrica de cultura — reduziu essa diferença à idéia de estrutura imutável, comum a todos os povos. Em artigo sobre o conceito de universal em antropologia, discuto a questão da racionalidade vinculada à igualdade cultural, que, segundo Costa Lima, se explica pela teoria do inconsciente em Lévi-Strauss. Ao se apropriar dos preceitos da lingüística estrutural, que postula a *generalidade do inconsciente* como infra-estrutura lógica, o antropólogo também reduz o inconsciente a uma articulação binária, o que resulta na universalidade da estrutura e no abandono das diferenças discursivas e contextuais.³⁰ Para os estudos da literatura, em especial da literatura comparada, essa posição revela-se extremamente nociva, por abafar particularidades culturais, em favor da indistinção e do universalismo criados pelo aparato racional.

Não há lugar, portanto, para o artefato controlador do pensamento universal, quando o interesse analítico se volta para a problematização de questões culturais, pela marca diferenciada imposta por determinada manifestação artística. Impossível conceber a noção de estrutura que anula as diferenças culturais em favor de uma imagem única e sem fraturas. Paradoxalmente, o

³⁰ Cf. LIMA. *Teoria da literatura em suas fontes*.

resultado a que chegou a antropologia lévi-straussiana foi justamente a separação entre culturas, pois, ao colocar o sujeito entre parênteses no processo de conhecimento, o observador distanciava-se demais da cultura estudada, não mantendo com ela um diálogo e uma relação intersubjetiva. Predominava o monólogo, instaurado pela "onisciência" do discurso científico.

Revela-se equivocada, ainda, a tentativa de conciliar, no meu trabalho dessa época, a noção de *estrutura* lévi-straussiana com o conceito de *sentido* em Deleuze, levando-se em conta que, neste último, predomina a idéia de paradoxo como articulação da diferença e, no primeiro, a diluição da diferença, pela defesa da universalidade da estrutura. O que permanece conciliável é a maneira pela qual são articuladas as relações e os elementos na estrutura, o jogo ambivalente de presença e ausência, e o vazio atuando como mola mestra da construção do sentido. Em ambos privilegia-se a prática *desconstrutora*, pela releitura do etnocentrismo — a introdução da alteridade e da diferença no interior do pensamento ocidental — e pela conceituação do sentido como produto do movimento paradoxal entre a série significante e a série significada. Distinta, contudo, é a resposta que cada um fornece para a compreensão do fato cultural: em Deleuze, a defesa das particularidades, da superfície e do paradoxo; em Lévi-Strauss, o apagamento das diferenças contextuais, ao privilegiar a universalidade dos esquemas mentais.

Rearticulando conceitos retirados da psicanálise e da filosofia pós-estruturalista, tais como os de fetiche, desejo, fantasma e simulacro, problematizo, no estudo citado, a questão do universal como criação ilusória dos discursos racionalistas. Essa posição é reafirmada e ampliada em outro texto de minha autoria, "Sujeito e Identidade Cultural", publicado em 1991, na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Ao discorrer sobre as transformações, nas Ciências Humanas, do pensamento crítico dos anos 60, relativas à questão do sujeito, e à problematização, na literatura brasileira, do conceito de identidade cultural, construo o raciocínio a partir da diluição pós-estruturalista do conceito de universal, revertendo na historicização do *particular* e na *diferença* entre culturas.

PAPAGAIOS DE PAPEL

*Os alfandegários de Santos
Examinaram minhas malas
Minhas roupas
Mas se esqueceram de ver
Que eu trazia no coração
Uma saudade feliz
De Paris.*

Oswald de Andrade

Macunaíma, o grande desconstrutor de linguagens, ao voltar de canoa para o Uraricoera, traz na mala o contrabando de signos de diferentes origens e, entre os mais visíveis, um casal de galinhas Legorne, um revólver Smith Wesson e um relógio Pathek Philipe. Transforma São Paulo em bicho preguiça de pedra, como se estivesse inscrevendo, nesse gesto mágico, o epitáfio da civilização do trabalho. O desejo de apagar essa imagem não impede que se apodere de seus restos culturais, produtos importados que funcionam, emblematicamente, como o traço de ambivalência de Macunaíma, situado no limite entre a civilização e a barbárie.

O contrabando amoroso com a civilização estrangeira é a perda do herói, estigmatizado no encontro com Vei, a Sol, que o condena à mortalidade, por ter preferido a portuguesa às suas filhas. Mesmo sabendo que teria como dote, "Oropa, França e Bahia", prometido sob a forma de uma frase estereotipada, Macunaíma segue contrabandeando signos e rompendo o limite das linguagens, ao plagiar o Brasil naquilo que ele tem de mais plagiável: sua falta de caráter. O comércio de signos, o mimetismo lingüístico do herói, metaforizado na imagem do papagaio — o que repete e reduplica linguagens — constituem a marca autoral desta obra-prima do Modernismo brasileiro, uma das mais agudas reflexões sobre a identidade nacional.

O papagaio, última testemunha que fica para relatar os feitos do herói ao narrador, representa esta ave sem pouso e

identidade, que desconstrói a visão estagnada de cultura e desconfia das idéias fixas e dos lugares comuns. Macunaíma, encarnando também essa imagem, desloca e põe em movimento o caráter petrificado dos signos, a propriedade do discurso pelo sujeito e o porto seguro das idéias. Trapaceiro e astuto como o jaboti, plagia as histórias e as lendas nacionais e estrangeiras, o discurso retórico dos doutores, os atos de fala, as frases feitas, os provérbios e as adivinhas.

Macunaíma desembarca no meu texto de Doutorado, *Des Mots, des Langages et des Jeux*,³¹ sob a acusação de espelhar seu homônimo mítico, entrando no solo da literatura brasileira com bagagem contrabandeada do alemão Koch-Grünberg. A carta-resposta de Mário a Raimundo Moraes, na qual se defende da acusação de plágio feita por esse folclorista, consiste na entrega corajosa de uma causa, o *desbrasileiramento* do Brasil. Essa causa, entre outras, significava o comércio livre das mercadorias e o diálogo engenhoso com o estrangeiro, em que a noção de propriedade vê-se disseminada pela pirataria das idéias. Sob a marca perversa do plágio e do roubo, Mário deixa sua assinatura na capa de *Macunaíma*, embora reconheça que seu texto desconstrói o conceito de autoria e o de originalidade como mola mestra da criação. Incorpora-se no projeto cultural modernista, ao se interessar, sobretudo, em reinventar a história do Brasil pelo desvio de suas caravelas discursivas. A convivência ambivalente com a cultura estrangeira garantia o fortalecimento dos empréstimos e a abertura dos portos para o tráfico universal: "O projeto andradino, intertextual 'avant la lettre', consiste na articulação de um texto plural, onde a figura do autor se esvai e se multiplica nos textos de que se apropria: o comércio livre dos signos torna-se moeda corrente onde várias vozes circulam sem autoridade nem lei".³²

³¹ SOUZA. *Des mots, des langages et des jeux: une lecture de Macunaíma*, de Mário de Andrade.

³² SOUZA. *A pedra mágica do discurso*, p.24. Todas as citações da minha tese seguirão o texto publicado em 1988, pela Editora da UFMG, com título diferente do trabalho original.

A passagem pela alfândega dos portos do meu país não causou nenhuma suspeita, pelo fato de as idéias européias não constituírem ameaça ao bem-estar nacional. Estavam bem instaladas no canto da mala e esperavam, quietas, o momento de se incorporarem noutra realidade. Retornava com o aruaí falador na bagagem, ciente de que o caráter repetidor da linguagem do papagaio revelava bem mais que um gesto mimético e automatizado diante da cultura estrangeira. Trazia, no seu interior, a "traição das frutas do mato", disseminando modelos estereotipados e despindo-se das insígnias de propriedade.

O fato de trabalhar com *Macunaima* no estrangeiro representou um desafio que implicava restrições e dificuldades de toda sorte. Mas o desafio trouxe bons resultados, principalmente por ter-me obrigado a refletir, à distância, e sem os instrumentos analíticos usuais que aqui estariam à minha disposição, sobre a própria questão da identidade cultural. O trabalho visava não à glosa da bombástica frase de Oswald de Andrade, que descobrira o Brasil do alto da Place Clichy, mas à leitura de *Macunaima* num espaço que propiciava o confronto de culturas. Na condição de pesquisadora, via-me também inserida nesse solo, não apenas como espectadora, mas enquanto personagem. Desse lugar pude compor, em fragmentos e nos moldes da rapsódia, pedaços simbólicos de Brasil, texto que contou com a ajuda de amigos brasileiros, tanto no envio de bibliografia como na realização do trabalho, com a ida a bibliotecas especializadas e a sessões do filme e da peça feitos a partir da obra.

O conhecimento da bibliografia teórica francesa facilitou a minha adaptação à Universidade de Paris VII, além de me alertar para outra vertente de abordagem textual, até então relegada a segundo plano. Tive a oportunidade de situar melhor os autores e percebê-los enquanto inseridos no espaço cultural francês. Na qualidade de leitora estrangeira em contato com as teorias no seu solo de origem, conseguia perceber, com clareza, a distinta recepção dessas teorias nos dois meios intelectuais.

A releitura da obra de teóricos franceses efetuou-se de maneira mais sistematizada e à luz de novo enfoque interpretativo.

Desviava o interesse pela abordagem estruturalista antropológica e refazia o trajeto semiológico iniciado no Brasil, centralizando-me, em especial, no exame do discurso e dos procedimentos de linguagem.

A passagem da abordagem estruturalista lévi-straussiana para o enfoque intertextual de caráter discursivo não significou um rompimento com o método estruturalista de análise. Ao apropriarme de textos pertencentes ao pensamento pós-estruturalista, ampliou-se para mim o horizonte de estudo para questões de ordem semiológica, como a linguagem, o discurso e o sujeito. Se antes privilegiava, na prática intertextual, a articulação entre textos e não entre discursos, embora afirmasse a diferença entre os discursos mítico, ritualístico e literário, nesta nova fase a ênfase irá recair no exame dos atos de linguagem e de sua função na estruturação narrativa e discursiva. Importante ressaltar que, no corpo da tese de doutorado, duas epígrafes de Barthes — uma sobre a linguagem e outra sobre a escrita — selam o compromisso do texto com a sua enunciação.

Como procedimento operatório da análise de *Macunaíma*, a *intertextualidade* propiciou a discussão de vários tópicos no trabalho de tese: a questão da *linguagem* heteróclita utilizada por Macunaíma, alimentada pelos discursos tomados de empréstimo da cultura popular ou da erudita; a noção de *texto* enquanto sistema de signos, abrangendo um campo bem vasto de significação, ao se aplicar tanto a obras literárias quanto a linguagens orais, sistemas sociais ou inconscientes; o lugar do *sujeito* como efeito de discurso, entendendo a intertextualidade como "espelho de sujeitos"; a posição do *autor* como produtor de enunciados já existentes e considerado no seu estatuto impessoal; a natureza da *escrita* e sua diferença com relação à fala, por constituir-se enquanto "suplemento" e inscrição mortuária.

Essa análise, de natureza semiológica, contribuindo para a criação de uma *prática discursiva* e de uma *economia textual*, se deve à abertura trazida pelos estudos de Bakhtine e à sua releitura por Kristeva. Ao propor uma ciência da linguagem que nomeia de "translingüística", Bakhtine ressalta o caráter dialógico dos textos e

seu comércio discursivo. Apoiando-se na tradição do carnaval e da sátira menipéia, sua concepção de texto literário desvincula-se daquela defendida pelos formalistas russos, a *literariedade*, legitimadora da especificidade do literário. Em contrapartida, a *palavra* bakhtiniana se associa ao discurso, considerada no seu aspecto heterogêneo é plural, além de se inscrever numa determinada tradição cultural.³³

A *prática discursiva*, entendida enquanto articulação entre sujeito e linguagem, acentua o caráter intersubjetivo da enunciação e a confluência de vozes aí presentes: "Como caução a essa prática discursiva, ressaltamos a imagem lingüística representada pela fala do papagaio e do jabuti, imagem que se acha presente em todo o texto. O estranhamento do sujeito em face dos signos e o deslocamento constante do seu sentido reúnem a linguagem de Macunaíma à do próprio papagaio e do jabuti. O herói, enquanto avatar da linguagem do pássaro, registra e veicula as palavras do outro, repetindo-as, sem controle, no ato de enunciá-las. Apropria-se da fala do jabuti, presente em diversos contos dos quais é personagem, e a utiliza como saída astuciosa para suprir a força física".³⁴

A *economia textual*, construída em torno do episódio de base, a pedra e a conquista da muiiraquitã, e de outros sintagmas que formam a estrutura da obra, funciona como pretexto para a leitura dos procedimentos de linguagem e da prática discursiva. A produção textual andradina é composta por vários procedimentos, destacando-se, entre eles, o engendramento da cena narrativa, tecido pela presença de enunciados tomados de empréstimo a outros textos, a criação de personagens saídas das expressões e a construção do *real* da narrativa, pelo processo de desmetaforização de atos de linguagem.

