

Sônia Queiroz  
organizadora

## Amadores

Belo Horizonte  
FALE/UFMG  
1996

### **Diretora da Faculdade de Letras**

*Profa. Rosângela Borges Lima*

### **Vice-Diretora**

*Profa. Prosolina Alves Marra*

### **Chefe do Departamento de Letras Vernáculas**

*Prof. Lauro Belchior Mendes*

### **Comissão de Publicações do Depto. de Letras Vernáculas**

*Profa. Sônia Maria de Melo Queiroz*

*Profa. Lucia Castello Branco*

*Profa. Leda Maria Martins*

*Prof. José Fernandes Vilela*

### **Projeto Gráfico da Capa**

*Glória Campos*

### **Revisão de Textos**

*Lucineia Cristina Rezende*

### **Composição**

*paulo de andrade*

### **Endereço para correspondência**

*Viva Voz*

FALE/UFMG

Departamento de Letras Vernáculas

Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 4049

31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais

Fone: (031) 3449-5127 e 3449-5128

Fax. (031) 3449-5120

## **Apresentação**

Este caderno reúne uma seleção de ensaios escritos por alunos da disciplina Tópicos de Produção de Texto, no segundo semestre de 1994. Em sua primeira seção, está registrada a leitura do livro-filme *Nunca te vi, sempre te amei*, de David Jones, perpassada por palestra da Profa. Eneida Maria de Souza, que abordou em especial o conceito de precursores literários elaborado pelo escritor argentino Jorge Luis Borges.

A segunda seção, intitulada “Les Essais”, reúne textos produzidos a partir de seminário sobre o gênero ensaio, em que realizamos a leitura comparada de Montaigne e ensaístas contemporâneos – Italo Calvino, Leyla Perrone-Moisés, Ruth Silviano Brandão –, na tentativa de depreender dessa leitura as características fundamentais desse gênero textual que mantém sua atualidade com quatro séculos de história.

A partir de pesquisa em textos diversos sobre conceito e história da escrita – dicionários, enciclopédias e estudos especializadas como *A origem do livro*, de Ursula Katzenstein – foi feita uma primeira reflexão sobre as várias artes e ofícios envolvidas na produção de um escrito, nos diferentes momentos da história da humanidade. Uma amostra do resultado dessa reflexão compõe a seção “O Escriba”.

A seção “A Escrita e o Escritor” compõe-se de textos elaborados na etapa final de nossas reflexões, que giraram em torno da questão da autoria – vista desde o ângulo da prática da citação e da paráfrase, até a revisão teórica dos conceitos de autor e leitor, através dos textos “Figuras de Autor”, de Roger Chartier, e “A Morte do Autor”, de Roland Barthes, passando ainda pelo recorte dos direitos autorais, através de palestra do especialista Hildebrando Pontes Neto.

Não quero dizer que os textos aqui reunidos foram escritos por estreatantes. Prefiro dizer que são escritos de ensaiantes, pessoas que, ao terem sua palavra inscrita em letra de forma sobre o papel e publicada (levada a público), em meio à emoção do espetáculo (a comédia da escrita”), mantêm a consciência do caráter coletivo e

provisório de toda e qualquer escritura. Amadores, sim, pois “diz-se daquele que se dedica a uma arte ou ofício por prazer” (o “prazer do texto”), “sem fazer destes um meio de vida” (quantos vivem da escrita no Brasil?), mas fazendo muitas vezes desta arte-ofício uma forma de ser.

*Sônia Queiroz*

## Sumário

### **NUNCA TE VI, SEMPRE TE AMEI**

**As amizades literárias** \_\_\_\_\_ 8

Rosana Brito Cupertino

**Correspondências literárias** \_\_\_\_\_ 12

Marília Scaff

**84 Charing Cross Road** \_\_\_\_\_ 16

Rômulo Monte Alto

### **LES ESSAIS**

**De Montaigne a Calvino: a leveza do ensaio** \_\_\_\_\_ 21

Rômulo Monte Alto

**Descobrimo, recortando, recriando e confrontando  
Montaigne na (com a) contemporaneidade** \_\_\_\_\_ 29

Telma Borges da Silva

**Do ensaio** \_\_\_\_\_ 37

Cristiano Barros

### **O ESCRIBA**

**Cópia ou criação?** \_\_\_\_\_ 41

Pilar Fazito

**A importância da escrita** \_\_\_\_\_ 41

Fernanda Teixeira da Costa

**Da palavra ao discurso** \_\_\_\_\_ 43

Cristiano Barros

**Dos primórdios da escrita à desfuncionalização  
do escriba** \_\_\_\_\_ 44

Marcos Hill

**O papel dos profissionais da escrita na história  
da humanidade** \_\_\_\_\_ 48

Rosane Lopes Fontoura e Faria

**Primórdios da escrita** \_\_\_\_\_ 50

Sérgio Antônio Silva

## **A ESCRITURA E O ESCRITOR**

**A escritura** \_\_\_\_\_ 53

Carla Barbosa Moreira

**Confissões** \_\_\_\_\_ 54

Aparecida Moreira de Souza

**A folha em branco** \_\_\_\_\_ 57

Rômulo Monte Alto

**A função-autor através dos tempos** \_\_\_\_\_ 63

Roger Bastos

**Literatura e sedução** \_\_\_\_\_ 65

Sérgio Antônio Silva

**Narrar e viver** \_\_\_\_\_ 68

Marília Scaff

**Nunca te vi, sempre te amei**

## As Amizades Literárias

*O livro é uma extensão da memória e da imaginação.*

Jorge Luís Borges

Até que ponto pode o livro exercer o papel de nosso amigo íntimo? Nas horas passadas em sua companhia, ficamos à vontade e deixamos nossa imaginação correr solta sob a leveza da sua fruição. É a esse amigo, que nos conduz ora à ansiedade por decifrá-lo de uma só vez, ora à serenidade e à vivacidade de compreendê-lo palavra por palavra, que dedicamos este ensaio.

Através da poética de Borges e da personagem Helen Hanff, do filme *Nunca te vi sempre te amei*, veremos como se dá essa relação mágica entre leitor e escritor, proporcionada pela literatura.

Borges, mais que um escritor, é, principalmente, um grande leitor da literatura mundial; segundo ele, “uma forma de felicidade é a leitura. Outra forma – menor – é a criação poética.”<sup>1</sup> Borges também considera o mundo como uma biblioteca. Inicialmente esta seria a metáfora da literatura como mediadora das relações humanas e do próprio conhecimento da realidade, que se constrói a partir da representação do universo feita pela literatura.

A falta da visão acentua em Borges a mediação feita com a realidade. Já que não enxerga diretamente o mundo, ele o imagina por intermédio dos livros. Na verdade, a sua capacidade de imaginar, criada pelos livros, já é tal que ele não mais precisa ler. A poética borgeana se baseia numa paixão incomensurável pela literatura. Essa paixão pode ser sentida em toda a nossa história literária, mas temos em D. Quixote um dos exemplos mais admiráveis. D. Quixote, apaixonado pela literatura, passa a ver o mundo a partir do que leu nas novelas de cavalaria. A grande ruptura que o livro de Cervantes vai estabelecer é exatamente a defasagem entre aquilo que se lê e aquilo que se encontra na realidade. Podemos todos nos dizer um

---

<sup>1</sup> BORGES, *Cinco visões pessoais*, p. 10.

pouco quixotesco, devido à impossibilidade de nos desvencilharmos desse caráter de representação na leitura do mundo.

René Girard, no livro *Mensonge romantique et vérité romanesque*, discute a “aparição” de um terceiro termo na relação entre sujeito e objeto. Dessa forma, a relação do sujeito com a realidade se dá de maneira sempre triádica, passando sempre por uma mediação simbólica. O que vai variar, de acordo com cada indivíduo, é o termo mediador. Borges é dominado por essa mediação metafórica da literatura. Ele não pode ser comparado a D. Quixote, que, ingenuamente, pensa encontrar na realidade o que está nos livros, pois ele tem conhecimento do papel intermediador da literatura em sua vida e sabe que seu olhar, sua leitura e sua inventividade irão criar a realidade.

O olhar próprio de Borges é marcado pela literatura do século XIX, não só pelos grandes nomes da literatura mundial como também pelo conto policial, pela literatura inglesa, por Shakespeare, Stevenson, Conrad, Emerson, Dante, Wells e Poe. Ele forma, assim uma vasta biblioteca com esses escritores que, segundo ele, passam a ser os seus precursores. Dá à palavra *precursores* um novo sentido: a partir de agora designaria não aqueles que nos antecederam, mas aqueles que escolhemos para influenciar nossa literatura. Somos nós quem criamos os nossos precursores e não eles que nos criam. Esta nova teoria nos ajuda a entender o conceito de “amizade literária” para Borges. Elimina-se o conceito de filiação literária, que implica uma imposição, sobrepondo-se a ele o de amizade literária, baseado na preferência. Nós buscamos as nossas influências, como buscamos nossos precursores. Borges, ao escrever um prefácio ao livro de Stevenson *A ilha das vozes*, diz que Stevenson foi um dos seus melhores amigos, isso sem nunca tê-lo conhecido pessoalmente. Percebemos então como “a amizade literária” permite romper os laços temporais de continuidade e de causalidade. Neste sentido, podemos nos sentir amigos de Borges, tendo em vista tão somente a sua literatura.

O filme *Nunca te vi sempre te amei*, do diretor David Jones, apresenta uma relação amorosa intermediada pela literatura. A personagem Helen Hanff, interpretada pela atriz Anne Bancroft, é, antes de tudo, uma leitora, isto porque à sua profissão de escritora não é dada muita importância, nem por ela mesma. Esta leitora escreve cartas a um livreiro inglês de nome Frank Doel, interpretado por Anthony Hopkins, pedindo-lhe que envie livros que não consegue encontrar nos Estados Unidos, país onde mora. Com o desenrolar da narrativa, a correspondência trocada entre as personagens passa da impessoalidade à intimidade. Os livros enviados por Frank passam a simbolizar, metaforicamente, o carinho a Helen ao qual ela corresponde, enviando alimentos. Frank não somente vende livros, mas é também um leitor, e, na verdade, a relação amorosa vista no filme não é só mediada pela literatura, mas pelo amor à literatura.

Essa paixão de Helen pelos livros faz dela uma leitora insaciável, não pedindo quaisquer livros, mas somente aqueles com os quais já tivera contato, ou já os lera, ou os conhecera por intermédio de outros escritores. Ela mostra, assim, ter bem claros os seus precursores, buscando-os avidamente.

Há no filme uma passagem memorável: Helen adia um compromisso ante a chegada dos livros, como se estes fossem amigos não vistos há muito, os quais aguardava ansiosamente (re)encontrar. A amizade literária permite a Helen travar uma espécie de diálogo direto com os escritores que lê, rompendo os laços de temporalidade, assim como vimos em Borges.

Podemos comparar o fato de Helen e Frank nunca se verem à cegueira de Borges. Não obstante, a ausência sustenta o relacionamento. Tanto é assim que a leitora resiste em conhecer o livreiro, prefere imaginá-lo a enfrentar a realidade, que poderia provocar uma possível decepção decorrente da aproximação dos corpos.

Em comum entre Borges e Helen, percebemos a paixão pelos livros, que faz com que eles os tenham constantemente em sua memória e imaginação.

*Rosana Brito Cupertino*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

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

## Correspondências Literárias

Helen Hanff volta para sua casa, em Nova Iorque. Chega até a caixa de correio. Lá está um pacote, um embrulho cinza com selo estrangeiro. Helen toma o pacote com ansiedade, curiosa, como todas as vezes em que recebe as freqüentes remessas. O remetente – Frank Doel, livreiro, inglês – envia livros antigos e raros para sua cliente além-mar, leitora insaciável, e os dois, além da correspondência comercial, começam a trocar também cartas, e daí surge uma intensa ligação entre eles.

Helen Hanff e Frank Doel são personagens do filme *Nunca te vi, sempre te amei*, no qual o tema abordado é a relação entre as pessoas via literatura e através das cartas.

A Profa. Dra. Eneida Maria de Souza, em palestra proferida na FALE/UFMG no dia 22 de outubro de 1994, fez uma análise da literatura como mediadora nas relações humanas e no conhecimento da realidade, utilizando como ponto de partida o filme citado acima e obras de Jorge Luis Borges, dentre outros autores. Tentarei aqui expor algumas conclusões a respeito do assunto.

Segundo Borges, a relação entre as pessoas, ou entre o sujeito e o objeto, não é direta. É preciso sempre um elemento intermediário, um mediador: cinema, símbolos, literatura, etc. No filme, essa mediação se dá de forma explícita, onde o único contato entre Helen e Frank são os livros e as cartas, e a relação entre os dois só é possível devido à troca de correspondência. Eles não têm a presença física um do outro, e substituem esta falta pelos livros e pelas cartas. A literatura surge, então, para suprir a ausência – ausência de um corpo físico, de um amor ideal. O livro, como objeto, substitui a presença do livreiro, assim como a literatura em si substitui a vida, pois Helen começa a viver em função dos livros e a viver um amor através das cartas. Esse amor se torna especial por existir apenas no plano do imaginário e não no plano físico, e ambos os personagens procuram, mesmo inconscientemente, manter esse amor platônico. Assim como diz a

Profa. Eneida, a fantasia é mais gratificante que a realidade. As palavras trocadas entre Helen e Frank apenas insinuam, e cada um lê para si sua forma de amor e ajusta as palavras à sua necessidade de fantasia. Manipular as palavras é mais fácil que manipular a realidade e assim os dois personagens podem se realizar nessa relação no plano literário, cada qual criando, a partir das cartas, a sua própria visão do relacionamento (que também não é explicitamente amoroso).