³³ Cf. BAKHTINE. *La poétique de Dostoievski*; SOUZA. *A pedra mágica do discurso*.

³⁴ SOUZA. *A pedra mágica do discurso*, p.34.

O VÔO DO DISCURSO

A escolha inicial para o trabalho de tese recaiu no estudo da literatura popular, pois desenvolvia uma pesquisa sobre a literatura de cordel, e pretendia ampliá-la para questões teóricas mais abrangentes, vinculadas à problematização do conceito de popular. Por vários anos dediquei-me a essa pesquisa, reunindo vasto material bibliográfico sobre o tema e arquivando textos e artigos referentes ao cordel e à literatura oral. O contato com a bibliografia das áreas de sociologia e história foi de grande proveito para a pesquisa, uma vez que os temas convergiam para questões de cultura nacional e estrangeira. A análise dos folhetos se processava ainda sob a óptica da antropologia lévi-straussiana, o que contribuía para acentuar a vertente contextualizadora do trabalho. A relação intertextual era feita de forma a promover o conhecimento multifacetado da literatura de cordel e a apropriação oral de fatos e lendas do populário.

Em 1978 publiquei o artigo "Cordel em Desafio", na revista *Inéditos*, de Belo Horizonte, no qual reelaborei a classificação temática existente para o cordel e sugeri nova classificação. Baseando-me em critérios paradigmáticos — a relação entre elementos semelhantes e distintos nos textos — criava a classificação a partir da análise comparativa, na qual a produção dos temas obedecia à articulação interna da análise. Os temas não eram impostos *a priori*. Ressaltava o aspecto metalingüístico dos textos, o diálogo entre temas afins e diferenciados, a intertextualidade de ordem mítica, literária e social, a questão autoral dos folhetos, ou o desafio como expressão do gesto *antropofágico*, no qual os contendores são metaforicamente devorados um pelo outro, pela força ilusória da linguagem.

Praticante do método antropológico lévi-straussiano, não era de se estranhar que a minha pesquisa se voltasse para a busca da resposta dada pelos textos à solicitação da "verdade comunitária". A interpretação dos folhetos realçava, assim, ora o *endosso*, ora a *ruptura* dos modelos sociais, diminuindo o horizonte interpretativo e reduzindo o campo de abordagem do cordel a esse enfoque

social. No artigo citado, uma das considerações apresentadas ilustra, de maneira evidente, o objetivo pretendido:

Em resumo, o desafio ao cordel poderá ser visto através da metáfora do espelho cuja imagem da realidade social apresenta-se desprovida de inversões. Na maioria dos folhetos, sentem-se os reflexos enganadores da verdadeira situação social brasileira, imagem turva e mascarada capaz de fornecer saídas mágicas e reduplicadoras da ideologia, do poder instituído. Sem desvendá-lo, o endossam, criando textos que reiteram uma solução socialmente utópica.³⁵

Importante ressaltar que essa postura analítica aponta várias aberturas para os estudos da literatura de cordel. Infelizmente, não consegui superar as limitações e levar a pesquisa adiante. Insatisfeita com os resultados a que chegava, não percebi que outros ingredientes poderiam ser adicionados à leitura textual, como o exame das formas discursivas, da enunciação narrativa do cantador anônimo ou da *performance* desses rapsodos do sertão. Na tese de Doutorado pude resgatar o material que havia colhido até então, recuperando o trabalho com a cultura popular efetuado magistralmente por Mário de Andrade.

Meu interesse pela cultura popular e a literatura oral não se limitava ao cordel, estendendo-se a manifestações paraliterárias. Datam dessa época as pesquisas sobre música popular, em especial o período tropicalista, e sua relação com o movimento modernista e a poética oswaldiana; a releitura de procedimentos caros à novela policial e aos melodramas, em vários autores nacionais e estrangeiros, tais como Sérgio Sant'Anna, Roberto Drummond, Rubem Fonseca, Manuel Puig; o procedimento da apropriação de textos paraliterários para a constituição de novos conceitos de literatura, distintos dos padrões convencionais — as cartas, o "correio

³⁵ SOUZA. Cordel em desafio, p.21.

sentimental", a publicidade, a fotonovela, o discurso jornalístico *etc.*

No prefácio ao livro de Silviano Santiago, *O Banquete*, escrito em 1977 para a 2ª edição da *Ática*, retomo as questões do popular em outro nível, ao apontar para a produção de um espaço *pop* na literatura, tendência própria às várias manifestações artísticas dos anos 60. Inspirando-se na lição antropofágica oswaldiana e no tropicalismo, o livro de Silviano Santiago representa um tipo de literatura que só mais tarde irá ser reconhecida. Ao endossar a proposta da *arte pop*, em que se mesclam os aspectos *kitsch* e vanguardista da cultura, o autor desconstrói esse cenário pelo emprego de procedimentos próprios ao universo popularesco das narrativas — o enredo romanesco, a novela policial e os rituais cotidianos do espetáculo urbano. Dotados de caráter metalingüístico, os contos põem sob suspeita os valores canônicos da literatura tradicional, ao problematizarem a questão da autoria, a postura brechtiana das personagens e dos narradores, bem como do espaço narrativo. A relação entre autor e personagem e o caráter de representação da literatura são bem definidos na seguinte passagem do prefácio:

« A personagem de "Docilidade", por não possuir vida própria, relata uma autobiografia desprovida de traços pessoais. Atua como marionete, personagem de papel, carecendo de substância e dirigida pela voz do autor. Enquanto pantomima, sua fala é dupla: é personagem-palavra, representação da representação e, ao mesmo tempo, personagem-pessoa, representação do autor. Ocupando o espaço do entreato, realizado nos bastidores, exerce, contudo, uma função ao surgir no palco da folha: vivendo o papel de personagem, representa uma personagem sem papel.³⁶

³⁶ SOUZA. Representação zoológica - circo de papel, p.15. Este prefácio foi realizado com a colaboração de Thais Drummond como monitora de Teoria da Literatura, que, por três anos (1974-1977) desenvolveu um trabalho de pesquisa sob minha orientação.

A análise rejeita ainda o compromisso em contextualizar a literatura de Silviano Santiago no sistema literário brasileiro, ou em apontar as afinidades de seu texto com tendências artísticas e sociais da época. As pistas não deixaram de ser fornecidas e observadas atentamente por mim, embora o prefácio tenha se centrado muito mais no jogo textual e discursivo, sem associá-lo a um contexto bem próximo. Recalcou-se, inclusive, a relação entre o jogo erótico e o jogo político, presente em todo o livro e muito bem percebido por Wander Melo Miranda em seu livro *Corpos Escritos*,³⁷ um estudo comparativo sobre a obra de Graciliano Ramos e Silviano Santiago. Essa articulação é ironicamente emblematizada em um subtítulo de um dos contos: "A Censura Não Me Agarra em 69".

Ao matricular-me, em 1978, na Universidade de Paris VII — Jussieu — para cursar o Doutorado sob a orientação de Marc Soriano, pretendia dar prosseguimento a essa pesquisa sobre cultura popular, enfocando o tema sob ângulo mais teórico. O trabalho apresentado como dissertação de D.E.A. (Diplôme d'Études Approfondies) baseava-se na análise de *O Banquete* de Mário de Andrade, e discutia a relação da cultura popular com a erudita, pela mediação do discurso musical.³⁸

Pela natureza do tema, o trabalho apresenta grandes lacunas que foram preenchidas no decorrer da pesquisa de Doutorado, ao tratar do papel do escritor na apropriação de elementos populares para a construção de sua obra e da reflexão sobre a cultura e a memória nacionais. No entanto, o projeto inicial de realizar uma tese que tomava a obra como pretexto para discutir e problematizar o contraditório conceito de cultura popular, deparou com empecilhos de várias ordens. Ao lado do caráter extenso do objeto de estudo, percebi que a única via para a análise seria a abordagem sociológica e antropológica. Além de não me sentir segura no campo da sociologia, reconhecia ainda as limitações que o enfoque antropológico trazia para a pesquisa literária. A

³⁷ MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*.

³⁸ Cf. SOUZA. *Le banquet: la déglutition d'une culture*.

situação se agravou com a diferente linha de pesquisa de Paris VII, pautada pela análise semiológica do texto e com forte inclinação para a interpretação minuciosa de procedimentos discursivos.

A tradução de *Macunaíma* para o francês acabara de sair, o que favoreceu a escolha do texto de Mário de Andrade para estudo. Por se tratar de obra de difícil compreensão para o leitor estrangeiro, e por constituir um dos mais instigantes trabalhos realizados com a cultura e a tradição populares, lancei-me ao desafio de realizar uma leitura particularizada e distinta daquelas elaboradas até então.

A revisão da bibliografia sobre o autor foi, portanto, o primeiro passo para o encontro de um caminho próprio ou de atalhos que não tivessem sido ainda descobertos. O recorte analítico se norteou pelas trilhas abertas pelos vários especialistas em *Macunaíma*, em que fui puxando os fios, conforme o desenho do tecido que ia construindo.

Com Cavalcanti Proença, no *Roteiro de Macunaíma*, criou-se o contraponto com a pesquisa filológica e estilística, que fornecia as fontes e não ultrapassava o nível frasal. Ao registro das apropriações e empréstimos nesse autor, acrescentei a análise do nível discursivo e intertextual, articulando as expressões que constroem a estrutura sintagmática do texto e o aspecto interdiscursivo. A prisão às fontes, própria da abordagem filológica — a memória dicionarizada e as leituras feitas pelo autor —, foi substituída pela liberdade de associação mnemônica por parte do crítico.

Do livro *O Tupi e o Alaúde*, de Gilda de Mello e Souza, apropriei-me da memória como processo criador do populário, aproveitando de sua reflexão o procedimento marioandradino de *traição da memória*. Responsável pelo esquecimento astucioso de *Macunaíma*, esse gesto inconseqüente transforma-se em conceito operatório para se entender a posição de Mário diante da cultura estrangeira.

Se, nos anos 50, Cavalcanti Proença nos brinda com a primeira exegese estilística do livro, Haroldo de Campos, nos anos 70, utiliza-se do método formalista de Propp e constrói o seu *Macunaíma* à luz da *Morfologia do Conto*. Aponta, no seu

trabalho, as coincidências entre Propp e Mário, por terem concebido, em 1928, duas obras que manifestavam um interesse comum pelo folclore, embora desconhecessem um ao outro. Recupera-se a relação temporal inexistente na época em que foram gerados os livros, restaurando, dessa forma, a contemporaneidade esquecida de ambos os textos. A intenção de instaurar uma afinidade cultural entre os autores deve-se à proposta comparativista de análise, que não se apóia na busca de fontes e influências — calcada em historiografia positivista — mas na simultaneidade inconsciente das coincidências.

Uma das restrições a serem feitas ao método morfológico, guiado pela descrição sintagmática do enredo e pela articulação paradigmática entre personagens e objetos, reside na opção pela semelhança formal entre textos, por igualar diferentes contextos culturais. O predomínio, na morfologia proppiana, de uma lógica formal que privilegia a estrutura arquetípica e universal dos enunciados foi largamente debatido por Lévi-Strauss, em artigo de grande repercussão, intitulado "La Structure et la Forme".³⁹ Neste texto, o antropólogo denuncia a dimensão universalista do método de Propp, embora apresente resultados de análise semelhantes aos do teórico russo, ao conceber a estrutura como dotada de esquemas mentais comuns a todos os povos. A diferença reside na preocupação de Lévi-Strauss em contextualizar os mitos sem reduzi-los a esquemas analíticos desprovidos de atributos e referências ao contexto do qual são extraídos. No entanto, as distinções contextuais são diluídas ao se reintegrarem à universalidade da estrutura.

Realizo, assim, a leitura de *Macunaima* pelo viés da análise antropológica de Lévi-Strauss, apenas no que diz respeito à articulação paradigmática dos temas e personagens, que se associam pela mediação de elementos que lhes são comuns. A utilização do método, principalmente na primeira parte da tese — "Mitos, Jogos e Rituais" — não atinge dimensão de ordem cultural, como efetuada por Haroldo de Campos na *Morfologia do Macunaima*, ao relacionar Propp com o escritor paulista. Embora

³⁹ LÉVI-STRAUSS. La structure et la forme.

Mário de Andrade tenha convivido com Lévi-Strauss — e principalmente sua mulher, Dina Strauss, especialista em folclore — na São Paulo dos anos 30, não se pode comprovar qualquer troca de experiências teóricas e metodológicas entre eles. A única associação corre por conta da apropriação que ambos efetuam dos mitos sobre o herói civilizador Macunaíma, ao utilizarem-se de fontes semelhantes, embora visando diferente objetivo: o escritor, com fragmentos e pedaços de mitos, lendas, contos populares e frases do populário, construindo sua rapsódia; o antropólogo, ao sistematizar o universo mítico da América, pelo jogo relacional entre múltiplas variantes dos mitos. Ressalte-se, ainda, que a publicação do primeiro número das *Mythologiques* de Lévi-Strauss data de 1966. Sua contribuição, contudo, foi de grande proveito para o meu trabalho, facilitando a articulação do sentido do texto marioandradino, bem como a contextualização de Macunaíma-personagem no universo cultural latino-americano.

Desvinculei-me, portanto, de uma postura de fidelidade à biblioteca de Mário de Andrade, embora tivesse conhecimento dos livros que a compõem, principalmente aqueles que lhe serviram de fonte criadora, como Kock-Grünberg, Julio Ribeiro, Câmara Cascudo, Sílvio Romero, Gustavo Barroso, entre vários outros. Não me interessava reproduzir modelos de análise existentes sobre Mário, como, por exemplo, aquele realizado, de forma correta, por Telê P. Ancona Lopez, *Mário de Andrade: ramais e caminho*. Nesse livro, a autora registra e interpreta as afinidades e leituras cuidadosas do escritor, através de suas anotações nos textos de Freud, Lévi-Bruhl, Frazer, e outros.⁴⁰ Retomo fragmentos de frase e de contos, repetindo a técnica de montagem crítica e escritural do autor de *Macunaíma*, pedaços do Brasil que entram pelas frestas dos livros, pelas páginas adormecidas dos dicionários, ganhando vida textual. Particulariza-se o discurso em mosaico de Macunaíma,

⁴⁰ É desnecessário remeter para a bibliografia sobre Mário de Andrade, que se pauta pela conjugação entre perspectivas de leitura do crítico e os autores pertencentes à biblioteca pessoal do escritor. Estabelece-se, assim, um traço de fidelidade entre as leituras do autor e a abordagem crítica. Cito, entre os estudos, o de Lafeté, *Figuração da intimidade*, no qual a poesia de Mário é interpretada à luz da psicanálise freudiana.

infiltrado nas miudezas de linguagem, nas frases feitas que compõem e desconstruem a paisagem desse livro arlequinal e em perpétua transformação.

A conclusão analítica de Haroldo de Campos, ao acentuar a função da pedra muiiraquitã como "amuleto verbal", propicia o aproveitamento, no meu trabalho, desse valor discursivo. Ao reforçar o caráter metalingüístico e metafórico da pedra e da fala do papagaio, a linha interpretativa por mim assumida tem início a partir da conclusão de Haroldo de Campos. O artefato metodológico por ele empregado irá atuar como metáfora dos estudos dos procedimentos de linguagem desenvolvidos na tese: a pedra mágica do discurso, assim como as expressões, as frases feitas, os versos e adivinhas assumem o estatuto de *ajudantes mágicos*, personagens e objetos que funcionam nos contos populares como ajudantes dos heróis. Por essa razão, denominei a escrita em *Macunaíma de escrita de representação* e de "segunda mão", ao se compor de personagens de papel que irão engendrar a cena narrativa:

A escrita de representação constitui o veículo da fuga, posta em movimento textual pelas frases pertencentes ao imaginário popular, cavalos-signos que circulam de uma expressão a outra. A estruturação do percurso narrativo é comandada pelo jogo de palavras, onde o ritmo alimenta a ação em nível de escrita. Os "ajudantes mágicos" da narrativa pertencem à categoria dos procedimentos de linguagem, meios "mágicos" que são sustentados pelas frases feitas.

Se no contexto dos contos populares os heróis escapam das situações através de ajudantes dotados, enquanto tais, de função que se insere no "real" do enunciado, em *Macunaíma* a concretização dos versos tomados de empréstimo produz uma escrita de segundo grau, entre aspas. A perseguição de *Macunaíma* é sustentada pela presença de cavalos-

signos, personagens de papel que engendram o espaço enunciativo, contaminando-o de representação.⁴¹

Em resumo, a minha interpretação do discurso e da linguagem de *Macunaíma* distingue-se do método empregado por Haroldo de Campos por desvincular-se a primeira da sintagmática do enredo e centralizar-se na articulação relacional do signo-pedra. A perda do amuleto propicia o jogo de substituições e a produção de vários discursos com registros diferentes conforme as situações. Nesse sentido, "o relato referente à perda da muiiraquitã (a "Carta pras Icamiabas") se transforma em metáfora da conquista da pedra preciosa do discurso retórico";⁴² a coleção de pedras do gigante Piaimã suscita no herói a necessidade de adquirir uma coleção de palavras que substituisse a carência das riquezas. Apropria-se da força verbal da palavra e a transforma em dispositivo de combate, considerando as pedras-palavras como pedras-coisas.⁴³

O livro de Suzana Camargo, *Macunaíma: ruptura e tradição*, de 1977, distingue-se da *Morfologia do Macunaíma*, por ter optado pela comparação entre Mário de Andrade e Rabelais, com a mediação de Bakhtine e de sua poética do carnaval, do vocabulário da praça pública e do caráter dialógico do romance polifônico. A abordagem poderia ter fornecido contribuições aos textos de Mário, ressaltando-se que a obra de Rabelais mantém estreita afinidade com *Macunaíma*. Contudo, o trabalho peca por realizar uma análise comparativa redutora, de natureza parafrásica, na qual as semelhanças detectadas nos dois autores permanecem ainda no nível temático.

Embora tenha me apropriado das idéias de Bakhtine no estudo de *Macunaíma*, optei por não assumir uma postura ortodoxa diante de seus conceitos e propostas interpretativas, uma vez que trabalhava com um material teórico sobre análise do discurso

⁴¹ SOUZA. *A pedra mágica do discurso*, p.61-62.

⁴² Cf. SOUZA. *A pedra mágica do discurso*, p.99-100.

⁴³ Idem.

que ampliava suas descobertas. Tive a oportunidade de ler e pesquisar sobre *Gargântua e Pantagruel* e tomar conhecimento de uma bibliografia sobre Rabelais publicada em Genebra, dedicada a pesquisas filológicas e semiológicas da obra desse autor (*Études Rabelaisiennes*). Estabeleci várias associações entre o processo de construção de linguagem em Rabelais e em Mário, principalmente no que diz respeito à desmetaforização de expressões, provérbios e frases feitas, ou à reflexão constante sobre signo e realidade, palavra e coisa. A desmitificação da face canônica do discurso e do vocabulário da praça pública foi largamente explorada no meu trabalho.

O relacionamento entre Macunaíma, Lazarillo de Tormes e Gargântua, a partir do trato com a linguagem, ganhou relevância no meu trabalho, ao apontar para a relação intertextual entre os discursos dessas personagens, que se caracterizam por seu papel desconstrutor dos cânones. O comércio de palavras e a troca simbólica de linguagens em *Macunaíma* guardam a marca de minhas leituras de Rabelais e das novelas picarescas, influenciadas, sem dúvida, pelas pesquisas de Bakhtine.

No capítulo "Mitos, Jogos e Rituais", desenvolvi o traço escatológico da rapsódia macunaímica, mas de forma distinta daquela realizada na dissertação de Mestrado. O aspecto semiológico desse discurso foi bastante enfatizado, na medida em que apontei a circulação fiduciária de signos como procedimento catalisador da economia narrativa. Ao funcionar como valor de troca, passando por vários registros e mudando de significado conforme a situação em que se encontrava, o traço escatológico foi associado à metáfora econômica, assim como à ausência de propriedade do sujeito diante dos signos:

O traço escatológico torna-se, portanto, um signo com valor de troca, circulando sob vários registros e produzindo uma rede de significação conforme o contexto no qual se encontra. É possível afirmar que a produção textual de *Macunaíma* questiona a "propriedade" de um discurso através do

comportamento "impróprio" da personagem face aos signos, apontando aí a ausência de relação entre signo e referente.⁴⁴

A afinidade entre os estudos de Bakhtine e de Mário poderia ser ainda restaurada, pela preocupação comum que ambos demonstram pelos atos e gestos do discurso popular, a ritualização carnavalesca ou a pluralidade de vozes e de linguagens. Na minha perspectiva de leitura, optaria pelo estabelecimento de aproximações com Bakhtine mais do que com Propp, por reconhecer que o enfoque do primeiro se adapta de forma evidente às aspirações marioandradinas. A releitura das manifestações populares torna-se condição indispensável para a análise de sua apropriação na obra de arte literária. Em Propp, não se cogita dessa articulação entre textos paraliterários e literários, tampouco da diferença entre os modelos estruturais próprios a cada obra.

Foi lembrado, anteriormente, que a obra de Mário poderia ser considerada intertextual "avant la lettre" e a explicação que se poderia esboçar para essas coincidências culturais reside justamente no fato de as idéias estarem em constante circulação, mesmo que apareçam através de canais incapturáveis. Participam de um pensamento comum que ultrapassa as fronteiras regionais por um processo inconsciente que se aproxima de interesses universais. O importante é não assumir uma postura terceiro-mundista, que reclama para si a descoberta de determinada idéia original, ao desconhecer o que se passa no outro lado do planeta. Ou, em contrapartida, apegar-se ao modelo estrangeiro para legitimar uma prática existente entre nós. Na realidade, as afinidades entre autores e idéias podem ser detectadas em época ulterior ao fato acontecido, como na experiência da *posterioridade* freudiana, na qual o laço com o passado é refeito pelo olhar do presente. Sem se esquecer da já referida reflexão borgiana, que postula o princípio de que, na verdade, nós é que criamos nossos precursores.

⁴⁴ SOUZA. *A pedra mágica do discurso*, p.38.

À CÔTÉ DE COMPAGNON

A memória pessoal da realização de minha tese arquivou livros, experiências no estrangeiro, conferências, cursos, debates, visitas de colegas e professores brasileiros, manifestações públicas no início dos anos 80, período em que a França perde três de seus mais eminentes intelectuais: Sartre, Barthes e Lacan. Época ainda marcada, no Brasil, pela abertura política, em que iam se desfiando textos de uma narrativa esperançosa e intimista, confessional e utópica, como convinha ao momento. O existencialismo, que nunca havia acertado o passo com o estruturalismo, despede-se de seu maior representante, na mesma semana em que Barthes, de forma mais tímida, deixa órfã a intelectualidade francesa. Éramos espectadores da ressaca pós-estruturalista, causada pelo fim do culto à personalidade e pelo balanço dos tempos eufóricos do estruturalismo.

Inexistia, portanto, um clima de imposição ideológica ou de exclusividade no emprego de métodos ou de teorias. A aceitação de facções heterogêneas do pensamento e de caminhos abertos para a captação da multiplicidade do fenômeno literário delineavam o perfil teórico dessa época. Diante de tal situação, minha atitude intelectual mostrava-se receptiva e igualmente assustada, na tentativa de conviver com soluções provisórias e com a carência de certezas.

Dos seminários no Collège de France, tive a oportunidade de assistir a algumas sessões do curso de Barthes, outras do de Foucault, além de comparecer aos seminários quinzenais de Kristeva, na Universidade de Paris VII. Impressionava-me a forma magistral de ministrar as aulas, o "estilo" conferência, bem como a natureza heterogênea do público, constituído, na maioria, de estrangeiros. O caráter impessoal do relacionamento professor/aluno e o lado espetáculo das sessões do seminário delineavam o espaço dramático do saber, em que se acentuava a distância entre atores e espectadores, principalmente por se tratar de diferentes agentes de interlocução. Essa distância me propiciou uma compreensão mais clara da cultura européia, assim como da necessidade de

me enveredar, por conta própria, por um determinado traçado teórico.

Por essas razões é que pude reler, com outros olhos, textos de Barthes, Foucault e Kristeva, e ir ao mesmo tempo aproximando-me de outros, que, por se imporem de forma mais forte, exerciam grande fascínio na minha escolha. Dentre eles, refiro-me ao trabalho de Compagnon, *La Seconde Main: ou le travail de la citation*, responsável pela atenção especial com que me dediquei aos aspectos escriturais e discursivos presentes em *Macunaíma*. Embora não tenham sido feitas, na tese, alusões constantes a esse texto, ele me proporcionou as condições necessárias para refletir sobre a natureza citacional da rapsódia. Ao acentuar, na composição de um livro, sua dimensão material e o corpo textual que se forma na escrita, Compagnon retoma, diferentemente, questões ligadas à leitura, ao pacto simbólico ou imaginário mantido entre leitor e obra.

Com base na semiologia francesa de tendência psicanalítica, e na semiótica peirceana, o autor problematiza o estatuto do texto citacional com vistas a esclarecer a relação entre sujeito e discurso, a partir de temas como a autoria, a apropriação, a propriedade, o plágio, a escrita de segunda mão e a alteridade como componente de todo discurso. Justifica-se, dessa forma, a ênfase na abordagem de *Macunaíma* pelo viés da configuração icônica e plástica da escrita, ressaltando-se o estudo dos dois epitáfios, o registro diferenciado do distico, pronunciado ao longo do texto, "Pouca saúde e muita saúva / Os males do Brasil são", bem como o gesto mágico de Macunaíma ao transformar tudo em pedra, assinalando o desejo de gravar escrituralmente os objetos.