Pode-se destacar algumas cenas do filme que ilustram de maneira especial a relação de Helen Hanff com os livros e com as cartas que envia e recebe. Em sua casa, por exemplo, os livros ocupam lugar de destaque, e tarefas domésticas corriqueiras, como limpá-los e colocá-los na estante, tornam-se como que um ritual para ela. Quanto à expressão, a escrita de Helen é cheia de vitalidade, pois ela vive através das cartas que escreve. O momento da escritura é um momento de êxtase, de prazer, e para ela seria doloroso viver sem isso. É, para ela, necessário escrever, assim como o alimento é necessário para o corpo. Helen admite essa necessidade quando passa a enviar para Frank e os outros empregados da livraria – pessoas com as quais corresponde – alimentos, como forma de troca, metaforizada nesta passagem como a troca sexual. A escritora tem o desejo, a necessidade de escrever, e este desejo acaba se transferindo para os destinatários de suas cartas. A sexualidade, não como fato físico, consciente, mas psicologicamente analisado, está metaforizada no alimento, que dá enorme prazer às pessoas que o recebem.

Helen procura conhecer as pessoas – a natureza humana – através dos livros, e procura rastros de leitores anteriores nas margens dos livros. A escritora não gosta de livros novos, prefere os usados, que já foram manuseados. Ela procura a linguagem das pessoas, separada da parte física das mesmas. Na verdade, Helen procura o simbólico. Toda sua vida é baseada nos símbolos e, mais do que o real, é o cognitivo, o imaginário, que a seduz, assim como as cartas de seus amigos ingleses. As letras, as palavras, as frases tornam-se para ela o fascínio de uma relação à distância, sem a realidade do mesmo. Esta situação metaforiza o conhecimento humano da realidade que, na verdade,

nunca se dá por completo. O homem decifra o mundo em símbolos, dando nome às coisas e conceituando-as. Entretanto, o símbolo não é a realidade, mas sim a ilusão do real. É esta a mediação entre sujeito e objeto, ou entre sujeito e realidade: o símbolo. Helen ama por cartas, por códigos (símbolos), que não traduzem a realidade do amor. Ao mesmo tempo, a relação seria impossível sem a mediação. A representação afasta o real, mas é o único meio possível de haver uma ligação entre dois pólos.

Do ponto de vista de Frank Doel, receber as cartas é uma enorme satisfação, mas seu caráter introspectivo e discreto não permite que a espontaneidade seja explícita na sua escrita. A rotina de sua vida é bem marcada no filme; seu casamento é feliz, seus filhos e seu trabalho são importantes e gratificantes, mas não há em sua vida o prazer que entusiasma; mesmo satisfatório, seu dia-a-dia é monótono. As cartas de sua “cliente especial” surgem como uma injeção de ânimo em seu espírito passivo, porém ansioso, e Frank é então seduzido pela escrita e pela linguagem de Helen. Segundo Leyla Perrone-Moisés, “a linguagem não é só meio de sedução; é o próprio lugar da sedução. A linguagem é sempre promessa falaz de uma realidade, porque nela os processos substitutivos são infinitos e o jogo erótico pode circular em permanência.”<sup>1</sup> Frank é, sem dúvida, atraído por esse emaranhado de teias que forma a linguagem.

Assim como Helen seduz Frank e vice-versa, o filme propriamente dito e as palavras da Profa. Eneida também exercem sobre mim, leitora, a sedução que é inerente à linguagem, sedução esta que é uma constante nos relacionamentos humanos. A conclusão a que chego, ao final desta análise, é que a literatura, impregnada irremediavelmente do veneno da sedução, toma sua sina de ponte de linguagem sobre o abismo que separa o homem e a realidade que o cerca. Cabe a nós, leitores, atravessarmos a ponte.

*Marília Scalf*

---

<sup>1</sup> PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 14.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

NUNCA te vi, sempre te amei. EUA, 1987. Direção: David Jones, com Antony Hopkins e Anne Bancroft. LK.TEL/Colúmbia.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, Cap. I: Promessas, encantos e amavios, p. 13-20.

SOUZA, Eneida Maria de. *A amizade literária*. Palestra proferida dentro da programação da disciplina Tópicos de Produção de Textos, na Faculdade de Letras da UFMG, em 22/10/94.

## 84 Charing Cross Road

*84 Charing Cross Road* é o endereço de um antiquário londrino, especializado em livros raros e edições especiais, nome do filme do diretor David Jones, que descreve a relação entre uma escritora nova-iorquina e o diretor desse antiquário. Me faz lembrar do endereço de uma garota chamada Lídia, espanhola de Barcelona, com quem me correspondi por algum tempo sem contudo chegar a conhecer pessoalmente. Nos apaixonamos durante esse período.

A Profa. Eneida Maria de Souza, convidada a fazer uma conferência sobre a amizade na literatura, a partir do filme, começa falando de Jorge Luis Borges, escritor argentino. Ela reconhece nele dois conceitos essenciais para o entendimento da intertextualidade como ponto de partida para a análise literária atual: a noção de amizade em substituição ao conceito de filiação literária e a idéia de co-autoria, como resultado da troca do sentido de temporalidade por uma noção de causa e continuidade.

Borges cresceu em meio aos livros, formação refinada na biblioteca de seu pai, e passou toda a sua vida cercado por eles. Natural que considerasse o mundo como uma grande biblioteca, um imenso livro a ser decifrado pela mediação da literatura. Sua relação com os livros, após a chegada da cegueira, a qual Borges definia como “um lento crepúsculo que tem durado mais de meio século”,<sup>1</sup> passa a ser estritamente física: ele sente a presença deles à sua volta, como afirma quando presenteado com uma edição de 1966 da *Enciclopédia Brokhaus*: “senti sua presença em minha casa”.<sup>2</sup> Essa estranha relação táctil, quase sensual, é a mesma que sente Helen Hanff (Anne Bancroft), quando recebe uma edição rara de um livro que solicitara a Frank Doel (Anthony Hopkins). Este, por sua vez, através da correspondência que ambos começam a trocar, experimenta a outra ponta desse toque, quando escolhe e seleciona pessoalmente os livros

---

<sup>1</sup> BORGES, 1985, p. 51.

<sup>2</sup> BORGES, 1985, p. 10.

que ela vai receber. Eles não se vêem, mas se tocam através dos livros, uma relação “cega” como a de Borges, sustentada pela falta e pelo desejo.

Helen Hanff, uma agitada escritora americana, leitora incansável de edições esgotadas, não admite comprar um livro novo, que ela ou alguém não tenha lido; lhe interessam as anotações marginais, saber que aquele livro já foi folheado por outra pessoa, ela não é seu primeiro leitor. Intenção ou não do diretor, salta aos olhos uma referência à história do livro, logo após a invenção da imprensa, quando era mais valorizado pelo seu aspecto físico do que exatamente pelo seu conteúdo (a literatura, enquanto gênero popular, só viria a ser conhecida no séc. XVIII). Mas se engana quem pensa que Helen esgota no aspecto físico o interesse que tem pelos livros: escreve, certa feita, a Frank, repreendendo-o duramente por ter lhe mandado um exemplar cujo texto havia sido adulterado. Frank, sabedor do fato, se desculpa e promete o original. Essa visão de Helen, do livro como portador de um conhecimento que passa de mão em mão, em busca de um leitor, também a encontramos em Borges, que pergunta sobre o seu significado: “que é um livro, se não o abrimos?”.<sup>3</sup>

A poética borgeana se baseia, segundo a Profa. Eneida, numa paixão incomensurável pela literatura, afirmando ele dizia que esta também era uma das formas possíveis de felicidade para os homens. Um de seus personagens preferidos, Dom Quixote, de Cervantes, traduz com perfeição o limite da capacidade humana de criar uma realidade a partir da ficção. Emergindo da leitura de livros de cavaleiros e cavalaria, D. Quixote, apaixonado (diríamos perturbado?), chega ao ponto de criar um personagem para si mesmo e para Sancho, amigo escudeiro, que, por sua vez, também cria o próprio mestre. Uma relação amorosa sempre cria seu próprio amor e suas próprias necessidades, como o faz Frank, nas suas cartas cada vez mais pessoais e íntimas para Helen. Qual num romance (e acaso romance

---

<sup>3</sup> BORGES, 1985, p. 11.

não é ficção de um coração apaixonado?), um elabora o outro, num desejo não declarado de atingir algo que lhes faz falta em suas vidas cotidianas. (Olho pela janela um grupo de pessoas sentadas em círculo no jardim, mais embaixo, me recordo de Carmen. Sempre nos escrevemos utilizando pseudônimos literários, outros nomes que gostaríamos de usar. Ela é Carmen, a mulher fatal de Bizet, e eu sou Dean, o alucinado amigo de Kerouac, em *On the road*: maneiras de inventar personagens, divertida licença que nos autoriza a ser o que não somos).

Frank Doel, típico cidadão inglês, metódico em suas rotinas, experimenta na correspondência com Helen as confidências e os sobressaltos do inesperado, que, por natureza, pertencem ao domínio das relações amorosas. Marido exemplar, extremamente dedicado à família e ao trabalho, encontra na literatura o caminho para a justificação de sua nova e deslumbrante relação extraconjugal. Da intensidade desta relação, a própria esposa de Frank vai um dia confessar a Helen o seu ciúme. Que estranho espaço é esse, o papel, a carta, que tanto revela e, ao mesmo tempo, tanto esconde uma pessoa da outra? Pois o filme deixa transparecer quase uma sensação de alívio, quando Helen é impedida de ir a Londres, por causa de um tratamento dentário, como se um simples encontro pudesse deixar claro para ambos o que havia para além da correspondência: o mundo real, das obrigações que limitam as pessoas e das imperfeições, que excluem os sonhos e as intimidades, exilando-os nos livros e nas cartas.

Os encontros. Os encontros tão esperados e temidos que nunca devíamos ter tido. Necessidade de enxergar com os olhos o que, na verdade, a intuição já conhece como presságio: “o melhor da festa é esperar por ela”, diz o ditado (talvez por isso, Helen e Frank sempre evitaram se encontrar pessoalmente). Penso na ansiedade que senti, quando, de passagem por Goiânia, fui à casa de Sandra, a quem havia conhecido 10 anos atrás e desde então nos tornáramos correspondentes. Encontrar a pessoa que podia saber, com menor possibilidade de erro, até então, o que em mim era verdade e o que

era excesso, me amedrontava (pois escrever será sempre essa tentativa de se situar entre o consciente e o inconsciente). Ali estava ela, em pé, a minha leitora, à minha espera, um par de olhos que, após vasculhar quilômetros de linhas, havia ouvido os rumores desse monólogo interior que a escrita produz ao entrar em contato com o papel. Quase desfaleci. Tento buscar em Borges situação parecida, ouvindo a Profa. Eneida finalizar sua palestra falando de Madame Bovary, e descubro que ele se casou com sua secretária, aquela que transcrevia seus textos após a cegueira. Imagino esse encontro feliz – o escuro, a voz pausada ditando um texto, as mãos ligeiras tentando acompanhar o ritmo da voz, um romance vai nascendo, a amizade ficando para trás.

*Rômulo Monte Alto*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Jorge Luis. *Cinco Visões Pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora UnB, 1985.

NUNCA te vi, sempre te amei. EUA, 1987. Direção: David Jones, com Antony Hopkins e Anne Bancroft. LK-TEL/Colúmbia.

SOUZA, Eneida Maria de. *A amizade literária*. Palestra proferida dentro da programação da disciplina Tópicos de Produção de Texto, na Faculdade de Letras da UFMG, em 22/10/94.

## De Montaigne a Calvino: a Leveza do Ensaio

### I - Introdução

Que pode haver de comum entre dois homens que vivem e escrevem, um no final do Séc. XVI e outro no final do Séc. XX, demarcados, pois, quatrocentos anos de distância entre eles? A que semelhanças (e diferenças) podem aspirar, ao tentarem refletir, cada qual, sobre os horizontes que a escrita lhes oferece, acossados pelas mudanças que acontecem nos seus respectivos tempos?

É o ensaio, afirmamos, esse gênero literário iniciado por Montaigne, que os identificará como caminantes e contemporâneos desta tênue trilha que vai da ciência ao comentário, da sisuda razão ao descompromisso da opinião. Uma série de movimentos de Montaigne e Calvino nos informam que é a leveza, a busca de um novo ponto de observação, essa reação ao peso da vida, a principal característica do ensaio. “Se quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza”,<sup>1</sup> diz Calvino; comparando-o com esta citação de Montaigne “gosto de andar dando cabriolas à maneira dos poetas”,<sup>2</sup> fica clara a visão que ambos partilham do escritor como alguém que, através de pequenos gestos de leveza como estes, enfrenta e supera a dura realidade.

Montaigne vive num mundo em assombrosa transformação: o descobrimento das Américas e o impacto da revelação das culturas indígenas; o início da acumulação de capital e o desenvolvimento de uma burguesia nascente em alguns países da Europa; a Reforma Protestante e a queda dos modelos teocêntricos e antropocêntricos, prontamente refletidos nas artes, prenunciando um vazio filosófico e existencial que, no entanto, logo seria escamoteado pela Igreja

### Les essais

---

<sup>1</sup> CALVINO, 1990. p. 24.

<sup>2</sup> MONTAIGNE, 1987. Livro 3. p. 258-303.