Inspirada por essa prática analítica, confesso que realizei nesse trabalho sobre *Macunaíma* o ofício do artesão de costuras miúdas, com lentes de aumento para melhor contato com o tecido. Ampliava os detalhes para delinear as marcas e cicatrizes de seu corpo estruturante: pormenores gráficos desse universo da escrita — aspas, parênteses, reticências e itálicos — que receberam o grifo de Compagnon e eram igualmente pinçados na feitura de meu texto.

Por reconhecer que o contato mais próximo com o material literário constitui uma das formas eficazes de criar a ponte entre a obra e seu contexto histórico, não me foi possível desvencilhar, naquela época, dos limites interpretativos. Durante a defesa da tese, essa posição foi cobrada por Silviano Santiago, membro da Banca, ao me solicitar que pensasse melhor na vinculação de *Macunaíma* com o projeto nacionalista de Mário de Andrade. A pergunta se baseava na minha reflexão sobre o aspecto polissêmico que o termo *pedra* assumia no texto, apontando as restrições trazidas pela análise semiológica, que me impedia de perceber a evidência de sua dimensão cultural. Reproduzo o comentário do crítico, reformulado mais tarde no prefácio dedicado à *Pedra Mágica do Discurso*:

Se a descodificação de Eneida do significante "pedra" aponta para uma "estreita significação entre a escrita e a morte", os significados novos apontam para uma reduplicação emblemática do duelo maior na proposta cultural de Mário de Andrade — pedra tanto designa o nome da cidade em que Delmiro Gouveia plantou a sua indústria pioneira, como se recobre pelo trocadilho cristão, etnocêntrico, que se depreende do nome do gigante vencido: Pedro/pedra (Roma). Oscilando entre o que é pioneiro e o que é etnocêntrico, aflora o nacionalismo pragmático de Mário de Andrade, que não é uma "resposta definitiva", mas uma "solução provisória", como alerta Gilda de Mello e Souza em "Vanguarda e nacionalismo na década de vinte".

Pelo sim e pelo não, é no nacionalismo pragmático que fica a lição de atualidade de Mário. Uma estratégia desconstrutora do processo infernal de ocidentalização do Brasil.⁴⁵

⁴⁵ SOUZA. *A pedra mágica do discurso*, p.22 (Prefácio de Silviano Santiago).

Evidentemente, não cogitava em proceder à análise do texto segundo esse parâmetro, por descartar conscientemente a discussão específica sobre o nacionalismo marioandradino; considerava o tópico demasiadamente complexo, além de bastante explorado por especialistas na área. Desconhecia, contudo, a maneira de articular um diálogo conceitual entre os elementos internos da obra e sua metaforização contextual. A indagação de Silviano Santiago não ficou relegada ao esquecimento, passando a fazer parte de minhas futuras preocupações teóricas, principalmente quando relacionadas a questões de dependência cultural. Ao reescrever a introdução da tese com vistas à publicação, ampliei a discussão sobre o plágio e a memória, a partir do artigo de Silviano Santiago, "Apesar de Dependente, Universal". A "traição da memória", explorada por Gilda de Mello e Souza no seu ensaio, representa para Mário o instrumento eficaz para embaralhar começos e abandonar modelos culturais. É este o procedimento criativo dos cantadores nordestinos, em que o esquecimento atua como artifício astucioso de criação. Redimensionada no seu caráter amplo e historicizado, a "traição da memória" transforma-se em conceito operatório e em antídoto para repensar o problema da dependência cultural entre nós.

Os estudos posteriores que realizei sobre a obra de Mário, enfocando seus ensaios e a correspondência mantida com os amigos, acentuam a relação entre obra e autor, com o objetivo de delinear o perfil do intelectual modernista. Em 1989, por ocasião do lançamento dos livros da Coleção *Archives* e a convite da Editora da UFSC, elaborei um texto sobre o tema da memória no escritor paulista, examinando-o tanto na sua obra ficcional quanto na sua posição de intelectual e de homem público.

Nesse artigo, intitulado "Relíquias da Casa", publicado nos *Papéis Avulsos* do Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos (CIEC), e, posteriormente, incluído em *Traço Crítico*, ressalto o papel contraditório assumido pelo autor diante da memória. Em várias ocasiões, confessa sua entrega ao caráter provisório da existência, o "deixar-se levar", no lugar de um sacrifício pela conquista da eternidade trazida pela construção de

uma grande obra. Se na criação artística, a "traição da memória" funciona como artifício para se esquecer a longa tradição da cultura, na vida pública o intelectual se lança no projeto de preservação da memória cultural do país.

Ao proceder, no final da vida, à doação do sítio Santo Antônio para o patrimônio nacional — no momento em que efetuava a sua compra — sela aí a sua inscrição e grava a assinatura no espaço cultural brasileiro, por se metamorfosear, igualmente, neste bem cultural oferecido como doação.

Retomo, nessa análise, o fio lançado pela pergunta de Silviano Santiago à minha tese de Doutorado, aproveitando da imagem, em *Macunaíma*, da inscrição sobre a pedra, quando o herói se sente incapacitado para realizar seu projeto nacionalista. Ao instaurar a relação entre a obra e a biografia intelectual de Mário, aceno para a contradição entre o desejo de doar o bem cultural ao país e nele se inscrever, e esse destino provisório que Macunaíma e seu autor colocavam como meta de vida. A abordagem da personalidade do autor como personagem que nasce de sua obra conduz à recuperação do texto andradino e, em especial, à mudança de atitude que hoje assumo diante da crítica literária.⁴⁶

Amplia-se o enfoque textual e imanente da obra literária, efetuado nos dois trabalhos de tese e nos vários ensaios publicados. Com o objetivo de articular internamente os conceitos e transformá-los em instrumentos para a produção de reflexões teóricas e culturais, concede-se à literatura o direito de se desvencilhar de seu espaço de isolamento. Expande-se igualmente a concepção de autor que, desligando-se do teor essencialista da biografia tradicional, retorna ao texto, nas palavras de Barthes, a título de inscrição, enquanto convidado e personagem da festa da escrita. Esse procedimento, embora conserve o seu estatuto semiológico, permite historicizar o sujeito-autor no texto por ele construído e reescrito pelo seu leitor: vida e obra são geradas pelo signo do texto.

⁴⁶ Cf. SOUZA. Relíquias da casa e SOUZA. Mário retorna a Minas.

A crescente publicação dos inéditos de Mário, além da correspondência mantida com os amigos, possibilita o claro traçado de sua obra e a abertura para diferentes perspectivas analíticas. Torna-se cada vez mais inoperante debruçar-se sobre o "grande texto" do escritor, esquecendo-se de sua produção marginal, dos comentários e notas escritas ao lado da obra e dos inúmeros papéis que permanecem à espera de uma leitura mais cuidada. Sua produção intelectual, na sua multiplicidade e grandiosidade, jamais foi tão investigada como agora, resultando em pesquisas que reforçam a intenção de inseri-lo no projeto estético e histórico de construção da moderna cultura brasileira.

Em síntese, o trabalho de tese e a experiência no exterior não se restringiram apenas ao endosso de idéias sofisticadas escondidas no fundo da mala, para serem contrabandeadas, a preço alto, no mercado interno. Macunaíma gerou filhotes e seu discurso, passado de boca em boca, ia-se libertando do sotaque e se incorporava à infidelidade natural que tanto o celebrizou.

Publicada em 1988 pela Editora UFMG e rebatizada com o nome de *A Pedra Mágica do Discurso*, a tese ganhou roupagem nova e trouxe para a capa o "papagaio louro do bico dourado", emblema desse discurso. Com algumas modificações sugeridas pela Banca Examinadora e grandes cortes realizados por minha conta, o livro tem recebido boa acolhida, e sua leitura tem sido efetuada de forma sensível e atenciosa. Parte do segundo capítulo foi inserida na edição crítica de *Macunaíma*, da coleção *Archives*, a convite da organizadora do volume, Telê Porto A. Lopez. Colaborar nessa edição com o ensaio sobre a transformação da pedra muiraquitã em "artefato verbal", lida no seu aspecto discursivo, causou-me imensa satisfação. A oportunidade significou não apenas a melhor divulgação do meu trabalho, como o incentivo a uma nova leitura de *Macunaíma*.

A "lição" de *Macunaíma* foi passada em congressos, cursos e debates em sala de aula. A ressonância mais curiosa que a tese suscitou foi o trabalho de Myriam Ávila, *Alice Through Macunaíma's Looking Glass*, dissertação de Mestrado defendida em 1986, na FALE/UFMG. O estudo estabelece a comparação

entre a minha análise de *Macunaíma* e *Alice no País do Espelho*, de Lewis Carroll. Trabalhando com a desmetaforização da linguagem nesse autor e com as múltiplas possibilidades de desconstruir o sentido estereotipado dos signos, sua análise inverte, de forma irônica, a questão da dependência cultural. É a partir de *Macunaíma* que se lê Lewis Carroll, e não o contrário. Confirma, ainda, as afinidades e diferenças que sempre procurava entre os dois autores, quando comparados do ponto de vista da linguagem. Na realidade, o meu *Macunaíma* teve também a marca da leitura de Carroll, via Deleuze. A leitura de Myriam Ávila se apropriou ainda de outros canais de mediação que completaram o meu horizonte interpretativo.

As questões teóricas esboçadas na tese e multiplicadas no trabalho acadêmico ou nas publicações subseqüentes continuam a alimentar minha reflexão: o estatuto do sujeito, da autoria, da escrita e da linguagem. Problematizando essas categorias em outros textos e desvinculando-as de uma dimensão universalista e generalizante, consegui circunscrevê-las num espaço de ambigüidade, marcado pela costura fechada da escrita e pelo livre traçado dos conceitos.

SUJEITOS À DERIVA

O ciclo está fechado. Ele se fechou por uma série de encaixes de metades que se ajustam umas às outras. Como se toda esta longa e complexa história de criança ao mesmo tempo exilada e fugindo da profecia, exilada por causa da profecia, tivesse sido quebrada em dois, e em seguida, cada fragmento partido de novo em dois, e todos esses fragmentos repartidos em mãos diferentes.

Foucault

A técnica de unir as metades separadas para se reconstituir a história de Édipo apóia-se, segundo Foucault, no *símbolo grego*, considerado não apenas como forma retórica, mas religiosa e política. O *símbolo* consiste no exercício de poder que permite à pessoa que detém um determinado segredo quebrar um objeto qualquer em duas metades, guardar uma das partes e confiar a outra a alguém que deverá guardá-la para atestar a sua autenticidade.¹

Em Édipo, a grande ilusão do saber foi justamente ter-se considerado sábio ao decifrar o enigma proposto pela esfinge. Essa sabedoria, antes legitimada pelo teor racional e lógico da resposta, desfaz-se pela força do impensável, do significante que transita na ordem inconsciente da linguagem. Dois discursos, duas famílias, duas metades da peça quebrada e dois Édipos habitam o espaço ambivalente e escorregadio da trama do destino aí traçado. O saber, respaldado pelo poder, cega Édipo para a visão do outro pólo do enigma, o seu desconhecimento. Dotado de uma memória falsa do passado, é através da reunião das metades partidas de sua história pessoal que se restaura o objeto dividido em fragmentos,

¹ Cf. FOUCAULT. *A verdade e as formas jurídicas*.

recompondo-se o fio do destino. Édipo desenreda o laço e rompe com o cordão umbilical que o prendia à ordem materna, contemplando-se enquanto sujeito fraturado e agora submetido a outra ordem.

A tragédia de Édipo representa, para a psicanálise, a descoberta do *complexo de Édipo*, conceito operatório que Freud retira da ficção e de sua experiência pessoal. Leituras posteriores, como a de Lacan, acrescentam que o sujeito, ao se reconhecer integrante da Lei e ameaçado pelo Outro, penetra na ordem do simbólico e da linguagem, e tem-se aí o Édipo, marcado pela falta e pela quebra de uma ilusória identidade.

Nesta terceira parte do *Memorial* aproprio-me da história de Édipo, assim como da idéia de símbolo explorada por Foucault, enquanto estratégia retórica e com o objetivo de aglutinar uma série de relações. Apóio-me igualmente no meu trabalho "O enigma em *Édipo Rei*", apresentado em 1984 no "1º Congresso Nacional de Estudos Clássicos", e escolhido como texto gerador de múltiplas articulações conceituais que serão repensadas nas minhas atuais pesquisas. Esse trabalho é, ainda, o resultado do curso sobre Édipo, ministrado na Pós-Graduação em Letras, em 1983. Nesse curso tive a oportunidade de estudar com os alunos o mito, o ritual e a tragédia de Édipo, à luz de várias perspectivas analíticas, incluindo a *Poética* de Aristóteles, o discurso filosófico mais recente, além do antropológico, do político e do psicanalítico. Escolhidos alguns textos representativos dessas diferentes disciplinas, examinamos os limites e aberturas apontados em cada visão crítica. Em época anterior havia assistido, na PUC/RJ, ao curso de Foucault, "A Verdade e as Formas Jurídicas", em que o filósofo apresentou a leitura política de *Édipo Rei*. Desde então esse texto de Foucault passou a ser leitura obrigatória nos meus cursos e o considero, até hoje, uma das mais instigantes análises do tema.

A utilização irônica do *símbolo grego* como recurso metalingüístico retoma a metáfora do vaso quebrado, empregada no primeiro capítulo deste *Memorial*, mas enquanto reconstituição imaginária do passado, cujos fragmentos jamais serão recompostos na íntegra. Essa incapacidade de restauração vincula-se ao caráter

multifacetado do sujeito, que aspira em vão ao resgate dos cacos quebrados de sua individualidade. A rigor, o ciclo deste texto nunca se fecha, embora persista o desejo de formalizar, com certa dose de coerência, o relato do vivido. Estamos sempre à cata de um fio condutor, de uma idéia comum, de um *leitmotiv* que transforme o precário em perene e o fugidio em algo captável. Guiada pelos princípios de Eros e Tânatos, a escrita desliza entre a ânsia de totalidade e a reunião dos fragmentos da lembrança, embora ciente de que o ato de escrever obedece à ordenação simulada dos fatos.

Amplia-se, dessa forma, a metáfora de Édipo para a articulação de conceitos que se reduplicam em torno da categoria do sujeito, alvo teórico dos meus textos e reflexões produzidos desde a realização da tese de Doutorado. Tratam-se de questões ligadas à enunciação discursiva, à escrita, à autoria e à biografia literária. Esse movimento conceitual caminha ao lado de uma prática interdisciplinar — o intercâmbio operado pela teoria da literatura e outros discursos, além dos desdobramentos verificados nessa relação.

FRICÇÕES FREUDIANAS

O meu contato com a psicanálise, iniciado nos anos 70, no Brasil, teve prosseguimento na França, durante o curso de Doutorado. Em 1983, de volta ao Brasil, tive a oportunidade de participar do debate sobre *Ficções Freudianas*, de Mannoni, por ocasião do lançamento de sua tradução brasileira.² Considero de extrema importância a leitura desse texto, por se tratar de um livro que combina ficção e teoria, além de ser escrito por um psicanalista. Concebido sob forte influência de Borges, *Ficções Freudianas* problematiza o caráter inventivo da teoria psicanalítica, constituindo-se de cartas de alguns pacientes de Freud que se

² Cf. SOUZA. Meias-verdades ou verdade e meia?

insurgem contra a palavra "autoritária" do analista. Dentre as personagens e situações recriadas, destacam-se Dora, O homem dos ratos, o presidente Schreber, evocado através da figura de um primo, bem como a simulação de encontros de escritores e psicanalistas.

O enfoque da psicanálise pelo viés da ficção contribuiu para a mudança de perspectiva realizada por mim na relação interdisciplinar, já que o imaginário próprio à literatura é capaz de fornecer material para se interpretar a psicanálise como ficção teórica. Ao inventar situações e plagiar outras, o autor acena para a carga ficcional de toda teoria, bem como para o componente teórico que se encontra na obra de invenção.

O cruzamento da literatura com a psicanálise — efetuado de forma magistral em Freud — obedece a um sistema de trocas, no qual os conceitos e imagens, próprios a cada discurso, são transportáveis de um domínio a outro. Nesse sentido, as noções de autoria, plágio, propriedade autoral ou posse imaginária de idéias podem transitar livremente nas diferentes instâncias discursivas. Retomar os conceitos psicanalíticos — e principalmente os de Freud — pelo olhar da literatura significa declarar fidelidade ao projeto teórico freudiano, pautado pela construção de conceitos operatórios retirados da sua experiência pessoal e da ficção. Devolve-se, portanto, a outra face da moeda, pois a intenção de fazer da psicanálise uma ciência exigia de seu criador o recalque de elementos ficcionais, por constituírem ameaça à precisão e ao rigor conceituais. Diante das limitações verificadas no discurso científico, o que importa no momento é a recuperação de certas facetas até então esquecidas.

Na época em que inicio o curso sobre as várias interpretações do mito de Édipo utilizo igualmente o livro de Mannoni para esclarecer a relação entre literatura e psicanálise. Ao estudar o texto que tem como protagonistas Joyce e um psicanalista de Trieste ("Introdução - Psicanálise e Literatura"), pretendia mostrar como os temas constituintes do "complexo de Édipo", quais sejam o parricídio, o incesto e a busca da identidade, recebem tratamento metafórico ao serem reelaborados pela escrita literária.

Articulando as descobertas freudianas com as realizações artísticas de Joyce, em que percebo a mesma paixão pelo mecanismo inconsciente da linguagem, valho-me da presença do significante *alegria*, contido nos dois nomes próprios, Joyce e Freud(e), que irá emblematizar o enlace jubiloso entre as duas disciplinas. Remeto para um encontro real processado pela linguagem, apesar do desencontro das personagens na vida real.

Em comunicação apresentada no "Colóquio de Psicanálise e Cultura", realizado em Belo Horizonte, em 1988, introduzo a relação entre literatura e psicanálise pelo viés do significante *alegria*, presente nos nomes de Joyce e Freud. Construo um enredo fictício baseado num sonho de Freud, com o intuito de apontar para a força real do significante, entendido enquanto representação do inconsciente. A evocação da alegria, de natureza igualmente nietzschiana, comporta seu componente oposto, a dor, que surge marcada de positividade. Essa concepção de escrita, que Barthes soube muito bem desenvolver, recupera o "prazer do texto", pelo labor exercido pela encenação de saberes distintos.³

O ensaio coloca em xeque a apropriação ingênua de conceitos psicanalíticos pela teoria e a crítica literárias, quando procedem à reelaboração e adaptação dos mesmos. Barthes e Derrida, autores em que me inspiro para falar sobre a conceituação da escrita literária calcada em preceitos psicanalíticos e filosóficos, foram escolhidos por pertencerem à classe de pensadores "inclassificáveis"; transitando entre domínios limítrofes do saber.

Derrida, ao teorizar sobre o caráter parricida da escrita, reflexão presente no célebre artigo "La Pharmacie de Platon", vale-se de conceitos platônicos referentes à necessidade da presença controladora do *pai* no discurso e constrói uma das mais ricas relações entre a escrita e a metáfora paterna. Com o objetivo de desconstruir a idéia de *origem*, o filósofo, na esteira de Nietzsche, investe-se contra os lugares escriturais indicadores do *logos* paterno, como os prefácios, os *incipits*, que irão simbolizar a "solenidade dos começos". Privilegia, ao contrário, o espaço da

³ Cf. SOUZA. Na borda da alegria.

margem, da nota de pé-de-página, na tentativa de romper com o centro controlador do saber e com a palavra ameaçadora e autoritária do pai. Seu pensamento exerceu e continua exercendo papel relevante no meio intelectual brasileiro, notadamente entre aqueles que se entregam ao debate de questões vinculadas à identidade cultural, à importação de modelos estrangeiros ou à relação entre o texto original e a cópia.

Esses postulados permitem, portanto, extrapolar a metáfora edípica — o parricídio e o incesto na escrita — para interpretações que remetem à releitura de textos deslegitimadores da cultura oficial. Em artigo de 1984, dedicado a Borges ("*Borges, Autor das Mil e uma Noites*"), discuto a idéia de uma escrita que oscila entre o desejo de ocupar e de esvaziar o lugar do texto paterno — gesto ambivalente de prolongar e rasurar sua imagem. Ao invés de me deter no exame do romance familiar borgiano, amplio a metáfora paterna para a vinculação do autor tanto à biblioteca gauchesca, filiada à herança materna, quanto à européia, notadamente inglesa, representante da linhagem paterna. Nesse sentido, a elaboração do perfil intelectual de Borges deverá necessariamente levar em conta a presença dessas duas vertentes familiares, que nos informam sobre os modelos herdados e "inventados" pelo escritor.

Interessada sempre em pesquisar a dupla face da herança familiar como uma das motivações próprias à criação artística, analiso o "texto" de Mário de Andrade enquanto prolongamento do "grande texto" da família. No ensaio "Relíquias da Casa", já citado neste *Memorial*, examino a construção ambivalente da escrita marioandradina, calcada na linhagem materna pelo viés do texto do avô e pela presença mais próxima da mãe, vista no seu papel de doadora de estabilidade e segurança. De um lado, o escritor irá herdar a face bandeirante e aventureira da escrita, ao se entregar ao registro do vasto material da cultura popular, bem como ao seu ideal de construção de um texto em benefício da vida pública; de outro, o desejo de ir artesanalmente montando os alicerces de um texto que se fecharia no espaço íntimo da casa, sem pretensões de se expandir em realizações de maior vulto. Instala-se, na realidade,

o impasse entre construir uma obra que o eternize e o deixar-se viver, entre o perene e o precário, entre o definitivo e o provisório.

No entanto, o encontro imaginário de Mário com a escrita materna, à feição do gesto paciente da mãe que "prega os botões dos filhos", como assinala no conto "Sociologia dos Botões", funciona igualmente como metáfora da costura e da restauração que o escritor irá processar no tecido cultural brasileiro.

Em *A Pedra Mágica do Discurso*, já havia abordado os epitáfios de Macunaíma inscritos sobre a pedra, que remetem à morte, por engano, de sua mãe, como viada parida, e à inscrição sobre a pedra-jabuti. No primeiro caso, o herói liberta-se da pressão materna, uma vez que pertence a uma linhagem matrilinear; no segundo, Macunaíma funda uma genealogia, ao se integrar ao tótem, ao pai cultural representado pelo jabuti. A articulação entre os dois epitáfios foi realizada com vistas a colocar em relevo essa questão de linhagem. Contudo, uma aproximação entre Mário e Macunaíma, pautada pelo estatuto de ambos como personagens, foi esboçada nesse trabalho realizado posteriormente à tese. Ao interpretar a inscrição sobre o símbolo totêmico, "Não vim no mundo pra ser pedra", gesto macunaímico considerado como signo da impossibilidade de realizações do herói, faço associações com a empresa intelectual de Mário, que, pela sua função pragmática, torna-se inscrição na edificação do monumento cultural do país.⁴

Os demais ensaios marcados pela presença da teoria psicanalítica — "O Enigma em Édipo-Rei", "Na Borda da Alegria" e "A Bela Indiferença da Histerica" — foram elaborados num intervalo de seis anos, razão pela qual deixam transparecer o tratamento distinto dispensado à psicanálise no interior de meu discurso crítico.

⁴ Cf. SOUZA. Relíquias da casa. Remeto ainda para meu artigo de 1974, "A glória do ofício: uma poética da criação", baseado num conto de Autran Dourado "A glória do ofício", em que discuto igualmente a metáfora paterna como inspiradora do gesto criador. Procedi à articulação entre construção e destruição de modelos, à invenção de precursores e pais da criação, com o intuito de apontar a duplicidade do processo criativo, marcado pela morte e renascimento da imagem paterna.

O primeiro, dedicado ao estudo do enigma como fato de linguagem, reforça o seu caráter de significante e seu poder de deslizamento constante no discurso. A questão enigmática de Édipo é deslocada para a figura de Jocasta, para a sexualidade feminina que o "sábio" não foi capaz de decifrar. Guiada pela leitura que Kristeva realiza de Édipo em *Pouvoirs de l'Horreur*, endosso a solução apresentada para o enigma, que se consubstancializa na entrega do sujeito à modalidade da significância, o *semiótico*. À diferença do *simbólico*, a instância semiótica situa-se no âmbito da pré-significação, do inominável. O *simbólico*, vinculado à ordem do signo, caracteriza-se pela demarcação de limites e pela presença da lei.⁵

Nota-se que a minha interpretação do encontro incestuoso de Édipo com Jocasta, entendido como uma "escrita sem signos", reitera a articulação realizada por Kristeva entre a semiologia e a psicanálise. O problema edipiano não se restringe apenas à elucidação da trama criada entre mãe e filho, mas se metaforiza em um encontro significante, em uma questão de linguagem. Jocasta é o texto-enigma a ser decifrado por Édipo.⁶

O que me leva a discordar da posição de Kristeva e a reconhecer a parcialidade de minha interpretação justifica-se a partir do seguinte argumento: na tentativa de desconstrução das leituras anteriores de Édipo, calcadas no registro do simbólico (como a de Lévi-Strauss), inverte-se a equação e cria-se um espaço teórico fundado na *exceção* e na *diferença*. Se a saída para se romper com

⁵ Cf. KRISTEVA. *Pouvoirs de l'horreur*, essai sur l'abjection.