Católica; e, finalmente, a invenção da imprensa e as mudanças que causará no mundo do Séc. XVI. É nesse contexto que sua escrita é um “salto”, quando busca se contrapor ao peso de uma Ciência incipiente, que todavia já começa a demarcar seus limites com rígidas afirmações e conceitos; ele escreve seus ensaios como expressão do que pensa, da sua experiência pessoal, sem pretender afirmar verdades, quase convidando o leitor a segui-lo num passeio em meio ao devaneio e ao divertimento.

Calvino, escritor que se coloca após a modernidade (e nesse sentido também contemporâneo de Montaigne, como afirma Lyotard), vive uma época (a nossa!) que testemunha o fim da crença no progresso do homem como resultado natural do desenvolvimento da Ciência (registrado historicamente em Hiroshima e Nagasaki, Japão, 1945); presencia a revolução da informática, que transforma todos os processos industriais e civilizatórios neste fim de século e assiste ao (ressurgimento de um novo ciclo de ceticismo e individualismo existencial. Este é o seu tempo e ele fala de pessoas e cidades, retratando de maneira não-convencional a nova percepção da vida pelo homem de hoje.

Sim, de Montaigne a Calvino estão muito mais que 400 anos de história. Está todo o período de “maioridade” por que passou a humanidade, com a invenção e o aprimoramento dos grandes artefatos industriais e o maravilhoso mergulho no Século das Luzes; época das revoluções que transformaram a natureza e o comportamento dos homens e forjaram a sociedade moderna, apesar das reações que obstaram os avanços científicos. Período também em que aconteceram as maiores tragédias da História – a natureza começa a cobrar a conta do progresso e, triste, o homem leva à perfeição a arte de eliminar outros homens.

Entre estes dois escritores, na análise de alguns de seus ensaios, é que vamos buscar os pontos de encontro e confluência desse gênero literário, tão atual como não o poderia prever Montaigne, quando escreveu em 1580:

*Escrevo meu livro para poucos homens e para poucos anos. Se ele tivesse uma matéria durável, teria sido necessário escrevê-lo numa linguagem mais firme. Segundo a variação contínua que caracterizou a nossa língua até o presente momento, quem pode esperar que sua forma atual ainda esteja em uso daqui a 50 anos?*<sup>3</sup>

## II - Montaigne

### Dos Nomes

Este ensaio é escrito de forma irônica e burlesca, aparentemente sem outro objetivo que o passar do tempo. Montaigne o começa de maneira pessoal, que logo se reconhece em outros ensaios de sua natureza, quando afirma “por grande que seja a diversidade das ervas, chamam a tudo salada. Vou fazer o mesmo e, a propósito de nomes, fazer aqui uma salganhada de coisas”;<sup>4</sup> e segue discorrendo acerca da natureza dos nomes e das importâncias que os homens e suas necessidades lhes imputam.

É interessante notar que Montaigne, ao publicar seus ensaios, em 1580, se referiu a eles como “o único livro do mundo no seu gênero”.<sup>5</sup> As características desse novo tipo de escrita, que ele inaugura, ainda não estavam estabelecidas teoricamente, mas já se afirmavam a partir de dentro dos próprios textos. Ele privilegia o registro do divertimento em detrimento da seriedade, o que é visto de modo bem claro nesse ensaio sobre os nomes. Não há pretensão de verdades últimas ou acabadas, apenas opiniões baseadas na experiência própria e nas de outras pessoas. As metáforas, perguntas e até conselhos também estão presentes no texto, numa clara intenção de afirmar apenas um olhar em particular, expressar a parte da verdade que lhe cabe em relação a qualquer assunto (o que parece soar em contradição com seu prefácio, quando afirma que, quanto a seu livro, não é necessário que alguém gaste nele muito tempo).

<sup>3</sup> MONTAIGNE, 1987. Livro 3. p. 287.

<sup>4</sup> MONTAIGNE, Livro 1. p. 310-316.

<sup>5</sup> MONTAIGNE, Livro 2. p. 135-150.

Montaigne será, talvez, o primeiro escritor a reconhecer o leitor por trás do livro, a nomeá-lo. Lembremo-nos que ele vive há apenas 100 anos do aparecimento da imprensa, o que significa uma revolução para sua época. Ele se posiciona em sentido contrário à literatura clássica, que não se dava conta da importância ou mesmo da existência do leitor. E é de maneira chistosa que se refere a este, alertando-o que não perdesse tempo com seu livro, pois aí não acharia nada de valor.

### **De como filosofar é aprender a morrer**

Se levarmos em conta simplesmente o título do ensaio, poderemos, numa primeira leitura, chegar a conclusões equivocadas sobre o que significa filosofar para Montaigne. Ironicamente, aprender a morrer não significa preparar-se para a morte, e sim, entender o mecanismo da própria vida.

Citando clássicos como Cícero, Horácio e Sêneca, Montaigne conjectura sobre o *carpe diem*, expressão latina que numa tradução mais ou menos livre significa viver intensamente o momento presente. No entanto, isto não significa levar uma vida sem equilíbrio, desregrada. Antes, é viver com maturidade, sem pensar na vida como morte. Quando se vive em função da morte perde-se o essencial, a contemplação do mundo, do espaço humano. Não interessa o fim e sim os meios, os mecanismos da existência. Exemplifica o filósofo que, na sua juventude, pensava em cada minuto como sendo o último de sua vida. Só que este tipo de pensamento, implicitamente, leva a uma angústia existencial, pois viver morrendo não justifica a própria vida.

“Qualquer que seja a duração de uma vida, ela é completa. Sua utilidade não reside na duração e sim no emprego que lhes dais. Há quem viveu muito e não viveu.”<sup>6</sup> Essa passagem permite ainda concluir, ou melhor, reafirmar a idéia de que uma vida equilibrada e

---

<sup>6</sup> MONTAIGNE, 1987. Livro 1, p. 313-317.

racional pode levar à contemplação, à filosofia. Aprendendo a morrer, a morte torna-se conhecimento de vida e não o fim absoluto.

Por último, destacamos duas coisas importantes em relação a este ensaio: Montaigne, após a morte de seu amigo La Boetie, decide não mais usufruir de nenhum prazer e se refugia no seu castelo, onde escreve os *Ensaio*s, em meio a um triste recolhimento, motivado pela falta que sentia do amigo. O assunto lhe é caro. Por último, também aqui encontramos uma profusão de citações e metáforas, presenças constantes em seus escritos, cercados por uma linguagem de fácil compreensão, o que revela sua preocupação com o conteúdo e não com a forma do texto.

### **III - Calvino**

#### **A leveza**

Italo Calvino escreveu este ensaio que, juntamente com mais quatro, formam o livro *Seis propostas para o próximo milênio*, para o que seriam a Charles Eliot Norton Poetry Lectures, ciclo de conferências que acontecem na Universidade de Harvard, Estado de Massachussets, desde 1926. Sua perspectiva, datada de 1985, tem em vista a chegada do próximo milênio e o futuro que este reserva à literatura e ao livro. Calvino não é pessimista quanto a esse futuro, deixando claro que sua confiança “consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos pode nos dar”.<sup>7</sup>

O texto é quase todo composto por imagens, o que torna difícil seu repasse, resumidamente, sem reproduzir boa parte de sua narrativa. Como o autor diz, ao se furtar a interpretar a lenda mitológica de Perseu, “a lição que se pode tirar de um mito reside na literalidade da narrativa, não nos acréscimos que lhe impomos do exterior”.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> CALVINO, 1990. p. 11.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 17.

Calvino inicia sua conferência argumentando acerca da oposição leveza e peso, esclarecendo que seu ponto de vista é o da leveza. A lenda de Perseu é narrada, sugerindo um olhar indireto sobre o objeto em questionamento, sem, contudo, recusar a realidade: de um universo árido, tratado com delicadeza, podem brotar a leveza e a graça. Cita também a oposição, contida no *Piccolo Testamento*, de Eugenio Montale, entre elementos delicados e uma visão apocalíptica, onde o autor se salva naquilo que há de mais frágil.

Alguns autores são visitados por Calvino, como Milan Kundera (*A insustentável leveza do ser*), Lucrécio (o poeta da concreção), Ovídio (e suas fábulas mitológicas), Bocaccio (*Decamerão*), Gianfranco Contini (crítico italiano), até chegar em Guido Cavalcanti, de quem extrai três acepções distintas para a leveza:

1. “um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável, até assumirem essa mesma rarefeita consistência”;<sup>9</sup>
2. “a narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração”;<sup>10</sup>
3. “uma imagem figurativa da leveza que assuma um valor emblemático”.<sup>11</sup>

Afirma o autor que “há invenções literárias que se impõem à memória mais pela sugestão verbal que pelas palavras”;<sup>12</sup> ele lembra uma cena de *D. Quixote*, de Cervantes (lutando contra os moinhos de vento), que ocupa poucas linhas no romance e, no entanto, permanece como uma das mais célebres passagens da literatura de todos os tempos. Na busca de mais exemplificação, Calvino lembra a Renascença shakespeariana, Cyrano de Bergerac e até *As aventuras*

---

<sup>9</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 30.

*do Barão de Münchhausen*, desafiando as leis da gravidade. Passa por Giacomino Leopardi, com suas imagens de extrema leveza, pois busca retirar o peso da linguagem, deixando-a semelhante à luz da lua, e chega ao fim de seu ensaio evocando um conto de Franz Kafka.

Calvino, como um profeta, termina afirmando que “iremos ao próximo milênio, sem esperar encontrar nele nada além daquilo que seremos capazes de levar-lhe. A leveza, por exemplo, cujas virtudes esta conferência procurou ilustrar.”<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Ibidem, p. 41.

#### IV - O Ensaio: Perspectivas Atuais

Gostaríamos de investigar o ensaio sob duas perspectivas que, a nosso ver, se não são necessariamente complementares, têm, ao menos, a de serem contemporâneas.

Como gênero literário preferido pela maioria dos autores que se propõem a dizer algo, notadamente no seio das ciências humanas, acaso não se coloca o ensaio como uma salvaguarda para esses autores, uma vez que a dose de relatividade que esse estilo suporta, ao desprezar o peso de certeza sobre as palavras, lhes dá maior liberdade de pensamento e expressão? Não seria isso a leveza de que fala Calvino e que se tornou a grande marca do ensaio – permitir a divagação, o esboço de pensamentos livres e descompromissados com verdades, um passeio por autores e conceitos, um afirmar perguntando?

Roland Barthes<sup>14</sup> inicia sua *Leçon* (Aula) com as seguintes palavras:

*Eu deveria começar por interrogar-me acerca das razões que inclinaram o Colégio de França a receber um sujeito incerto, no qual cada atributo é, de certo modo, imediatamente combatido por seu contrário. Pois se minha carreira foi universitária, não tenho entretanto os títulos que dão geralmente acesso a tal cargo. E se é verdade que, por longo tempo, quis inscrever meu trabalho no campo da ciência, literária, lexicológica ou sociológica, devo reconhecer que produzi tão somente ensaios, gênero incerto onde a escritura rivaliza com a análise.*

E mais além: “é pois, manifestamente, um sujeito impuro que se acolhe numa casa onde reinam a ciência, o saber, o rigor e a invenção disciplinada.”<sup>15</sup> Pois sim, é esse gênero incerto, o qual torna uma pessoa impura, que se oferece como suporte e guardião das afirmações de vários autores, pois não há dúvidas que os ensaios

---

<sup>14</sup> BARTHES, 1977. p. 7.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 8.

estão prenhes de intenção. Essas afirmações são frutos, na verdade, de sérias investigações nas mais diferentes áreas do saber e se coloca pedindo concordância ou suscitando polêmicas. Porém, não cessam de afirmar. Bem distante dos escritos iniciais de Montaigne, que buscava apenas expressar um ponto de vista pessoal, o ensaio, atualmente, é fonte e meio de discussão, seja no foro acadêmico ou fora dele; sua complexidade hoje, frente ao *Ensaio*, apenas atesta sua evolução e seus progressos históricos.

Vejamos agora o ensaio na perspectiva da crítica, através de um texto do filósofo Gérard Bornheim, proferido no Colóquio Nacional *Morte da arte hoje*, realizado pela Pós-Graduação da Filosofia em UFMG, em Belo Horizonte, abril de 1993.

O autor discorre sobre a gênese da crítica, sua fundamentação desde a época de Aristóteles e Platão, chegando ao atual estágio de impasse, que tem suas origens na crise da Metafísica e na Revolução Burguesa. Uma vez que o divino deixa de mediar a relação sujeito-objeto, a comunicação do sentido inerente à obra de arte se torna um problema. O conceito de imitação – que tem uma relação com a arte, assim como a adequação para a verdade e trazia consigo uma dimensão pedagógica, portanto carregada de significado – é substituído pelo conceito de cópia (na concepção platônica), que por sua própria natureza é carente de significação e mistério. O homem agora se vê perante uma arte desprovida de alguma dimensão universal, uma arte carente de fundamentos claros. “Até certa altura dos acontecimentos, o crítico ainda podia identificar os seus critérios de julgamentos em alguma estética então vigente, fosse ela calcada nos valores do sujeito ou nos do objeto.”<sup>16</sup>

Bornheim finaliza sua conferência afirmando a necessidade de se estabelecer a temática de uma obra de arte a partir do interior dessa mesma obra, como se um artista, ao realizar um trabalho, devesse também estabelecer as bases estéticas desse trabalho. Ele reclama para o crítico esta elaboração estética:

---

<sup>16</sup> BORNHEIM, 1993. p. 54.