⁶ A tese de doutorado de Ruth Silviano Brandão, *Mulher ao Pé da Letra*, defendida em 1989 sob minha orientação e publicada em 1993 pela Editora UFMG, constitui um dos melhores exemplos da relação entre literatura e psicanálise. Trabalhando com diferentes personagens femininas da literatura brasileira e estrangeira, a autora explora o tema da *mulher escrita*, seja como personagem construída pelo olhar masculino, por autores-homens, seja como aquela que se constitui enquanto *texto*, escrita e grafada no espaço ficcional. A metáfora da literatura, utilizada frequentemente por Freud na produção de conceitos operatórios, está presente na abordagem analítica de Ruth Silviano Brandão, que considera a personagem feminina como *corpo escrito* a ser decifrado pelo olhar do "saber" masculino. No prefácio ao seu livro, destaco principalmente a articulação dessa idéia. Cf. SOUZA, Nas letras do desejo. In: BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*.

a lei paterna é mergulhar no imaginário e, assim, permitir a inserção do sujeito no discurso incestuoso, essa equação edípica não poderá constituir-se enquanto paradigma dos discursos de exceção. Ao opor o sujeito do "discurso unívoco, racional e científico" ao "sujeito em processo" da linguagem poética, conclui que este simula o gesto incestuoso com a escrita-mãe, ao se apropriar do território arcaico, pulsional e materno. A passagem do texto de Kristeva, "Le Sujet en Procès", é esclarecedora para a melhor compreensão do que pretendo afirmar:

C'est au prix du refoulement de la pulsion et du rapport continu à la mère, que se constitue le langage comme fonction symbolique. Ce sera au contraire, au prix de la réactivation de ce refoulé pulsionnel, maternel, que se soutiendra le sujet en procès du langage poétique pour lequel le mot n'est jamais uniquement signe. S'il est vrai que c'est l'interdiction de l'inceste qui constitue à la fois le langage comme code communicatif et les femmes comme objets d'échanges pour qu'une société puisse se fonder, le langage poétique serait, pour son sujet en procès, l'équivalent d'un inceste: c'est dans l'économie de la signification même que le sujet en procès s'approprie ce territoire archaïque, pulsionnel et maternel, en quoi il empêche à la fois le mot de devenir simplement signe et la mère de devenir un objet comme les autres, interdite.⁷

A relação intrínseca entre a literatura e o processo de ruptura com o código social, por intermédio do "esquecimento" da interdição do incesto, justificaria, para Kristeva, a associação da linguagem poética com o "mal". Suas análises de textos representativos da Modernidade, como os de Céline, Lautréamont, Mallarmé, entre outros, comprovam a escolha de um paradigma de

⁷ KRISTEVA, *Le sujet en procès*, p.236.

ordem literária que contemplaria todos os "discursos de exceção". A ensaísta retoma, de forma sofisticada e através do emprego de diferente instrumental teórico, pressupostos da teoria da linguagem poética dos formalistas russos, na qual se valoriza o literário como expressão da *diferença*.

Os dois outros artigos citados — "Na Borda da Alegria" e "A Bela Indiferença da Histérica" — refletem sobretudo uma preocupação teórica que incide seja na relação entre literatura e psicanálise, seja na concepção da teoria freudiana como ficção teórica. O primeiro artigo retoma a teorização de Barthes sobre a enunciação dramática do saber, prática comum ao discurso psicanalítico e literário, na qual o sujeito se entrega ao permanente trabalho com a linguagem. O segundo, de 1989, é fruto do curso sobre Freud, ministrado pela Dra. Angela Torres Lima e do qual participaram alguns professores da Faculdade de Letras da UFMG.

A partir dessa época passo a me interessar pela maneira como Freud relatava as histórias de suas pacientes e a relação desse procedimento narrativo com o avanço de suas descobertas teóricas, com o objetivo de aproximar a enunciação teórica da ficcional. A forma de composição do enredo da histeria correspondia ao estágio em que Freud se encontrava, quer diante da construção de conceitos psicanalíticos, quer frente aos processos retóricos da escrita.⁸ São revistos, assim, os laços operacionais entre teoria e ficção, narrativa policial e método analítico, ao se considerar a técnica freudiana semelhante à investigação de fatos, em que se configuram os papéis do detetive e do criminoso.

Na terceira parte desse trabalho remeto para as coincidências e contradições entre as descobertas teóricas de Freud

⁸ Entre as leituras que aguçaram meu interesse por esse tipo de análise, cito as de Mannoni (*Ficções Freudianas*), o livro *Dora's case - Freud - Hysteria - Feminism*, coletânea de textos organizados por Charles Bernheimer e Charles Kahone, *Quatre Romans Analytiques*, de Sarah Kofman, e o artigo de Roberto Corrêa dos Santos, "Narrativa policial: Freud e o Suspense", publicado pela revista *Matraga*. A leitura do ensaio de Peter Gay, "Um Alemão e Seus Dissabores" muito me ajudou no desenvolvimento da primeira parte do texto, centrada no método analítico freudiano e na sua predileção pelas metáforas literárias e arqueológicas. Esse ensaio contribuiu, ainda, para o reforço do meu "olhar literário" em direção aos primeiros textos de Freud.

e os episódios de sua vida familiar. Por manter, com sua filha caçula, Anna, um relacionamento que reedita os casos das históricas, pai e filha reencenam o drama edípico. Freud torna-se personagem de sua obra, ao se deixar trair pela força incontrolável do inconsciente, ironicamente por ele próprio descoberta.⁹

A intenção de tornar menos rígida, nos meus ensaios mais recentes, a barreira entre a ficção e a vida, ou entre a teoria e a ficção, não pretende naturalizar diferenças, tampouco defender o retorno à analogia entre discursos. Reforça-se, ao contrário, o grau de encenação e dramaticidade que constrói o cenário textual da obra assim como da existência. A psicanálise, com suas "maquinarias desejanças", continua ainda fornecendo subsídios teóricos para que se possa entender, com mais clareza, os limites desse impasse.

A CENA DO SUJEITO

A metáfora teatral constitui um procedimento largamente empregado nas manifestações discursivas, aglutinando o caráter de representação do sujeito ao discurso, ou do texto ao espaço de encenação. A psicanálise, desde a sua origem, vincula-se à metáfora teatral, variando apenas o tipo de teatro que a ela se relaciona. A criação, por parte de Breuer, da expressão "teatro particular" da histórica, andava ao lado da descoberta freudiana do inconsciente, no qual o sujeito, na cena psíquica, se vê como ator que representa papéis e se submete a maquinarias desejanças. Mannoni, em *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, assinala a relação entre a vida psíquica e o teatro, com sua cena, seus bastidores e personagens, lembrando o jogo do *Fort/Da*, analisado por Freud, em que a

⁹ Cf. SOUZA. A bela indiferença da histórica.

criança se transforma no empresário e no espectador do "mais rudimentar dos teatros de marionetes".¹⁰

O conhecimento gradativo da histeria representava, para Freud, a passagem da teoria da sedução paterna para a elucidação do pacto amoroso entre pai e filha, abrindo-se a porta para a identificação do complexo de Édipo. Multiplicam-se, dessa maneira, as referências ao vocabulário teatral no discurso psicanalítico, indo da "cena primária" do imaginário ao "teatro particular" da histérica e compondo com o gênero um feixe inesgotável de relações.

O interesse em assinalar a relação entre a psicanálise e a pesquisa por mim desenvolvida nos últimos anos passa, portanto, pelo crivo dessa metáfora, que me foi transmitida, de forma transformada, por críticos literários, filósofos e psicanalistas. Como afirmei anteriormente, os conceitos pertencentes ao domínio psicanalítico têm importância para o estudo da literatura na medida em que recebem tratamento metafórico e por atuarem em diferentes discursos, seja o artístico, seja o ensaístico.

Na esteira dessas reflexões sobre a psicanálise, retomo a formulação de Barthes, anunciada no início deste ensaio de memória, relacionada à sua opção pela prática de um *saber dramático*. Com o intuito de reconsiderar o lugar do sujeito no texto ensaístico e no ficcional, construído pela encenação de subjetividades e pela circulação contínua de saberes na escrita, Barthes, além de se valer da psicanálise lacaniana e da semiologia, recorre também ao teatro brechtiano para reforçar o grau de distanciamento e simulação desse sujeito-ator na cena enunciativa. Em Brecht, o texto teatral se mostra enquanto representação pura, despidendo-se o ator da pessoa, ao atuar como *persona* na máscara da personagem.

O conceito de "distanciamento" brechtiano funciona em oposição aos processos de identificação existentes no jogo teatral, principalmente no aristotélico, e ao efeito catártico criado entre atores e espectadores. Consiste, segundo Barthes, num *teatro pensado*, prática efetuada com base em uma teoria explícita — um

¹⁰ Cf. MANNONI. L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire.

"teatro sem histeria", uma vez despojado de projeções e transferências. Não é de se estranhar que o conceito de autor, em Barthes, seja extraído da concepção brechtiana de personagem.¹¹

No meu artigo "Querelas da Crítica", de 1987, faço restrições a certa tendência da ensaística contemporânea que, sob a influência de uma postura psicanalítica ingênua, vale-se da exposição "indiscreta" do sujeito no discurso. A explosão de textos memorialistas e a necessidade de liberação do sujeito enunciador, após anos de censura política, contribuíram para a valorização do "imaginário" no discurso. Essa mudança de postura crítica continua sendo ainda faca de dois gumes. Se antes não conseguimos nos livrar da obsessão pelo estilo neutro e objetivo das análises, hoje corremos o risco de parafrasear a linguagem literária de forma bastante banalizada.

Entre os pensadores brasileiros que se voltam para a teorização de conceitos afins, tem-se o exemplo de Costa Lima, que, ao refletir sobre a categoria do *ficcional*, apóia-se nas formulações de Valéry sobre o teatro mental, articulação motivadora da subjetividade e de efeitos de encenação. Para o crítico brasileiro, essa posição de Valéry funciona como "metáfora iluminadora do ficcional", permitindo-lhe distinguir o sujeito empírico do ficcional e apontar para o caráter fingido e errático desse sujeito, situado sempre em lugar distanciado em relação a si próprio.¹²

Em artigo recente do autor, "Persona e Discurso Ficcional", essa rede teórica é melhor desenvolvida, o que vem acentuar minha discordância em relação ao pensamento de Costa Lima, que, ao se opor sempre às idéias barthesianas, desconhece que ambos assumem posição semelhante frente ao sujeito crítico.¹³ Na medida em que me coloco favoravelmente ao lado de Barthes, amplio o estatuto do sujeito ficcional para o de sujeito ensaístico,

¹¹ Cf. BARTHES. *Roland Barthes*.

¹² Cf. LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*.

¹³ Cf. LIMA. *Persona e sujeito ficcional*.

por admitir que ambos são marcados pela mesma mobilidade e por igual desejo de distanciamento do discurso. Procede-se, assim, à refração e ao "irrealizar-se do *eu* enquanto sujeito". Guardadas, naturalmente, as devidas diferenças, o sujeito crítico-ensaístico aproxima-se do ficcional por ser também impelido a questionar o próprio fazer e exercitar, dramaticamente, seu potencial lúdico com a linguagem.

Não resta dúvida de que a forma do ensaio permite uma proximidade maior com a ficção, realizada através do diálogo constante entre o autor, seu interlocutor oculto e a própria linguagem. Em meu artigo sobre a obra de Costa Lima ressalto o lado ensaístico e experimental do sujeito crítico, embora o seu texto seja marcado por pretensões à objetividade analítica, por reconhecer aí a prática de uma teoria que se constrói ao se desfazer, e cuja escrita se move sob o signo da *errata* e da revisão constantes. Ressalto, em sua postulação teórica, a prática de uma das vertentes do ensaio, caracterizada pelo endosso à natureza precária e frágil do conhecimento, mesmo que a intenção do autor não se expresse claramente nesse sentido.

O caráter de espetáculo de seu discurso não se restringe apenas ao lado polêmico, à encenação contínua de um debate no interior do texto, mas na exposição e abertura dos bastidores. Trata-se da configuração de uma prática metalingüística de estilo crítico, o espetáculo da escrita se convertendo em seu ensaio, dada a impressão de se estar lidando com o experimental e o provisório, conceitos e idéias que serão, posteriormente, desmontados.¹⁴

A apropriação da metáfora teatral será largamente explorada na análise de vários textos literários e artísticos, em que procuro associar os procedimentos relativos à *enunciação* e à *encenação*, seguindo as formulações teóricas apontadas

¹⁴ SOUZA. A crítica em palimpsesto; reflexões sobre a obra de Luiz Costa Lima, p.57.

anteriormente. Interessando-me cada vez mais pela prática intersemiótica e pelo entrecruzamento livre das variadas formas de gênero dramático e épico, caminho paulatinamente para o conceito amplo de *texto*, legitimado pelas pesquisas realizadas pela semiologia francesa. Ao lado da opção por categorias textuais, responsáveis pelo fim do enclausuramento da literatura em si própria, a análise semiológica questiona também a separação rígida entre ficção e real. A concepção de *texto* envolve tanto a realidade da obra artística quanto a ficcionalidade da vida real. Reformula-se, por conseguinte, a idéia do sujeito dotado de enunciação plena, uma vez que o conceito de autoria é abalado pelo de "autoridade" textual.