*As mudanças que afligem a crítica decorrem basicamente da necessidade de transferir os processos criativos também para o trabalho da crítica, como se ela devesse desenvolver um estatuto específico, enquanto obra de arte. O tema aqui seria: o ensaio como obra de arte.*<sup>17</sup>

Esse é o trabalho que espera a crítica, “um caminhar junto à obra de arte comentada”,<sup>18</sup> na visão de Bornhém, e que encontra no ensaio o elemento ideal para a realização desse trabalho: a leveza.

*Rômulo Monte Alto*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Cap. I: Leveza, p. 13-41.

MONTAIGNE, M. E. *Ensaio*. Trad. Sérgio Milliet. Brasília: Editora UnB, HUCITEC, 1987. v. 1. cap. 20: De como filosofar é aprender a morrer, p. 157-169; cap. 46: Dos nomes, p. 310-316.

BARTHES, R. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BORNHÉM, G. Gênese e metamorfose da crítica. In: DUARTE, R. A. P. (Org.). *Morte da Arte hoje*. Belo Horizonte: Santa Edwiges, 1993. p. 46-55.

<sup>17</sup> Ibidem, 1993. p. 55.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 55.

## Descobrimo, recortando recriando e confrontando Montaigne na (com a) contemporaneidade

*“Cessou o jorro das fontes” – anotou aquele velho escriba em suas tábuas e mal sabia ele que essa era a maior história da invasão de Roma pelos bárbaros.*  
Mário Quintana

*Chega um momento em que o narrador precisa ajustar melhor suas linhas, tensionar melhor o seu arco, tirar alguns efeitos técnicos. Todos esperam isto dele, sobretudo na hora da emoção.*  
Fernando Gabeira

## I. O gênero ensaio segundo Montaigne e suas impressões na contemporaneidade.

*Nada se perde; tudo muda de dono.*  
Mário Quintana

Movidos pelo espírito de aventura e curiosidade, faremos uma escavação, através do tempo, em busca da escrita/escritura. Escavação em letras, em rede de letras: o texto. Seguindo na contramão do tempo, chegaremos a um momento em que escrever será sinônimo de inscrever-se no branco do papel. Escrever é moldar-se à fricção entre estilete<sup>1</sup> e celulose. A escrita é um corpo de impressões indissociáveis de um eu autor, leitor de mim, que abro minha portas e janelas e vejo do outro lado nada mais do que eu mesmo, como um pequeno recorte, um deque da completude de um Eu inundado de alter-egos.

Criando estações e espaços para o devaneio e nomadismo de impressões, encontraremos, na segunda metade do século XVI, Michel Montaigne, o criador de um novo gênero literário que está

<sup>1</sup> Lâmina fina utilizada para a escrita.

comprometido tão somente com a pintura do eu:<sup>2</sup> o ensaio. O gênero ensaio surge como fruto de conflitos: o homem está frente a si mesmo e sua finitude, descobre-se completamente dilacerado diante da falência de um modelo universal absoluto, causando-lhe um distanciamento gradativo do paradigma católico e relativizando sua condição, gerando como resposta a esse conflito uma consciência da morte e um conseqüente individualismo.

Sabemos que o aparecimento do gênero ensaio foi possível a partir de uma fase na vida de Montaigne, quando da perda do amigo Lavoisier. O amigo que havia dado no novo sentido para sua vida morre. Montaigne volta-se para si, inaugurando a escritura do eu, visto não mais contar com uma garantia de sentido para sua vida, senão pelas poses interiores. O ensaio surge como um exercício que expressa a visão de seu autor no que diz respeito a determinado assunto.

O novo gênero apresenta-se num estágio entre a opinião e a certeza e “viaja” em busca da simplicidade, mas usando-a como artifício sedutor que se esmera na imagem de quem está por trás do processo enunciativo. Se a escritura de Montaigne tem por objetivo representar e expressar suas impressões pessoais, não podemos dizer que ele seguisse um raciocínio de espelho para se inscrever em seu texto, ainda porque, ao tentar ser fiel às suas intenções, ele borda o seu tecido e molda-o de acordo com a imagem que deseja apresentar. Num espelho, eu Sou e Estou como um recorte da realidade presentificada. A escritura, feitura de um tecido escritural, tende a se apresentar como um produto acabado, “póstumo”, mas que ressurge e ganha outra forma nas mãos do leitor, que, por sua vez, irá imprimir-lhe uma imagem composta de reminiscências inerentes ao próprio texto e fragmentos referentes ao seu conhecimento de mundo.

Se avaliarmos o gênero ensaio atualmente, veremos que não sofreu grandes alterações, pois ao autor é dada a possibilidade de fazer um breve estudo sobre determinado assunto, onde as suas opiniões são veiculadas, no entanto munidas de um respaldo teórico que

---

<sup>2</sup> VILLEY, 1987. p. 71.

fundamente o seu ponto de vista. Há todo um processo antropofágico de apropriação de textos alheios, impondo ao ensaio uma nova dicção, um novo ritmo. A citação insere o texto dentro de um contexto composicional híbrido, escritura feita por diversas mãos.

Segundo Angela Senra, a citação é um eco de leitura na escritura, forma primeira de cortar-colar, origem de todas as práticas do papel.<sup>3</sup> A leitura é o primeiro momento e estágio de apropriação e pesquisa, onde o leitor/autor se apodera do que é de outrem, que, por sua vez, utilizou o discurso do outro e assim por diante. E nessa eterna busca de intertextos, jamais encontramos a verdade, apenas o fio de Ariadne, permitindo-nos deslocar, desalinhar e cerzir o tecido textual.

## II. A morte do autor

Montaigne, ao definir ensaio, torna transparente que, na feitura de seu texto, suas intenções enquanto sujeito enunciativo ficarão impressas, modo pelo qual vamos confirmar a presença “viva” do autor quando utilizamos sua obra como objeto de análise.

Com o aparecimento do estruturalismo, a figura do autor fica relegada a segundo plano, importando somente o seu objeto: o texto. Com isso, a crítica pretendia instituir-se enquanto ciência.

Se adotássemos o estruturalismo em sua primeira fase, como nosso método de análise, estaríamos, certamente, hermetizando a obra de Montaigne e atribuindo às suas idéias um valor social.<sup>4</sup> Feito isso, acabaríamos por estabelecer uma relação paradoxal entre o pensamento de Montaigne e o pensamento da sociedade francesa em fins do século XVI. É de nosso conhecimento que as opiniões de Montaigne eram muito avançadas para o seu tempo: a uma mulher convinha esconder suas afeições pelo marido, segundo as regras do

---

<sup>3</sup> SENRA, 1993. p. 25.

<sup>4</sup> SOUZA, 1993. p. 8.

decoro.<sup>5</sup> Em seu ensaio “As três boas mulheres”, ele sugere à mulher ir contra essas regras e deixar transparecer seus sentimentos.

Avaliando esse exemplo, teremos a figura de um Montaigne crítico e opositor às idéias vigentes em sua época. Se matarmos a presença do autor e fizermos um “dissecamento” de seu texto, sem levarmos em conta sua posição, incorreremos no equívoco de dizer que a sociedade francesa apregoava liberdade de expressão, ainda que no âmbito familiar, às mulheres.

O que faz Montaigne, ao longo de sua obra, é uma encenação e representação de um Eu de natureza fragmentária, onde convivem de maneira natural as contradições pelas quais passa qualquer indivíduo. É um espetáculo de máscaras, uma representação dionisíaca, onde a marca, o corpo de seu autor é o texto, esse objeto fluido e flutuante que ressurge em corpos novos e variados: o leitor.

### III. O texto: um intertexto

A propósito do ressurgimento e da reificação do texto em cada leitor, será válido dizermos que esse leitor, enquanto lugar de uma cultura, poderá, após ter lido um texto, transformá-lo em outro, intertextualizando-o com outras leituras, ou deixá-lo o “mesmo”. Queremos com isso mostrar que o leitor, assim como o autor, tem várias maneiras de entrar no texto, esse tecido plural, ainda porque não existe uma primeira leitura, mesmo que o texto se esforce em nos iludir através de alguns operadores de suspense, artifícios espetaculares mais do que persuasivos.<sup>6</sup>

Utilizando do processo de inovação do dito, Montaigne se apropria dos falares alheios, acrescentando-lhes o seu traço, o seu ritmo, desagregando palavras, ou parte do texto, separando-as do contexto.<sup>7</sup> Quando ocorrem citações no texto de Montaigne (Tácito, Virgílio,

---

<sup>5</sup> MONTAIGNE, 1987. p. 411.

<sup>6</sup> BARTHES, 1992. p. 50.

<sup>7</sup> SENRA, 1993. p. 23.

Marcial e Sêneca) observamo-las como enxertos que funcionam como o respaldo atestador da “verdade” ali implícita. Entretanto suas citações nem sempre evidenciam a fonte: conta o milagre, mas não mostra o santo.

Ao narrar as histórias sobre as três mulheres, não nos é dado saber de onde foram extraídas, ficando claro, porém, que fizeram parte de um momento histórico e, posteriormente, do imaginário social. É possível saber também que as histórias são contadas de modo a expressar a sua opinião, uma vez que poderíamos produzir os mais variados sentidos a partir dos textos. A imagem que temos de cada fato recompõe a sua trajetória, mas, com o tempo, ela passa a atrair outras representações, confirmando a tese de que o discurso é composto de cacos, venha ele de onde vier. A essa altura já não somos mais proprietários de nosso discurso, pois ele está mesclado, intertextualizado de imagens textuais anteriores à nossa e que confluem na atualidade do discurso.

O presente nunca está sozinho, sendo evidente, portanto, a presença de nossos antepassados. O texto de Montaigne, o nosso texto, o seu texto, são produtos da intersecção de outros, de inter-, extra-textos que evidenciaram a nossa opinião sobre algum assunto. Cada leitura, cada texto oferece uma outra face e, quando citamos, somos levados por essa segunda mão que nos ajuda a apropriar, reescrever e recriar. São mãos que bordam, que jogam e arriscam, sem nunca querer sustentar uma verdade universal.

### IV. A mulher em Montaigne e em Ruth

Nos ensaios de Montaigne e Ruth Silviano Brandão, a mulher é abordada como tema. No primeiro, fala-se da mulher sob o ponto de vista do comportamento, enquanto em Ruth Silviano Brandão, a mulher é vista sob o prisma da linguagem, gestando o seu próprio discurso. Em “As três boas da mulheres”, Montaigne expressa sua opinião sobre como deveria ser o comportamento feminino:

demonstrar afeição pelo marido, subvertendo as normas do decoro, e não guardar essa afeição para depois da morte dele, porém nada mais do que isso. E como são raras essas mulheres, para não fugir de seus hábitos, escolhe três exemplos daquelas que não só souberam chorar a morte dos maridos como morrer por eles e com eles. A mulher de origem humilde que se joga ao mar com o marido; Ária, que se mata com um punhal; e Pompéia Paulina, que se dispõe a morrer tal qual Sêneca, ao fazerem opção pela morte, têm-na como meio de se inscreverem na história.

A mulher, na época de Montaigne, não tinha liberdade de veicular suas opiniões em sociedade e ainda era privada do uso da escrita, sendo assim, a prática discursiva entre as mulheres e o exercício da retórica era algo inexistente. Quando essas mulheres decidem pela morte, de certo modo, encontram uma forma de fazer valer sua vontade. A morte que as silencia é o produto de uma escolha que não dependeu da vontade masculina. O calar-se através da morte é a sua condição de fala, condição de protesto contra a liberdade de expressão que lhes fora negada. Imperava o patriarcalismo. A voz masculina, coagida por valores hierarquicamente superiores a ela, devia oferecer à mulher as condições de viver sob o esteio valorativo que era conveniente à sociedade.

No estudo que Ruth Silviano Brandão faz sobre o livro *O sacro ofício*, de Sônia Queiroz, a mulher, ainda que mergulhada num contexto machista, assume as rédeas de seu discurso, já não morrerá por amor. Fará denúncias do discurso masculino que estereotipiza o discurso feminino. Esse discurso será o germe instaurador de uma revolução: a mulher não será tão somente objeto de escrita; ela mesma dará a si a condição de ser objeto da sua própria escrita. Juntando cacos reveladores, sua voz inicial soará como eco e espelho da voz materna, mas, gradativamente, se libertará dessa teia de aranha empoeirada de submissões e medo.

O domínio da linguagem confere à mulher o direito à fala, fala essa que agora se faz ouvir. Toda a tradição que a prendia unicamente ao

seio familiar, desaba e deságua, oferecendo-lhe a oportunidade de recriação desse verbo que a fará renascer e ecoar a sua voz.

*Telma Borges da Silva*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland, *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p. 49-50: Quantas leituras?

BRANCO, L.C.; BRANDÃO, R. S. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, LTC, 1989. p.5-9: Apresentação por Afonso Romano Sant'anna-, p. 43-47: O sacro ofício da recriação do verbo.

ENCICLOPÉDIA Delta Universal. Rio de Janeiro: Editora Delta, [s/d], v.5, p.2897-8 [manuscritos].

MONTAIGNE, M. E. *Ensaio*. Brasília: Trad. Sérgio Milliet. Brasília: Editora UnB, HUCITEC, 1987. v.2, p.410-415: As três boas mulheres.

SENRA, Angela. *Paixão e fé*: Os sinos da agonia de Autran Dourado. Belo Horizonte: UFMG, 1993. Cap. I: Minas, p. 17-20; Cap. 2: Simples, p. 21-28.

SOUZA, Eneida Maria de. *Traço crítico*. Belo Horizonte: UFMG, 1993. Cap. I: Querelas da crítica, p. 1-12.

VILLEY, Pierre. Os ensaios de Montaigne. In: MONTAIGNE, M. E. *Ensaio*. Trad. Sérgio Milliet. 2.ed. Brasília: UnB. HUCITEC, 1997. v.2. p. 71-78: A arte de Montaigne nos ensaios.

## Do Ensaio

Este escrito não pretende definir ou delimitar de forma definitiva e verdadeira o que vem a ser o gênero textual chamado ensaio, e isso pode ser percebido pelo próprio título, que, se fosse encabeçar um texto com o objetivo científico de definição, provavelmente seria: *O Ensaio*; porém, pretende-se aqui falar sobre esse tema, dar características dessa forma de escrever, e não dizer, taxativamente, o que é. Por isso *Do Ensaio* é mais coerente, além de ser um tipo de título característico dos ensaios de Montaigne, que, por sinal, é o pai desse gênero de escrita.

Por falar em Montaigne, é através de seus textos, mais precisamente “Dos livros” e “Vãs são as palavras”, e de ensaios contemporâneos, como os de Leyla Perrone-Moisés, que tentaremos buscar elementos que componham o universo da forma e do conteúdo do ensaio. Começamos então a dissecação desse corpo textual atraente e intrigante.

Em “Dos livros”, Montaigne trata de sua relação com o livro, que, para ele, é objeto de conhecimento e de prazer. Primeiramente nota-se a “despreocupação” que ele tem em conhecer a fundo os temas de que trata e de embasar teoricamente suas formulações, deixando claro que suas idéias são pessoais e subjetivas, confirmando, assim sua própria afirmação de que seus escritos são “uma pintura do eu” do autor. O sujeito, portanto, está presente no texto e isso um desvio dos parâmetros cientificistas e formalistas de escrita vigentes em sua época, que pregavam a abolição, nos textos, do Eu do autor. A essas características de não preocupação com grandes confirmações teóricas e de forte presença do Eu, podemos acrescentar as citações, que são em grande número e também de forma livre, às vezes até omitindo a fonte de onde foram extraídas, ou seja, sem o rigor de textos formais. Há, ainda, uma certa alinearidade dos textos, ou melhor, uma liberdade com relação à ordenação das idéias, distanciando-se, assim das seqüências lógicas dos escritos técnicos e

se aproximando, de certa forma da literatura, não só por esta, mas por todas as características apontadas acima.

“Vãs são as palavras” também aborda um ponto fundamental para a construção da escrita de Montaigne: a simplicidade da linguagem. Neste texto, o autor critica o uso de linguagem empolada, que, segundo ele, “transforma coisas pequenas em coisas grandes”; em outras palavras, Montaigne critica essas grandes elaborações teóricas que perdem o conteúdo e a essência das coisas, e valoriza a simplicidade de tratamento, a forma natural e limpa de se falar sobre tudo, levando em conta a essência desse tudo.

É claro que essas não são todas as características desse gênero híbrido que é o ensaio, mas são as que mais se destacam e talvez sejam suficientes para se identificar um texto como ensaístico. Mas como está o ensaio hoje? O que mudou e o que ficou?

Ao ler uma ensaísta contemporânea como Leyla Perrone-Moisés, percebe-se que algumas coisas mudaram, mas não o suficiente para dizer que esses textos não sejam considerados ensaios. Dentre as diferenças, podemos nos deter em duas de grande expressão. A primeira seria a maior preocupação com a confirmação teórica dos dados expostos no texto, ou seja, há um certo rigor nas citações que servem de base para as colocações do autor. A segunda, que na verdade é conseqüência da primeira, seria uma certa retração do Eu, ou, melhor dizendo, uma certa aproximação com o texto científico no que diz respeito à impessoalidade e objetividade, uma presença menor do sujeito.

As semelhanças são muitas, mas algumas são mais perceptíveis, como, por exemplo, a variedade de tamanho peculiar e própria do ensaio. Ele pode ser pequeno ou grande, sem atingir a dimensão de um romance ou de uma tese. Uma outra característica que permanece é o tratamento mais livre de um determinado tema, apesar de um pouco mais linear e ordenado, através de uma linguagem simples e até mesmo do uso de metáforas, recurso muito utilizado por Montaigne.

Como foi dito no início, não conceituamos o ensaio de forma estanque, apenas apontamos, entre as várias que existem, algumas características básicas desse gênero indeciso e indefinível que perambula entre o literário e o científico, entre o objetivo e o subjetivo, esboçando, assim um certo modelo, mais intuitivo que racional, dessa “pedra no sapato” de quem adora definições acabadas: o ensaio.

*Cristiano Barros*

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaaios*. Trad. Sérgio Milliet. Brasília: Editora UnB, HUCITEC, 1987. v. 1, cap. 51: Vãs são as palavras, p. 334-336. v.2, cap. 10: Dos livros, p. 152 -162.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Cap.7: Literatura comparada, intertexto e antropofagia, p.91-99. Cap.8: A criação do texto literário. p. 100-110.

**O escriba**

## Cópia ou Criação?

O cérebro humano é mesmo fantástico! Durante a vida do indivíduo, não pára sequer um minuto, produzindo urna grande quantidade de idéias.

Nossas idéias, entretanto, são, na verdade, combinações de outras idéias já expostas (por nós mesmos ou por outras pessoas). Podemos dizer que o nosso processo mental seria uma espécie de “análise combinatória”. Isso não significa que haja falta de originalidade. Pelo contrário, significa que somos capazes de ser originais, combinando, originalmente, idéias originais.

Houve época em que era valorizada a cópia total: o criar era condenado. Os copistas eram mais reconhecidos quanto mais fiel fosse a cópia. Entretanto, por mais que se aproximasse do original, a cópia artesanal ainda possuía um “toque”, uma “visão pessoal” do copista. Então, passava-se a ter duas obras, cada uma possuidora de interpretações diferentes, apesar das semelhanças existentes entre ambas.

Não podemos delimitar com precisão a fronteira entre o copiar e o criar. Um texto pode se aproximar mais, ou menos, de ambos os termos, assim como a disposição das cores em um espectro. Analisando a cópia por esse ângulo, poderíamos redefinir o conceito de copista e, quem sabe, incorporá-lo ao de artista.

*Pilar Fazito*

## A Importância da Escrita

Em nossa era, os avanços tecnológicos estão alcançando espaço importante na vida do homem. E os computadores são um dos mais arrojados progressos que prometem muito para o novo século. Arrojadados ou não, “tecnológico” ou não, eles invadirão, comprometerão o

espaço ocupado por uma das maiores invenções da humanidade? Não, a escrita não poderá ser a vítima desta nova façanha humana!

Desde seu surgimento, a escrita tem sido importante para o homem, visto que representa a identidade cultural, política, econômica, religiosa e social das sociedades que vivenciam sua evolução. Inventá-la foi imprescindível na preservação das informações contidas nos registros de épocas remotas. Para este objetivo, os escribas desempenhavam um papel relevante na transcrição de manuscritos e documentos. Sobre este aspecto, é curioso relatar que em todos os locais onde se desenvolveu originariamente, a escrita mostrou-se sob a primitiva forma ideográfica dos símbolos representando idéias. Como os escribas necessitavam de maior agilidade ao transcreverem os manuscritos, foi suposto que eles tenham introduzido a escrita fonética dos símbolos correspondentes aos sons. Através dela, os escribas sumérios conseguiram que “o símbolo escrito para determinada palavra viesse representar outra palavra com o mesmo som, mas com sentido diferente. Dessa forma, expressavam por escrito praticamente tudo o que poderia ser falado”.

Atualmente, a escrita é importante não só como um meio de preservar registros, mas possui outras utilidades. “Em várias partes do mundo, milhares de pessoas não sabem ler e escrever e dependem de escribas para fazerem seus trabalhos de escrita.” Existem também os escrivães, que normalmente escrevem atas, documentos de fé pública, e taquígrafos, que utilizam sinais determinados para escrever com a mesma rapidez do falante. Pelas suas funções, estes dois profissionais não poderão usar a criatividade, já que a veracidade de seus escritos precisa ser marcante.

Com o advento da imprensa, sua aceitação e expressividade no mundo, a atividade dos escribas foi perdendo espaço, apesar de existirem, hoje, funções semelhantes às deles. Outras formas criativas de lidar com a escrita surgiram, porém algo que a substituísse nunca ocorreu. Será o novo mundo computadorizado o meio a desequilibrar ou até mesmo a destruir a hegemonia da escrita?

## **Da Palavra ao Discurso**

Sem dúvida, um grande passo do homem no sentido de se diferenciar dos outros seres e de se tornar um destaque no reino animal foi a produção de linguagem, que demonstrou grande capacidade de sistematização e abstração da humanidade. Basta analisarmos, ainda que superficialmente, como uma língua se organiza para percebermos que, mesmo nos estágios iniciais, as línguas possuem estruturas complexas e sistemas altamente eficazes para a comunicação, ou seja, trata-se, desde seu início, de combinações e convenções que os grupos humanos estabeleceram para se expressarem.

Sob o ponto de vista estrutural, portanto, o engendrar da linguagem pelos homens foi algo fantástico. Porém, esse processo envolve um outro aspecto também complexo que é a capacidade de significar, de simbolizar, ou seja, de estabelecer uma relação entre duas coisas, sendo que uma delas substitui e remete à outra. Dessa maneira, uma forma, uma unidade material, que pode ser um desenho, um som etc., se refere a algo do mundo, a um objeto representado, e isso, que usamos tão naturalmente nos tempos atuais, foi uma aquisição fundamental para o homem primitivo, pois, se antes ele tinha que se referir a alguma coisa através dela mesma, agora pode usar um gesto, uma inscrição, que os outros identificam, para designar a mesma coisa.

Começou, assim, o grande jogo de significação, de representação do real via formas convencionalmente aceitas por todos. Em outras palavras, ao instituir uma unidade simbólica (palavra, por exemplo) para representar um objeto real, o homem estava dominando o real e traduzindo-o em linguagem.

Essa manipulação do real pela linguagem não pára no nível da palavra. Elaborar-se, com o decorrer dos tempos, discursos que vão explicar, interpretar, conhecer a realidade, como, por exemplo, os mitos e as fábulas, que são estruturas lingüísticas, construções simbólicas que dizem respeito às questões do real. Melhor dizendo,

da mesma forma que a palavra designa um objeto, essas elaborações discorrem sobre fatos, sentimentos, mistérios, realidades e fantasias que cercam o homem. Essas são, talvez, as origens do que chamamos de literatura, ciência, religião etc., que são, da mesma forma, discursos e construções de linguagem que se relacionam com o real para explicá-lo, recriá-lo.

Pode-se dizer, talvez, que a mesma natureza da linguagem, que é representar, traduzir o real, está presente nesses discursos, que procuram também conhecer e organizar a realidade, o que é um desejo inerente ao homem desde seus primórdios.

*Cristiano Barros*

## **Dos Primórdios da Escrita à Desfuncionalização do Escriba**

Em meio ao desconcertante e ininterrupto espetáculo da natureza, o homem primordial se viu compelido a ampliar continuamente a consciência sobre seu próprio existir. Nesse início longínquo da presença humana sobre a Terra, poucas eram as certezas e muitos os estranhamentos. A necessária sobrevivência, penosa e sobressaltada, estimulou ostensivamente suas capacidades e gerou no ser desprotegido potencialidades transformadoras impregnadas de um valor mágico.

Pela percepção, o homem registrou e armazenou suas experiências, que, gerenciadas por sua capacidade cognitiva e pela imaginação, produziram novos sentidos esclarecedores. Tanto o descobrimento quanto o conhecimento ganharam uma dimensão divina e o Deus passou a ser uma de suas mais requintadas invenções, na busca de sentido para o que ainda não conhecia.

Sob a perspectiva de superação organizadora da natureza, esta foi associada a uma estrutura de códigos e seus potenciais interpretativos tornaram-se acessíveis, sobretudo para os que se posicionaram mais

próximos do Deus. A natureza deificada transformou-se em escrita divina, servindo como fonte inspiradora dos modelos de organização necessários à sobrevivência e à perpetuação da espécie. Os que aprendiam a lê-la aprendiam a dominá-la. E seu gradativo desvendamento se deu a partir de artifícios formais e simbólicos. Sendo representativos dos fenômenos naturais, tanto os primeiros sons rudimentares emitidos pelo homem quanto suas criações gráficas rupestres deram origem às palavras faladas e escritas.

Inicialmente, a tradição oral predominaria como lugar do conhecimento, da interpretação dos mistérios e de sua transmissão. Em seguida, o desenvolvimento tecnológico propiciou ao homem sua sedimentarização e, fixado sobre um determinado espaço, nasceu nele a necessidade de fixar seu poder, sua memória e seu tempo sobre o mundo.

Dar nome às coisas do mundo transformou-se em exercício de poder e de posse sobre estas coisas. Neste contexto, a escrita surgiu como eficiente instrumento de fixação do poder. Mesmo que os primeiros registros de que se tem notícia sejam listas de contabilidade das posses do rei (código Hummurabi), seus signos gráficos refletem o valor divino atribuído ao próprio rei, representante do Deus eleito sobre a Terra. A Terra, a criação divina e o mundo do homem constituíram a matéria-prima da escrita, que, com seus signos, tornaram perene a constatação de uma dimensão imaterial.