Em trabalho realizado pelo Grupo de Estudos de Semiótica de Minas Gerais (GRES-MG) e apresentado em 1985, na 37ª Reunião Anual da SBPC, realizada em Belo Horizonte, procedemos à análise semiótica dos profetas de Aleijadinho, com base no jogo entre palavra e imagem e na construção de um cenário teatral. O estudo partiu do cruzamento entre texto e imagem nos filatérios (inscrições latinas presentes nas esculturas), entre os filatérios e as esculturas, e nas esculturas entre si. A encenação teatral dos Profetas recebeu igualmente tratamento comparativo, ao se associar a outro espaço criado pela *via crucis* dos Passos, obra que completa o quadro barroco de Aleijadinho em Congonhas. A plasticidade teatral do conjunto arquitetônico foi interpretada como se se tratasse de um grupo de atores surpreendido no momento da marcação cênica do espetáculo, representando uma dramatização. Esse registro configurou-se pelo íntimo relacionamento entre *encenação* e *enunciação* da voz profética, instaurada pelo olhar barroco e desconstrutor de Aleijadinho.¹⁵ Estudos recentes possibi-

¹⁵ Cf. MOURÃO, SANTIAGO, MUZZI, SOUZA et al. *Leitura semiótica dos Profetas de Aleijadinho*. O texto foi publicado na Revista *Ciência e Cultura*, em 1986, e nas *Actas do 1º Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, em 1990. Por ocasião do 1º Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, realizado em Lisboa, em 1989, acrescentei a esse estudo a análise comparativa entre o conjunto arquitetônico e seu modelo europeu, o Santuário de Bom Jesus do Braga, situado em Portugal.

litaram a ampliação dessa análise, em que estabeleço associações entre a leitura de Mário de Andrade sobre o Aleijadinho e a de Lezama Lima, ambos ressaltando a condição "mulata" do artista e a construção de uma obra marcada por este aspecto híbrido e paradoxal. Essa postura, ao ser também assumida por Lezama Lima, no artigo "A Curiosidade Barroca", considera a arte de Aleijadinho como representante da rebelião artística dos negros. Sua interpretação aproxima, de forma metafórica, obra e artista, pela mediação da lepra, um dos fatores, segundo ele, responsáveis pelo caráter corrosivo e proliferante do barroco do artista mineiro.

O EXERCÍCIO DA LITERATURA COMPARADA

A grande controvérsia internacional sobre o livro *Os Versos Satânicos*, de Salman Rushdie, pode ter provocado a primeira vítima fatal — o professor Hiroshi Igarashi, que traduziu a obra para o japonês. Ontem, seu corpo foi encontrado no campus da Universidade de Tsukuba, ao norte de Tóquio, onde lecionava literatura comparada. Igarashi tinha 44 anos e foi esfaqueado próximo a sua sala no sétimo andar da Faculdade de Ciências Humanas.

Jornal da Tarde

Essa notícia, estampada em todos os jornais do mundo em meados de julho de 1991, parece saltar das páginas de um romance policial. Mais uma vez a literatura provoca o enredo de histórias reais que prolongam seu texto sob a forma de um complô criminoso. O assassinato do tradutor japonês dos *Versos Satânicos* remete, literalmente, para a célebre declaração de Barthes da

"morte do autor", ao exercer o tradutor o papel do verdadeiro autor do texto. Desempenhando, no *imbroglio* policial, uma função simbólica, como representante do outro e em posição deslocada frente a si próprio, a figura do autor torna-se signo vicário, um lugar que será infinitamente preenchido.

Se, na religião islâmica, a obediência à palavra paterna do profeta Maomé deve ser rigorosamente cumprida, os escolhidos para falar em seu nome jamais se apresentam como autores, mas como tradutores fiéis da "verdade" imposta. A "blasfêmia" de Rushdie realiza o desejo do tradutor de tornar-se autor, opondo-se à ordem paterna, assim como à defesa de seu texto como cópia rasurada e esquecida do original. Ao ser acusado de deturpar a escrita sagrada, por traduzi-la de modo infiel, assume a feição do tradutor-autor que se nega a reproduzir literalmente o original, criando outro texto.

Rompida a ordem simbólica, a escrita se inscreve sob o signo do parricídio e atua como droga venenosa, capaz de provocar mortes e assassínatos. O tradutor japonês, ao propiciar aos leitores de seu país o acesso ao livro proibido, repete o gesto parricida do autor, razão pela qual é assassinado "em nome do Pai". A literatura, especificamente o livro, em virtude da confusão entre fanatismo religioso e fanatismo político, torna-se o pivô de intrigas internacionais, passando a ter um valor que ultrapassa o literário.

Na impossibilidade de eliminar o autor da obra e assegurar a hegemonia da palavra sagrada, mata-se o tradutor, o que comprova o estatuto de tradutor conferido à autoria pela religião islâmica. Por outro lado, eleva-se o tradutor à categoria de autor, graças à fragilidade assumida pela noção de propriedade autoral.

A notícia desse assassinato causa estranheza e provoca o riso, principalmente por nos sentirmos distantes dessa realidade e por se tratar, justamente, de um professor que lecionava literatura comparada em Tóquio. Como primeira reação de estranhamento ao episódio, deve-se registrar que a literatura comparada e, no caso específico, a tradução saem do espaço fechado do ambiente acadêmico para entrar nas páginas policiais da imprensa. Traduzir e comparar, práticas nem tão inocentes e descompromissadas,

explodem em crimes e mobilizam leitores do mundo inteiro. A imagem do tradutor encontrado morto ao lado de sua sala, no 7º andar da Faculdade de Ciências Humanas, representa uma cena inusitada no nosso cotidiano acadêmico: *O Nome da Rosa* e os textos de Borges descem das estantes e se integram à realidade do ambiente.

Durante o Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, realizado em Tóquio em agosto de 1991, o episódio do tradutor japonês não foi citado sequer em nota de pé-de-página. Assassinatos que envolvem fanatismos religiosos e políticos tornam-se perigosos para o debate acadêmico, considerando-se que lá se encontravam representantes de quarenta países. Empregar metaforicamente o conceito de tradução como *parricídio* não acarreta problemas mais sérios, como trazer à cena a atualização, ao pé da letra, do conceito. A minha participação nesse Congresso, no *workshop* sobre as "Tendências Atuais da Teoria Literária", abordou exatamente a questão da autoria e do lugar ocupado pelo sujeito no discurso crítico, apontando as transformações processadas nesse discurso nos últimos vinte anos. Acrescentei ainda reflexões ligadas à importação de teorias estrangeiras entre nós, bem como à necessidade do aprimoramento de um projeto teórico de literatura comparada no Brasil. Os "versos satânicos" do processo político e cultural brasileiro entraram, sorratamente, nas linhas do meu texto.

Perseguindo sempre os caminhos trilhados por Borges com seus roubos e assassinatos textuais, ofereço em 1985 o curso sobre "Literatura Comparada e a Tradução", no Doutorado em Letras, com a participação do professor Lauro Belchior Mendes. Com o objetivo de discutir tópicos que ultrapassem a idéia da tradução como prática lingüística, ampliamos seu campo de atuação, relacionando a disciplina às tendências da crítica literária contemporânea, como a intertextualidade, a estética da recepção, o desconstrutivismo, entre outras.

Não poderia haver, para mim, melhor saída para os estudos de literatura comparada do que esta oferecida pela pesquisa da tradução. A abertura proporcionada pelo contato com a obra de

especialistas nacionais e estrangeiros que se dedicam a esse tema muito me tem ajudado, até mesmo na revisão de alguns conceitos pertencentes à teoria da literatura. Grande parte de meus artigos tratam da relação da tradução com a crítica literária ou da prática tradutora em autores como Borges e Mário de Andrade, entendida no seu aspecto cultural e como forma de releitura dos modelos legados pela literatura estrangeira.¹⁶

Como assinalai no início deste *Memorial*, meu trajeto acadêmico está marcado, nos últimos dez anos, por uma relação mais próxima com a literatura comparada, por razões já largamente expostas. Ressalto, sobretudo, o fato de ter assumido em 1988 a presidência da Abralic, o que me permitiu ampliar meu desempenho nessa área de estudos.

Ao aceitar a presidência da Abralic, pretendi dar prosseguimento aos princípios que nortearam sua primeira gestão, conduzida por Tania Franco Carvalhal, a quem coube a difícil tarefa de dar corpo à Associação e responsabilizar-se pelos seus primeiros passos e sua gradativa consolidação. Venho a exercer, neste cargo, uma atividade que ultrapassa as fronteiras da instituição, impulsionando, em âmbito maior, a promoção do intercâmbio entre estudiosos das universidades nacionais e as condições para um diálogo com a cultura estrangeira. Por reconhecer que uma Associação não significa o aumento de encargos burocráticos nem o incentivo ao corporativismo e a disputas pessoais, esforcei-me por defender um espaço de reflexão e enriquecimento de experiências acadêmicas, bem como de sistematização do quadro teórico da disciplina.

¹⁶ As pesquisas que estão sendo desenvolvidas no Mestrado e no Doutorado em Letras da UFMG têm se voltado bastante para o estudo da tradução, e cito, entre elas, duas teses de doutorado realizadas sob minha orientação: a primeira, de Maria do Carmo Lanna Figueiredo, "Ler e Escrever: variações sobre o mesmo tema", defendida em maio de 1990, examina a obra de Osman Lins à luz da teoria da leitura e da tradução. A segunda, de Ana Maria de Almeida, intitulada "A Demanda da Santa Escritura", defendida em maio de 1991, aborda a escrita de Guimarães Rosa como forma de tradução e reconstrução do universo mítico, filosófico e alquímico. Estuda ainda a correspondência do autor com seu tradutor italiano, E. Bizzarri, da qual extrai excelentes reflexões para a teoria da tradução.

PROJETOS FORA DAS GAVETAS

O tema do 2º Congresso Abralic — realizado em 1990, em Belo Horizonte — Literatura e Memória Cultural, representou a aspiração de muitos pesquisadores e da então diretoria da Associação de resgatar, mesmo que imaginariamente, o traço esquecido dos textos, a abertura de arquivos abandonados nos cantos das salas, através do olhar atento lançado em direção às estantes da Biblioteca do país. A literatura comparada se defronta, mais uma vez e de forma bem viva, com a força da tradição, sem que esse gesto simbolize a opção por comportamentos conservadores ou passadistas. Recuperar e escavar o sótão dessa Biblioteca e perceber a luminosidade que penetra pelas frestas de suas paredes é o desejo daqueles que se inquietam com o esquecimento de nossas coisas.

Motivados a concretizar o projeto de recuperação dessa memória, alguns professores de Teoria da Literatura e de Literatura Brasileira decidiram criar, em 1989, na Faculdade de Letras da UFMG, o Centro de Estudos Literários (CEL), por sugestão de Silviano Santiago e iniciativa de Melânia Silva de Aguiar, então diretora da Unidade. Um dos objetivos principais do CEL é propiciar condições para a recepção, preservação e pesquisa de acervos e bibliotecas, colocando-os à disposição da comunidade. Pelo fato de não possuímos na Faculdade de Letras uma tradição de pesquisa em fontes primárias, a existência do CEL muito tem contribuído para o incentivo a esse tipo de investigação textual e para o interesse por novas abordagens críticas.

O projeto *Acervo de Escritores Mineiros* nasceu da urgência em congregar pesquisadores e estagiários na realização dos objetivos do Centro de Estudos Literários. Com a finalidade principal de estabelecer a análise crítica do *corpus* bibliográfico dos escritores Henriqueta Lisboa, Murilo Rubião e Oswaldo França Júnior, o projeto procura ressaltar as interações sócio-culturais das suas produções, nos campos da poesia, da ficção, do memorialismo e do ensaio. Ao CEL estão vinculados, ainda, outros projetos, tais como: *Encontro com Escritores Mineiros*, *Crítica da Crítica* e

Inéditos e Esparsos, voltados para a publicação e divulgação da cultura literária mineira, da crítica brasileira e de textos inéditos ou esparsos de autores representativos da literatura brasileira.

As assinaturas que hoje se increvem no desejo de resgate deste texto coletivo da memória buscam o traçado das obras esquecidas e de autores que ainda não foram devidamente descobertos ou valorizados. Tarefa paciente de detetive e investigador que se propõe decifrar e tirar a poeira desse nosso incrível palimpsesto cultural.