Nas primeiras sociedades extratificadas, a prática da escrita determinou a existência de uma classe que se destacou socialmente: a dos escribas. O escriba transformou-se no principal intermediário entre a realidade simbólica e a realidade sígnica. Em algumas culturas, este artífice foi reconhecido como tradutor da escrita divina presente no mundo. Registrando-a e reelaborando-a, ele transformava-a no modelo arquetípico mais necessário e conveniente a sua cultura

A tarefa de copiar e transcrever recebeu grande reconhecimento e admiração. O interesse fundamental era o de reproduzir um modelo

formalmente sujeito a modificações impostas pela própria prática de reprodução dessa escrita. Mesmo os possíveis erros de grafia e de interpretação não impediram que tal idéia de modelo afastasse as preocupações com a originalidade e a autoria.

Também a cultura greco-latina, já relativamente afastada de uma concepção civilizatória predominantemente religiosa, conservou a supremacia do modelo ideal associado à prática do saber numa perspectiva que transforma o divino em metafísico. Aí, a escrita manteve-se igualmente como principal forma de transmissão do conhecimento.

A complexa necessidade de armazenamento do saber escrito deu origem às primeiras bibliotecas que, já no período helenístico, mantinham oficinas de escribas copistas para a manutenção de seus acervos e para o comércio. É importante notar que, mesmo públicos, tais locais tiveram sua existência diretamente associada à vontade de um príncipe ou de um rei, estando a questão do saber sempre vinculada a uma forma de poder. Saber que, em determinados momentos, serviu para contestá-lo, apesar de ter sido criado para afirmá-lo. Um dos mais famosos exemplos é o da Biblioteca de Alexandria, criada pelos dois primeiros Ptolomeus, entre 325 e 246 a.C. (LABARRE, 1981. p.14.)

No contexto cultural da Alta Idade Média, a natureza pública do saber desaparece, tornando-se o mesmo uma exclusividade da Igreja Católica Apostólica Romana. Nas bibliotecas monásticas e conventuais de então, foram conservadas importantes fontes de informação. Estando a evolução do *volumen* (rolo de papiro) para o *codex* (folhas cortadas e dobradas) já consolidada, a função do escriba-copista manteve-se através da fixação e da conservação dos valores intelectuais vigentes. Alguns destes livros de folhas cortadas e dobradas ganharam capas ricamente ornadas, acrescidas de fechaduras que limitavam e hierarquizavam o acesso ao seu conteúdo. No entanto, logo o desenvolvimento do comércio entre o Ocidente e o Oriente tornou este acesso mais possível.

A partir do século XI, importantes cidades européias viram o surgimento das universidades, que, padronizadas pelo uso corrente da língua latina e pela utilização da filosofia aristotélico-tomista, trataram de vulgarizar gradativamente a atividade da escrita, deixando de ser esta um monopólio das ordens religiosas.

Tem-se notícia da preciosa biblioteca de Carlos V, rei francês da segunda metade do século XVI, e do amor que sua família dispensava aos livros e à arte aí contida. Um irmão do rei tem seu nome celebrizado a partir da descoberta de um livro de orações por ele encomendado. *As Riquíssimas Horas do Duque de Berry* notabilizou-se por sua beleza e inspirou vários mestres-pintores do norte europeu durante o século XV.

Na passagem do século XIV para o XV, a ilustração intensificou-se e o aspecto formal da escrita refinou-se, transformando o livro em um produto muito apreciado por uma clientela seleta, não só constituída de grandes dignatários da Igreja, reis e nobres poderosos, mas também de ricos burgueses. Com esta evolução, além de escrever e copiar, o escriba especializou-se na arte de desenhar e de pintar a sua escrita, impregnando-a de qualidades estéticas.

Com o advento da imprensa de Gutemberg, a função do escriba-copista perdeu sua importância. O engenho mecânico substituindo a mão humana, esvaziou de sentido a milenar arte de escrever. Para Marshall McLuhan, o importante teórico americano da comunicação de massa, uma perda na qualidade comunicativa humana se inaugurou com a disseminação da imprensa. Segundo ele, o meio de comunicação mais eficiente seria aquele que ocupasse o maior número de sentidos humanos. O discurso oral é tido como exemplar nesta perspectiva, pois, além de estimular a audição, o locutor atrai a visão do espectador com seus gestos, podendo eventualmente tocá-lo através do tato. O teórico americano já considera a utilização da escrita uma perda qualitativa do potencial comunicativo pelo fato de privilegiar a visão. No entanto, a variedade de formas e vibrações gráficas determinadas pelos diversos escribas resgatava um pouco

desta qualidade comunicativa ideal através dos diferentes reflexos individuais da escrita. Para McLuhan, a imprensa de Gutemberg foi uma das mais empobrecedoras invenções humanas, pois, além da comunicação se restringir à visão, os livros impressos perderam o sabor da diferença caligráfica que em muito se aproximava de uma expressão artística, perda esta que, segundo o mesmo teórico, só seria recuperada pelo advento do cinema e da televisão.

Sem entrar no mérito da questão levantada por McLuan, pode-se afirmar que o surgimento da imprensa determinou efetivamente o desmantelamento de uma classe profissionalmente especializada, roubando-lhe o sentido e a importância de sua função. Escribas permanecemos, mas o escriba não sobreviveu à sede tecnológica humana.

*Marcus Hill*

## **O Papel dos Profissionais da Escrita na História da Humanidade**

Quando pegamos um lápis e um papel, e anotamos qualquer registro que possa ser interpretado, não percebemos quantas dificuldades a humanidade enfrentou para chegar até esta prática.

Há mais ou menos 10.000 anos atrás, o homem já se preocupava em registrar sua vida, sua cultura e a sua história. Utilizou-se dos materiais mais rudimentares, das formas mais elementares e dos signos mais primitivos. Entretanto, a necessidade de comunicar suas experiências interiores, pensamentos e sentimentos levou o homem a desenvolver um grande número de linguagens que possibilitou aos homens da atualidade conhecerem pelo menos uma parte da vida na terra.

A linguagem simbólica permitiu que o homem atingisse a primeira fase de consciência, transformando idéias abstratas em algo gráfico e material. A linguagem oral surgiu como uma necessidade social e

religiosa cuja função era facilitar a comunicação e a preservação da memória coletiva.

A origem da arte da comunicação por meio de uma escrita que podia ser lida por outros remonta aos sumérios, na Mesopotâmia de 3.500 anos antes de Cristo.

Da mesma forma que a linguagem, os sistemas escritos tiveram uma evolução lenta, porém concisa. O primeiro sistema escrito – escrita pictográfica desenvolveu-se a partir de imagens escolhidas pelos sacerdotes para servirem de símbolo. Já a escrita ideográfica refletiu uma grande evolução – signos-coisas para signos-idéias – abrangendo um número maior de significados e cujas formas permitem abstrações.

A escrita fonética desenvolveu símbolos que representavam sons. Funcionou como base para a escrita alfabética constituída por um conjunto de 20 a 30 símbolos chamados letras.

Todo este processo evolutivo material e simbólico não se deu por acaso. Desde o início da história havia homens cujo papel em registrar fatos cotidianos fundados na cultura de um determinado povo. Foram estes profissionais que, investigando, pesquisando, desenvolvendo e registrando métodos que possibilitaram que cada obstáculo fosse superado, proporcionaram à humanidade de hoje a utilização da mais fabulosa arma de preservação da memória.

A estes profissionais já foram dedicadas inúmeras obras desenvolvidas muitas vezes com rigor científico. Escribas, taquígrafos, copistas e escritores figuraram em cada momento da história como personagens essenciais, mas cujo prestígio variava de civilização para civilização.

Os escribas foram os primeiros profissionais da escrita. Gravavam em placas de argila esboços de objetos e seres, representando assuntos mundanos como, por exemplo, relações de bens, estoques de produtos, transações comerciais em geral. Partindo da representação

concreta de objetos (coisa-palavra) o sistema de escrita foi se tomando cada vez mais abstrato (idéia-palavra).

Em seguida os escribas começaram a fazer experiências com símbolos fonéticos tão versáteis que lhes possibilitaram expressarem por escrito quase tudo o que poderia ser falado. A forma de se esculpir símbolos evoluiu de vertical, e de cima para baixo, para horizontal, e da esquerda para a direita.

O instrumento de trabalho também evoluiu; por volta de 2500 a.C. a forma triangular do estilete produzia um sinal em forma de cunha – escrita cuneiforme.

O uso da escrita difundiu-se por outras terras, utilizada para registrar códigos de leis, registros civis e militares. Os poetas reproduziram mitos e histórias. A escrita aos poucos popularizava-se.

O aprendizado da leitura e da escrita cuneiforme demandava vários anos de rigoroso treinamento. A maior parte dos estudantes eram da classe rica e todos eram homens. Também aprendiam a matemática. Apesar da disciplina rigorosa e do trabalho monótono, os estudantes sabiam das vantagens que obteriam a partir dali: emprego e lugar entre os privilegiados.

Os taquígrafos surgiram mais tarde, quando a necessidade de se reproduzir era imediata e os autores, em sua maioria clérigos e governantes, dependiam de técnicos expertos em representar todas as palavras com sinais rápidos. Eram também requisitados por oradores que não dominavam a técnica da escrita. Um bom taquígrafo acompanhava os oradores, buscando reproduzir com a maior perfeição possível o sentido e o estilo do discurso.

Os sinais utilizados pelos taquígrafos, embora muito difundidos, não eram uniformes. Faziam parte do sistema de sinais os *puncta*, os *silai*, *virgulae* e *flexae*. Como os escribas, os taquígrafos utilizavam-se de tabuletas de cera para imprimir seus sinais. Evolutivamente utilizaram-se de folhas e cascas de árvores, do papiro, do pergaminho e finalmente do papel. Durante vários anos, escribas, taquígrafos e

copistas trabalhavam juntos. Juntaram-se a eles os chamados calígrafos, cuja função era produzir manuscritos que exigiam uma escrita rebuscada.

Em algumas civilizações a palavra *notarius* era empregada para taquígrafo, secretário, copista, arquivista.

*Rosane Lopes Fontoura e Faria*

## Primórdios da Escrita

Remontando à Mesopotâmia onde viveram os sumérios há cerca de 5500 anos, poderemos localizar o surgimento da escrita. Não devemos, contudo, nos ater a esta civilização como sendo marcos primeiros e definitivos da arte de registrar idéias e sentimentos. A escrita dos sumérios, feita através de sinais em tabuletas de barro, constitui uma evolução dos meios já usados pelos primitivos, tais como as pinturas rupestres. Outro exemplo encontramos na China, onde amuletos inscritos em osso e casco de tartarugas datam do século XIV a.C.

Criando uma convenção para abrigar todo o sistema de imagens utilizado pela escrita até então desenvolvida, civilizações como a dos mesmos sumérios, dos egípcios, dos babilônios, dos maias já por volta do ano 2000 a.C. desenvolveram a escrita pictórica, na qual as idéias eram expressas através de desenhos com significações (signos). Em 1400 a.C., em Canaã, surge a escrita alfabética. Desta escrita derivam os alfabetos grego, hebraico, aramaico e latino.

Notamos que o surgimento e a evolução da escrita, bem como as suas diversas manifestações, deram-se em contextos culturais e históricos diferenciados. Grande foi a resistência ante a introdução da escrita, pois a humanidade estava inserida numa cultura onde os mitos, as lendas, a história eram transmitidos oralmente de geração a geração, muitas vezes sob a forma de canção e poesia. Na Antigüidade, a escrita foi (por muitos) “mal vista”, pois acreditava-se ser a palavra

falada mais eficaz e exata para transmissão dos pensamentos. Porém, quanto à objetividade e imparcialidade no relato, cabem dúvidas tanto para o meio oral quanto para o escrito.

Percebendo o poder que a escrita poderia proporcionar àqueles que a ela tivessem acesso, as classes dominantes e os sacerdotes monopolizaram por muitos séculos o acesso à “alfabetização”. Trabalhavam para estas classes os escribas, classe social surgida com o advento da escrita e que tinha como função registrar textos que lhes eram ditados ou fazer cópias dos já escritos. Com a expansão da escrita, os escribas conquistaram grande importância nas sociedades antigas. Mais tarde, seus trabalhos ligaram-se também à elaboração e interpretação das leis, principalmente entre os judeus. Era comum manuscritos serem modificados através das diversas cópias feitas pelos escribas, porém estes não detiveram a verdadeira função criadora, só exercida pelos ditos escritores.

*Sérgio Antônio Silva*

**A escritura e o escritor**

## A Escritura

Sabemos que o texto provém de várias culturas e diferentes espaços, devido ao seu caráter intertextual. Portanto, não é resultado apenas da introspecção do escritor. Deparamo-nos, então, com um possível vazio de finalização enquanto compreensão, o que nos leva a lembrar da figura do leitor. Este é o grande elo da questão da escritura. Para enfatizar, explícito as palavras provenientes de Maria Inês de Almeida, no dia treze de outubro de 1994, sobre teoria literária.

Teoria Literária – A literatura como uma atividade e não como um corpo estabelecido de textos. O significado do livro não está determinado em suas páginas, mas é construído por seus leitores.

Aqui, a posição do leitor na sua relação com o texto é enfatizada de forma a valorizá-lo nesta produção. Nesta linha de raciocínio, é relevante a consideração de que o texto não está pronto antes do processo de leitura e que este está inserido no processo de produção. Deixemos de lado, em primeira instância, as questões que envolvem o autor para nos fixarmos na dimensão estrutural e semântica: ambas dependem mais de uma caracterização histórica ou seja, o contexto cultural no qual o leitor se encontra é fator primordial na importância e nível de compreensão que ele terá do texto. Nota-se aí a importância e interferência do leitor num texto aparentemente pronto.

Retomo também uma passagem do texto “A Historiografia Literária em Questão”, de Maria Zilda Cury:

O leitor também introjeta códigos que imprimem características específicas à maneira como lê as obras. O valor de uma obra não é imutável. O leitor também transforma a obra, que se atualiza como resultado da leitura.

Se o texto não é capaz de atingir o leitor, qual será então o seu objetivo? De certa forma o leitor não se torna então objeto do qual a escrita se faz, mas do qual ela depende.

Cabe ao leitor, a partir daí, reunir estes espaços, estes mundos e culturas e finalizar este texto, quer dizer, finalizar enquanto objetivo para sua compreensão. Ele se insere, portanto, no processo de criação.

*Carla Barbosa Moreira*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Maria Inês de. *O escritor-leitor*. Palestra proferida dentro da programação da disciplina Tópicos de Produção de Texto, FALE/UFMG, em 13 out. 1994.

CURY, Maria Zilda Ferreira. A historiografia literária em questão. In: *Teoria da literatura na escola: atualização para professores de I e II graus*. Org. PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. Belo Horizonte: UFMG, 1992. p.65.

## Confissões

*Eternidade não era só o tempo, mas algo como a certeza enraizadamente profunda de não poder contê-lo no corpo por causa da morte, a impossibilidade de ultrapassar a eternidade era a eternidade, e também era eterno um sentimento de pureza absoluta, quase abstrato. Sobretudo dava idéia de eternidade a impossibilidade de saber quantos seres humanos se sucederam após seu corpo que um dia estaria distante do presente com a velocidade de um bólido.*

Clarice Lispector

Encontrei Clarice Lispector nela mesma, em seu primeiro livro publicado, aos dezessete anos. Encontrei este fragmento dela que

talvez, neste momento, seja a sua totalidade. Encontrei Clarice em *Perto do coração selvagem*.<sup>1</sup>

Desse encontro pretendo realizar um ensaio poético e subversivo. Poético porque só se pode ser poético ao dizer Clarice, ao reencontrá-la depois de sua morte física, Subversivo porque só se pode ser subversivo ao ser poético num ensaio.

Nesse momento se prenuncia uma outra morte: sou eu mesma que morro para que as formas existam a partir daí. Entrar na minha própria morte significa, dentro da perspectiva de Barthes, sair de mim mesma, de minha materialidade, percorrer o caminho da introspecção e, nele, encontrar Clarice. Eu me perco para encontrá-la pura, terna e eterna. O que quero é dizer que me encontro em Clarice Lispector. Sendo assim, posso compor a idéia do ser imortal, que é a própria existência. Este ser se viabiliza através da escritura. Se me encontro em Clarice é porque, desse modo, ela não está morta. Ela vive dentro da minha procura. Se assim acontece, eu não me perdi de mim mesma em vão. Eu encontrei um sentido para o que escrevo. O que escrevo não existiria se você não nascesse a cada momento e viesse encontrar-me nessa minha ausência de mim mesma, nesse meu estado de “alucinação” completa.

Sabe quem é você? Você é personagem, é leitor. Você sou eu quando leio. E eu li Clarice, participei de sua ausência de si mesma, e agora ela me inspira, ela me faz estar numa dimensão que me é desconhecida. Ela participa comigo da minha busca.

Essa busca não é só minha. Essa busca é de todos aqueles que, como eu, compartilham da idéia de que somos infinitamente imortais. Vai-se o nosso existir físico, mas fica uma outra instância do nosso ser que se quer eterna. Esta instância para mim é a alma, e a alma é a essência, e a essência é a palavra. Não só a palavra que se submete, mas a palavra que subverte o discurso. A palavra capaz de traduzir o indizível. E o indizível é, aqui, Clarice: *Eternidade não era a*

---

<sup>1</sup> LISPECTOR, 1986. p. 44-45.

*quantidade infinitamente grande que se desgastava, mas eternidade era a sucessão*.<sup>2</sup>

– Não chora! O choro não cabe dentro de um ensaio.

– Mas eu havia dito que este seria subversivo.

– Então pode chorar... O choro há de caber nesse encontro de duas almas que se falam numa mesma e única idéia.

Deixa vir tudo que for para sempre como Clarice Lispector, que consegue traduzir o inefável. Ela compreende que eternidade é sucessão, e por isso o pensamento se torna apreensível. Algo que não se materializa, que não se captura, que não se apreende consegue, em Clarice, jorrar como as quedas d’água dos grandes rios. O pensamento, mesmo que este se diga descontínuo, consegue traduzir-se em palavras e, novamente, se transmuta naquilo que quero dizer: Somos uma sucessão eterna de outros pensamentos, pessoas, obras, autores, leitores!

Fragmentar-se não é perder-se. Fragmentar é, para mim, uma forma de recomeçar a dizer o que já senti, o que já pensei. Então permito-me a fragmentação de mim mesma, não em dois, mas em múltiplos que dizem e me completam num único e mesmo objeto: dizer do eterno, do imortal, do que é para sempre.

Clarice Lispector é para sempre! O mais importante disto não é dizê-lo, mas senti-lo. E senti-lo é mais emocionante e mais profundo do que entendê-lo. Não entender a imortalidade é tão infecundo quanto não entender a essência que é a palavra, e não entender a palavra é não entender a própria existência.

Definia eternidade e as explicações nasciam fatais como as pancadas do coração. Delas não mudaria um termo sequer, de tal modo eram sua verdade. Porém mal brotavam, tornavam-se vazias logicamente.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> LISPECTOR, 1963. p. 36.

<sup>3</sup> LISPECTOR, 1986. p. 37.

Verdadeiramente absoluta a verdade que dizia. E, por compreender subjetiva e intuitivamente esta idéia do ser eterno, sei que não se pode submeter a eternidade sentida à lógica, pois não é lógico que a essência do outro passe a ser a minha. A instância em que se encontra o eterno, no sentido que aqui lhe dou, não é deste plano, é de um outro além de mim. É o plano de Clarice, e este plano é metafísico e inexaurível como o pensamento que nele se abstrai. Percorrer este plano é perder-se novamente; é reencontrar-se, e, assim, infinitamente, ir-se perdendo e se encontrando até que um dia a eternidade reúna todos os pensamentos num único e mesmo existir. Quem sabe um dia este pensamento encontre sua imortalidade ao lado daquele que o inspirou. Quem sabe ?

Segundo Clarice, a qualidade da eternidade é exatamente o fato de ser imensurável, porque, sendo assim, não se pode alcançar sua duração em nenhum sentido. O que se permite é encontrar-se nela. Para Clarice, o que é difícil cabe dentro do plano físico do humano e, portanto, tem “princípio”; eu coloco o meio e ela diz “um fim”. Esta é a nossa cronologia natural, racional e lógica. A eternidade é a outra, desprovida de qualquer comprovação, a não ser esta que, aqui, tentei, dentro da minha subjetividade, intuir. Nunca explicar, apenas sentir.

*Aparecida Moreira de Souza*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 2. ed. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1963.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.65-70: A morte do autor.

## A folha em branco

“Minha vida é um livro aberto.” Certamente todos nós já ouvimos, pelo menos uma vez, esta frase da boca de alguém, quando essa pessoa quer se referir à transparência de seus gestos ou à sua vida. Um livro aberto se refere a quê? Jorge Luis Borges, falando sobre a imortalidade, diz:

*Essa imortalidade se concretiza nas obras que deixamos, na memória que alguém deixa nos outros. Essa memória pode ser ínfima, pode ser uma frase qualquer. Por exemplo: ‘Fulano de tal, mais vale perdê-lo que encontrá-lo’. Não sei quem inventou esta frase, mas cada vez que a repito eu sou essa pessoa. Que importa que esse modesto companheiro tenha morrido, se ele vive em mim e em cada um dos que repetem essa frase?’<sup>1</sup>*

É sobre essa imortalidade, escrita em/sobre corpos humanos, que vamos tecer algumas considerações. A idéia da vida como uma folha em branco, sobre a qual se escreve uma ou várias estórias. Essa visão, do corpo como uma tábula onde se imprime algo, já a exprimia Ovídio,<sup>2</sup> quando aconselhava sobre a melhor maneira de se enviar recados aos amantes, sem que outras pessoas descobrissem: que se escrevesse nas costas do empregado ou mensageiro, de maneira que só o destinatário tivesse conhecimento de seu conteúdo. O corpo do outro como uma carta a ser lida.

De onde se extrai o material que se haverá de escrever no livro da existência de cada um? Rimbaud, em carta ao poeta Paul Demeny, em 1871, dizia:

Afirmo que é preciso ser vidente, fazer-se vidente. O Poeta se faz vidente por meio de um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de

---

<sup>1</sup> BORGES, 1985. p. 20,

<sup>2</sup> Cf. ALMEIDA, 1984.

loucura: buscar a si, esgotar em si mesmo todos os venenos, a fim de só reter a quintessência.<sup>3</sup>

A esse desregramento radical dos sentidos vai se entregar Rimbaud, como forma de encontrar o elo de ligação entre sua vida e sua escrita. Cem anos depois, encontraremos essa atitude na vida de outro escritor, Jack Kerouac, romancista maior da geração americana conhecida como *beat*. Contemporâneos da insatisfação com um tipo de literatura que havia nas suas épocas, fazem de suas vidas o material de seus livros, ainda que, como veremos adiante, numa perspectiva diferenciada, prevendo, como nas palavras de Rimbaud, o sacrifício a que se entregarão: “Inefável tortura para a qual se necessita toda a fé, toda a força sobrehumana, e pela qual o poeta se torna o grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito – e o Salvador supremo! – pois alcança o Insabido”.<sup>4</sup>

Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud nasceu em 1854, em Charleville, Ardennes, Norte da França, filho de um capitão de infantaria e uma filha de proprietários rurais. Sua reconhecida precocidade nos estudos o faz se destacar na escola local e, já aos quinze anos, com um poema feito em latim, *Jugurtha*, conquista um importante prêmio literário. Terá outros poemas publicados, no ano seguinte, nas revistas *Revue pour Tours* e *Parnasse Contemporain*, sempre estimulado por seu professor Georges Izambard. Nessa época, em carta a Théodore de Banville, escreve: “Não sei o que tenho dentro de mim... que quer subir à tona”.<sup>5</sup>

O início da guerra franco-prussiana interrompe seus estudos e inicia o seu período de viagens, quando espera tornar-se jornalista ou então aprender línguas, com retorno sempre garantido à casa materna, em Charleville. Inicia sua relação com Ernest Delahaye e Paul Demeny, com os quais estará sempre discutindo literatura e filosofia. Escreve a Paul Verlaine e, a convite deste, marcha para Paris, onde rapidamente

---

<sup>3</sup> RIMBAUD, 1991. p. 12-13.

<sup>4</sup> RIMBAUD, 1991. p. 13.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 11.

se enfadará dos jantares literários a que é convidado. Sua relação com Verlaine é íntima e tumultuada, levando-o, ora para Londres, ora para a Bélgica. Finalmente, depois de um grave incidente que o levou a denunciar Verlaine, que ficará detido por um ano e meio, se recolhe em um paiol de sua casa e escreve *Une saison en enfer* (Uma Estadia no Inferno), entre julho e agosto de 1872. Para muitos estudiosos, esse é o ponto final de sua carreira literária (apesar de seu livro *Illuminations* ser considerado por alguns críticos, posterior a esta data), já que, a partir daí, Rimbaud inicia uma série de viagens que acabarão levando-o à África, de onde retornará, cerca de 15 anos depois, para morrer de câncer num hospital de Marselha.

O intrigante na vida de Rimbaud não se refere à precocidade da manifestação de sua genialidade, pois também Verlaine e até mesmo Victor Hugo são conhecidos pela pouca idade com que fizeram suas estréias literárias e colheram prêmios importantes. É, como retornando de uma viagem a Chipre em 1878, ao ser indagado pelo amigo Delahaye sobre a literatura, responde que já não mais pensava naquilo. E continuará não pensando nem escrevendo uma só linha, durante a sua “aventura africana”, que se reduzia a uma vida dura de trabalho e sofrimento, na qual Rimbaud não pensa em outra coisa que não seja juntar dinheiro. Dez anos depois, em agosto de 1888, Verlaine lhe dedica uma publicação e seu nome retorna aos círculos literários em Paris; no entanto, até pelo seu antigo amigo já é considerado morto. Rimbaud negará qualquer parentesco com um escritor de nome parecido ao seu, quando perguntado por algum europeu ou viajante que passava pela Abissínia.

Essa renúncia à literatura, motivada por algo que apenas se pode supor, uma vez que, mesmo nas cartas para sua mãe e sua irmã Isabelle, ele nunca se referiu a seus motivos, seria acaso uma tentativa de arrancar páginas de um livro?

Jean Louis Lebris de Kerouac, “Ti Jean”, Pequeno Jack, como era conhecido em casa, nasceu em Lowell, cidade industrial de manufatura têxtil, no Nordeste de Massachussetts, no ano de 1922.

De família franco-canadense, cresceu entre as *pulp magazine* semanais, como a *Shadow* (Sombra), os senados radiofônicos e as histórias e jogos que inventava, num ambiente de muitas dificuldades financeiras. A facilidade com o futebol e as corridas na Escola Secundária de Lowell, o levaram a ganhar uma bolsa esportiva para a Universidade de Colúmbia, com um ano prévio na Horace Mann, em Nova Iorque. Aí, Kerouac começa a escrever para a revista literária da escola e se destaca no futebol, o que lhe assegura uma boa reputação perante todos, o que em Colúmbia não se repetirá.