As palavras finais deste texto da memória não selam nenhum compromisso com a morte, tampouco funcionam como epitáfio de uma vida acadêmica passada a limpo. Acenam, ao contrário, para a esperança que ficou retida no fundo da caixa de Pandora e para o "verde da vida", mesclado ao cinza da teoria, lentamente pincelado ao longo dos anos. O exemplo do restaurador de vasos, aprisionado à sua própria obra por excesso de onipotência, volta agora como alerta para se repensar a questão de um texto que, no lugar de libertar seu autor, o prenderia no fascínio de sua própria imagem. A única saída seria quebrar novamente o vaso e ir, pacientemente, recompondo os fragmentos dos fragmentos dos cacos espalhados pelo chão.

Diante do sentimento de desalento e desamparo, motivado pelo nosso atual momento cultural e político, conserva-se ainda um fio de luz interior, capaz de abrir as portas da percepção e escancarar as janelas do presente.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALMEIDA, Ana Maria de. *A demanda da santa escritura*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1991. 311p. (Tese, Doutorado em Letras - Literatura Comparada).
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1965.
- _____. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- _____. *Querida Henriqueta*; Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Org. Abigail de Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- ANDRADE, Vera Lúcia, SOUZA, Eneida Maria de, (Ed.) *Ensaio de Semiótica*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, v.10, dez. 1993.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: COHN, Gabriel, (org.) *Teodor W Adorno*. São Paulo: Ática, 1986. p.167-187. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 54.)
- ÁVILA, Myriam. *Alice through Macunaíma's looking glass*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1986, 91p. (Dissertação, Mestrado em Letras - Literatura Inglesa).
- BAKHTINE, M. *La poétique de Dostoievski*. Trad. J. Kolitcheff. Paris: Ed. du Seuil, 1970.

- _____. *L'oeuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*. Trad. A. Robel. Paris: Gallimard, 1970.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. Sobre o conceito de história.
- _____. La tâche du traducteur. In: *Oeuvres I. Poésie et révolution. Essais*. Trad. M. de Gandillac. Paris: Les Lettres Nouvelles, 19.
- BERNHEIMER, Charles, KAHONE, Claire (Ed.). *Dora's case: Freud - Hysteria - Feminism*. N. York: Columbia University Press, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- CALDEIRA, Tereza. A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n.21, p.133-157, jul. 1988.
- CAMARGO, M. S. *Macunaíma: ruptura e tradição*. São Paulo: Massao Ohno, João Farkas, 1977.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main: ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- COURI, Norma. Esses jovens mestres e suas teses maravilhosas (quem as entende?). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1977. 2. cad. p.1.
- _____. A hora de criticar os que criticam (ou deveriam). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1977. 2. cad. p.5.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M.M. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. L. Roberto Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DE MAN, Paul. *A resistência à teoria*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989. Conclusões: a tarefa do tradutor de Walter Benjamin.

DOLABELA, Marcelo, SOUZA, Eneida Maria de. Turgimano a mano no Aleph. Entrevista de Haroldo de Campos concedida ao Corpo Editorial da Revista *Fahrenheit 451* e a Eneida Maria de Souza. *Ensaio de Semiótica*, Belo Horizonte, n. 16, p.57-63, dez. 1986.

DOUGLAS, Mary. *De la soullure*. Paris: Maspéro, 1971.

DOURADO, Aulfan. *A barca dos homens*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.

_____. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. *Solidaõ solitude*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

DUARTE, Lélia Parreira, SOUZA, Eneida Maria de. Uma poética barroca e high tech. Entrevista de E. M. de Melo e Castro a Eneida Maria de Souza e Lélia Maria Parreira Duarte. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, v.12, p.122-128, jan.-jun. 1993.

FERNANDES, L. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1968.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. *Ler e escrever: variações sobre o mesmo tema*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1990, 246p. (Tese, Doutorado em Letras - Literatura Comparada).

FONSECA, Maria Nazareth Soares, SOUZA, Eneida Maria de, (Ed.) *Ensaio de Semiótica*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, v.16, dez. 1986.

FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

_____. *Histoire de la folie*. Paris: Union Générale d'Éditions.

_____. A verdade e as formas jurídicas. *Cadernos da PUC*, Rio de Janeiro, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1974.

_____. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982. Nietzsche, a genealogia e a história.

_____. *História da sexualidade*; o cuidado de si. III. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FREUD, S. *Estudos sobre a histeria*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

GAY, Peter. Um alemão e seus dissabores. In: GAY, Peter et al. *Sigmund Freud & O gabinete do Dr. Lacan*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961.

_____. *La violence et le sacré*. Paris: Bernard Grasset, 1974.

GOTLIB, Nádia Battella, MIRANDA, Wander Melo, SOUZA, Eneida Maria de, (Ed.) *Boletim da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, Belo Horizonte, n.3 (número especial), 1990.

_____. (Ed.). *Boletim da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Belo Horizonte, n.4 (número especial), 1990.

GOTLIB, Nádia Battella, MIRANDA, Wander Melo, SOUZA, Eneida Maria de, (Ed.) *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, n.1, mar. 1991.

- _____. (Ed.). CONGRESSO ABRALIC, 2, Belo Horizonte, 1990. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 1991. 3 vol.
- KOFMAN, Sarah. *Quatre romans analytiques*. Paris: Galilée, 1973.
- KRISTEVA, Julia. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- _____. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- _____. *Polylogue*. Paris: Seuil, 1977.
- _____. Le sujet en procès: le langage poétique. In: LÉVI-STRAUSS, Claude, (Org.) *L'identité. Séminaire*. Paris: Grasset, 1977.
- _____. *Pouvoirs de l'horreur, essais sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Obra em obras (1960-1988)*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques. Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1966.
- _____. *Antropologia estrutural*. Trad. Chaim S. Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- _____. *A oleira ciumenta*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LIMA, Lezama. A curiosidade barroca. In: *A expressão americana*. Trad., intr. e notas Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e Teoria da Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____. Estruturalismo e crítica literária. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. (Org.). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- _____. *O controle do imaginário. Razão e imaginação no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. Persona e sujeito ficcional. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, Belo Horizonte, 1990. *Anais...* Belo Horizonte, 1 v. UFMG, 1991. p.114-133.
- LOPES, Ruth Silviano Brandão. *Corpo vivo: a tessitura da violência*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1978, 144p. (Dissertação, Mestrado em Letras - Literatura Brasileira)
- _____. *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1989, 342p. (Tese, Doutorado em Letras - Literatura Comparada).
- _____. *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, 1993.
- LOPEZ, Telê P. Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- _____. *Macunaima: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec, 1974.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- _____. *O inumano; considerações sobre o tempo*. Trad. Ana Cristina Seabra e E. Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa Ltda., 1989.
- _____. *Le Posmoderne expliqué aux enfants*. Correspondance - 1982-1985. Paris: Galilée, 1988.
- MANNONI, O. *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris: Seuil, 1969.
- _____. *Ficções freudianas*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Taurus, 1983.
- MERQUIOR, J. Guilherme. O estruturalismo dos pobres. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jan. 1974. 2. cad., p.5.

- MIRANDA, Wander Melo de. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.
- NAVA, Pedro. *Bau de ossos*. Memórias/1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1990.
- PINTO, Julio, SOUZA, Eneida M. de. (Ed.) SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, 1, 2, 1985, 1986, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 1987. 2 vol.
- PROENÇA, M.C. *Roteiro de Macunaima*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PROPP, V. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1970.
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969.
- _____. *Memorial*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1981. 221 p. (Memorial, Teoria da Literatura).
- Revue Communications*. Recherches sémiologiques. Paris, n. 8, 1966.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- SANTIAGO, Silviano. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. Apesar de dependente, universal.
- _____. Si eu soubesse. In: SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1988. p.15-22.

- _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. A permanência do discurso da tradição no Modernismo.
- _____. A explosiva exteriorização do saber. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1990. Suplemento *Idéias*, p.4-5.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação*. Semiologia, literatura e interdisciplinaridade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- _____. Narrativa policial: Freud e o suspense. *Revista Matruga*, Rio de Janeiro, v. 3, p.4-5, jan. ago. 1988.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Trad. Luiz Fernando P.N. Franco. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.
- SOUZA, Eneida Maria de. Estragando o sábado. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 jan. 1972. 2. cad., p.10.
- _____. Autran Dourado e o romance. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 29 set., 6, 13 out., 1973. Suplemento Literário, p.2-3; 4-5; 8-9.
- _____. A glória do ofício: uma poética da criação. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 30 dez. 1974. Suplemento Literário, p.4-5.
- _____. *A barca dos homens: a viagem e o rito*. Rio de Janeiro: Departamento de Letras e Artes da PUC/RJ, 1975. 156p. (Dissertação, Mestrado em Literatura Brasileira).
- _____. Representação zoológica, circo de papel. In: SANTIAGO, Silvano. *O banquete*. São Paulo: Ática, 1977. p.4-17. (Prefácio).
- _____. Cordel em desafio. *Inéditos*, Belo Horizonte, n. 7, p.19-21, 1978.
- _____. *Le banquet de Mário de Andrade: la deglution d'une culture*. Paris: Universidade de Paris VII, 1979. 49 p. (Dissertação de D.E.A., Doutorado em Literatura Francesa e Comparada - Semiologia).

- _____. *Des mots, des langages et des jeux: une lecture de Macunaima* de Mário de Andrade. Paris: Universidade de Paris VII, 1982. 197 p. (Tese, Doutorado em Literatura Francesa e Comparada - Semiologia).
- _____. Mário de Andrade e a questão da propriedade literária. *Ensaaios de Semiótica*, Belo Horizonte, n. 10, p.9-21, dez.1983.
- _____. Borges, autor das *Mil e uma noites*. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 30 jun. 1984. Suplemento Literário, p.6-7.
- _____. et al. Meias-verdades ou verdade e meia? (Leitura de *Ficções freudianas* de Octave Mannoni). In: *Quólóquio: epistemologia e psicanálise*. Belo Horizonte: Faculdade de Ciências Humanas, Taurus, 1984. p.23-29.
- _____. *As minas de Autran Dourado*. (Ed.) Belo Horizonte, 19 jan. 1985. Suplemento Literário.
- _____. O enigma em Édipo-Rei. In: CONGRESSO NACIONAL DE ESTUDOS CLÁSSICOS, I, 1984, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 1985. p.91-99.
- _____. Do rito ao romance. *Ensaaios de Semiótica*, Belo Horizonte, n. 14, p.25-56, dez. 1985.
- _____. A crítica literária e a tradução. *Ensaaios de Semiótica*. Belo Horizonte, n. 16, p.17-22, dez. 1986.
- _____. Querelas da crítica. *Fahrenheit 451*, Belo Horizonte, v. 2, p.30-33, out. 1987.
- _____. Literatura e antropologia: o conceito de universal. In: CONGRESSO ABRALIC, 1, 1988, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: UFRGS, 1988. p.85-89.
- _____. Muiraquitã: a pedra mágica do discurso. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaima: o herói sem nenhum caráter*. LOPEZ, Telê P. Ancona. (Coord.). Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et africaine du XX^o siècle. Brasília: CNPq, 1988. p.295-308.

- _____. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1988.
- _____. A escrita emblemática de *Mensagem*. *Minas Gerais*, 19 nov. 1988. Suplemento Especial, p.7; CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS PESSOANOS, IV, 1988, São Paulo. *Actas...* Porto: Fundação Eng. Antonio de Almeida, p.187-191..
- _____. Na borda da alegria. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 15 abr. 1989. Suplemento Literário, p.12.
- _____ et al. O texto da imagem: semiótica dos Profetas de Aleijadinho. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 1, 1989, Lisboa. *Actas...* Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa: 1990. p.41-44.
- _____ et al. Pós-modernidade em debate. Entrevista de George Yúdice concedida a Eneida Maria de Souza, Wander Melo Miranda e Roberto Barros de Carvalho. *Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 62, p.46-57, mar. 1990.
- _____. *Grafas do desejo. Papéis avulsos*. Rio de Janeiro, n. 26, 21 p., 1990.
- _____. Sujeito e identidade cultural. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Niterói, n. 1, p.34-40, mar. 1991.
- _____. A crítica em palimpsesto; reflexões sobre a obra de Luiz Costa Lima. *Chasqui, Revista de Literatura Latino-Americana*, Estados Unidos, v. XX, n. 1, p.54-66, mai. 1991; *Cadernos do NAPq*, FALE/ UFMG, 1992, 49p.
- _____. Mário retorna a Minas. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, set. 1991. Suplemento Literário, p.8-10.
- _____. *Traço crítico*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.
- _____. Nas letras do desejo. In: BRANDÃO, Ruth Silviano.

- Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, Editora UFMG, 1993. p.7-10.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaiide: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- TYNIA NOV, J. Da evolução literária. In: *Teoria da literatura; formalistas russos*. Trad. A.M. Ribeiro F., M.A. Pereira, R. Zilbermann, A. Carlos H. Porto Alegre: Ed. Globo, 1973.
- WELLEK, René. A crise da Literatura Comparada. In: *Conceitos de crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963.
- WELLEK, R., WARREN, A. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

DOAÇÃO
De: NAPQIFALE
50,00
Em: 13 / 3 / 95

LET

B

C

1

V

Copyright