Por causa de uma fratura na perna, ele não joga o campeonato, o que considera uma derrota pessoal; vai mal nos estudos e decide abandonar Colúmbia no ano seguinte, já interessado em livros e poesias. Desorientado, busca emprego na Marinha Mercante e inicia sua trajetória de trabalhos temporários e viagens solitárias. Decide tornar-se um escritor, obstinação que o dominaria até o final de sua vida, crendo que existe uma lenda, a lenda da sua vida, que precisa ser contada (e efetivamente escrita no livro *Vanity of Duluo*z – Vaidade de Duluoz –, onde ele conta a sua história – sua inocente e romântica visão do sonho americano).

Kerouac busca uma escrita nova, que expresse realmente tudo o que pensa, seus medos, amores, fracassos, viagens, loucuras, junto com outros personagens da conhecida *beat generation* (Allen Ginsberg, Neal Cassady, Lawrence Ferlinguetti, Gregory Corso, etc.). Sua escrita nervosa, absurdamente clara, consegue fundir o ritmo de *jazz* conhecido como *bebop* à literatura, um jorro de palavras e frases semelhantes a um longo sopro de um saxofonista, a busca de uma “objetividade” que tivesse forma profunda e poética – conhecida como “prosa espontânea” (o seu livro mais famoso, *On the road*, foi escrito em três semanas. num rolo de papel de computador, tal a necessidade de fazer um texto que, como o ritmo quente do *jazz*, não tivesse interrupções ou pausas). Ele sabe que sua vida é apenas um mero pretexto para o assunto de seus livros. Como disse Ginsberg,

“Ele foi sempre, fundamentalmente, um escritor, e não uma pessoa. Sentia que tudo o que fazia como pessoa era um fingimento”.<sup>6</sup>

Impossível ler Kerouac sem se sentir na estrada, impossível imaginar Kerouac sem seus surrados cadernos de anotações, que carregava para todos os lados. Alguém que, para desregrar os sentidos e atingir uma escritura, que, como ele definia, era “beatífica”, pagou com o corpo o tributo que a literatura exigiu: seu constante sentimento de sofrimento e morte se encerrou no dia 21 de outubro de 1969, vítima de forte hemorragia abdominal. Uma premonição, talvez, do que havia dito a repórteres da *Paris Review*, tempos atrás:

*...e finalmente eu decidi, em minha cansada meia-idade, manejar um pouco, e escrevi Vanity of Duluo*z num estilo mais moderado para que, tendo sido tão esotérico durante todos esses anos, alguns leitores dos primeiros tempos voltassem atrás e vissem o que dez anos haviam feito com a minha vida e meu pensamento... e isto é, afinal, a única coisa que tenho para oferecer, a verdadeira história do que vi, e como vi.<sup>7</sup>

Dois escritores, Rimbaud e Kerouac, duas vidas impressas em livros, com a obstinação própria de quem escreve a si mesmo, páginas feitas, páginas arrancadas. Folhas em branco que foram sendo preenchidas, história de dois rapazes-escritores que se ofereceram à literatura, para que em seus corpos se inscrevesse o mote da eternidade: a retomada, o reencontro, a cada passo da leitura da identidade desse outro que agora escreve seu próprio livro. o leitor.

Rômulo Monte Alto

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

<sup>6</sup> GINSBERG citado por CHARTERS, 1990. p. 349.

<sup>7</sup> KEROUAC, op. cit. p. [?]

ALMEIDA, Maria Inês de. Palestra *A História da Leitura*, proferida no Curso Tópicos de Produção de Texto, na Faculdade de Letras da UFMG, em 13/10/94.

BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Trad. de Rosinda Ramos da Silva. Brasília: UnB, 1985. p. 13-20.

CHARTERS, Ann. *Kerouac: uma biografia*. Trad. de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

MACHADO, Ivan G. P. (Ed.) *Correspondência de Rimbaud: Cartas da África; Correspondência com Verlaine. Agonia em Marselha*. 2. ed. Trad. de Alexandre Ribondi. Porto Alegre: L&PM, 1991. Col. Rebeldes e Malditos, vol. 4.

## A Função-Autor através dos Tempos

Onde se situa o autor? No texto literário qual é a verdadeira importância e o verdadeiro lugar dessa entidade tão combatida por uns e tão aclamada por outros? Questões como essas podem ter uma resposta concreta?

Muitos se esforçam na tentativa de estabelecer hierarquias dentro do texto literário, em que a posição do autor seja o patamar hierárquico. Baseiam-se na idéia de que uma obra literária está intimamente ligada ao seu autor e, portanto, não é concebível estudá-la separadamente deste. Nesta ótica apóia-se a crítica literária.

Barthes,<sup>1</sup> em seu texto “A Morte do Autor”, diz que, durante toda a sua existência, a crítica literária empenhou-se na tarefa de decifrar os textos, atribuindo-lhes um autor, o que constitui-se no fechamento da escritura.

No seu modo de ver, é possível a análise de uma obra literária sem centralizar a figura do autor. Isto decorre do processo de dessacralização do autor, em nome da escritura. Em seu lugar aparece a linguagem, que se transforma no objeto de estudo da crítica. Assim, tornou-se necessário ao crítico destrinchar a escritura, uma vez que ela está impregnada de códigos verbais que podem produzir sentidos diversos, quando decodificados.

Para o escritor moderno, nos diz Barthes, escrever é “fazer-se o centro do processo da palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e a afeição”. O exercício da linguagem é, então, o centro da preocupação do escritor moderno, que já não pode mais ser visto apenas como o autor de sua obra.

Clarice Lispector, em *A hora da estrela*, trabalha de forma inusitada a linguagem. A escritora não narra a estória que nos conta. Ela nos conta a estória a partir do autor fictício, por ela criado. O interessante

---

<sup>1</sup> BARTHES, 1988. p. 65-70.

aqui é notarmos que essa transferência da autoria é percebida por nós, leitores, através dos recursos lingüísticos usados pela escritora.

Acredito que em *A hora da estrela* está a síntese de toda a problemática que envolve o escritor moderno: a busca da palavra mais adequada à expressão, à linguagem. O estabelecimento da comunicação prescinde do acerto do escritor na hora de optar por uma palavra ao invés de outra. Clarice Lispector, na obra mencionada, diz que “a palavra é faca de dois gumes”, pois, devido aos vários sentidos que ela pode carregar, ela pode aproximar-se ou afastar-se da intenção do escritor ao escrevê-la.

O escritor moderno põe de lado o subjetivismo e, nesse sentido, seu texto não é mais o relato de seus sentimentos. Seu texto é objetivo, prima pela forma e, ao fazê-lo, instaura uma nova realidade. Aqui cito Leyla Perrone-Moisés:<sup>2</sup>

*(...) Na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós (...)*

*(...) A literatura empreende suprir a falta por um sistema que funciona em falta, em falso: esse sistema é a linguagem (...)*

*(...) o mundo criado pela linguagem nunca está totalmente adequado ao real (...)*

Essa nova realidade instaurada pelo escritor moderno é plural, pois no seu texto estão contidos signos cujos significados dependem de uma nova figura: o leitor. Essa pluralidade tem a ver com as diferentes leituras a que um texto pode ser submetido.

Vemos, então, que a centralização que ocorria anteriormente na figura do autor não mais ocorre. O leitor, que antes era como figura passiva na produção de sentido no texto literário, agora tem a sua importância reconhecida. Mas essa importância não deve se converter em onipotência (o leitor não pode abusar do poder que lhe foi concedido).

---

<sup>2</sup> PERRONE-MOISÉS, 1990. p. 104-105.

Cabe, afinal, ao leitor (e por consequência, ao crítico) a tarefa de destrinchar a escritura, reconhecendo as suas marcas intertextuais, mas não de forma tirânica.

E o autor? Onde ele se situa? Na sua própria escritura? No leitor da sua escritura? Segundo Barthes, em nenhum dos dois. O autor está morto com o começo da escritura.

*Roger Bastos*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. Pref. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1998. p.65-70: A Morte do Autor.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 19. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. cap. 8: A criação do texto literário, p. 100-111.

## Literatura e Sedução

Na literatura, encontramos um discurso que traz à tona a relação do escritor com o jogo simbólico das palavras, seu envolvimento com o processo de criação e o seu lugar no mundo. Assimilando este discurso, o leitor irá construir o imaginário do ser-escritor e de como este “pare” a sua obra, indo, assim, de encontro àquilo que Otto Lara Resende nomeia “mitologia literária”. Esse conceito, exposto pelo escritor numa sucinta entrevista, fica-nos transparente no livro *O encontro marcado*, de seu contemporâneo e companheiro Fernando Sabino. Neste livro, o narrador e seus amigos vivem num mundo configurado literariamente, resgatando os lugares comuns e vivendo a

poesia dos por eles admirados poetas e escritores. Exemplificando, temos que, no livro, os jovens, mineiros de Belo Horizonte, atravessavam o viaduto que leva ao bairro Santa Tereza, na época reduto dos boêmios, pelo arco do mesmo, pois assim o faziam os seus antepassados literários. Sabemos haver, hoje, leitores de Fernando Sabino que repetem esse mesmo ritual mítico. Assim, as fontes de inspiração, os costumes poéticos são resgatados, promovidos pelo discurso contido, explícita ou implicitamente, na própria literatura.

Temos, então, o mundo do escritor configurado no imaginário do leitor. Outro ponto relevante, que está contido neste discurso, seria aquele em que as “entrelinhas” do processo de criação são expostas. Podemos pensar, por exemplo, a obra de Marcel Proust como sendo toda ela uma exposição sobre as possibilidades de criação. Haveria a necessidade de solidão, do isolamento, para se criar uma obra de arte? E o “tempo perdido” na mundaneidade, seria resgatável? São essas algumas questões que podemos levantar na narrativa de Proust, e que irão suscitar, no leitor, a imagem daquilo que vem a ser o processo criativo.

Outro livro que ilustra nossa argumentação, e de uma forma bastante explícita, é *Cartas a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke, onde o autor dirige-se a um (suposto) poeta a fim de lhe transmitir conhecimentos, conselhos para que este possa alcançar a plenitude da criação poética. Ora, quem irá captar este discurso será o leitor, que passará a ter um imaginário da criação.

Percebemos que, também na poesia, este discurso se fará presente, compondo, para o leitor, o ser-poeta. Vejamos alguns versos do poema “Procura da Poesia”, de Carlos Drummond de Andrade:<sup>1</sup>

*Penetra surdamente no reino das palavras  
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
Estão paralisados, mas não há desespero,  
há calma e frescura na superfície intata.*

---

<sup>1</sup> DRUMMOND, 1987. p. 12-14.

*Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.  
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.*

Adélia Prado,<sup>2</sup> num poema cujo título nos remete ao motivo maior deste por nós aqui discutido discurso contido na literatura, também nos serve como exemplo. Eis alguns versos de “Sedução”:

*A poesia me pega com sua roda dentada,  
me força a escutar imóvel  
o seu discurso esdrúxulo.*

Este poema explicita, para a imaginação do leitor, o convívio sedutor com o mundo da criação poética, fazendo com que este leitor sinta a força dessa criação ou, ainda, sinta-se seduzido por este “mundo”.

O caráter sedutor deste discurso é o que procuramos expor neste rápido e, talvez, tropeçante ensaio. Não nos importamos, como já deve ter sido notado, em nomear esse discurso, podendo ele estar encaixado dentro da chamada meta-linguagem. Porém, excluímos esse rótulo para nos ater somente àquilo que, como já foi dito, é para nós o motivo maior deste discurso, ou seja, a sedução do leitor pelo mundo literário e pelo processo de criação

Sérgio Antônio Silva

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

PRADO, Adélia. Bagagem. In: *Poesia reunida*. 3. ed. São Paulo: Siciliano, 1991. p. 60.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

SABINO, Fernando Tavares. *O encontro marcado*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

---

<sup>2</sup> PRADO, 1991. p. 60.

## Narrar e Viver

*Se um dia puder,  
nem escrevo um livro.*

Adélia Prado

De quem é a voz presente na narrativa? Qual o elo existente entre o autor e o narrador? Barthes marca a diferença entre essas duas entidades quando diz que “quem fala na narrativa não é quem escreve (na vida) e quem escreve não é quem é”.<sup>1</sup> O autor pertence, então à esfera da vida real, enquanto o narrador, bem como os personagens, está restrito à narrativa, nível textual. O narrador é um “ser de papel” por só existir inserido na narrativa, dependendo dela para ter vida. Para que o narrador exista, é também necessário que o autor “morra”, que ceda seu lugar à voz do narrador, condições estas fundamentais à existência da obra literária.

Enquanto Barthes anuncia a morte do autor, Marli F. Scarpelli analisa a morte como metáfora, a partir do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e faz uma leitura da figura do “defunto-autor” como um meio de o narrador sobreviver, através da narrativa de sua vida, à sua própria morte. “O ‘defunto-autor’ reingressa na vida pelo fio do discurso narrativo, mas a sobrevida que lhe fora assegurada pelo papel em que ele se inscreve começa a exaurir-se concomitantemente com a aproximação do final da narrativa.”<sup>2</sup> Assim como a morte de Brás Cubas é indispensável para o aparecimento de suas memórias póstumas – escritas não pelo “autor-defunto”, mas pelo “defunto-autor”, pois quem narra as memórias é o narrador, e não o defunto Brás Cubas –, a morte metafórica do autor de um texto literário é essencial e necessária para que apareça o narrador e com ele a narrativa. O narrador narra para não morrer, numa tentativa desesperada de um moribundo que sabe que, finda a narrativa, exaure-se sua própria existência, pois narrar é o próprio viver. Essa consciência metalingüística, presente na obra citada de Machado de

---

<sup>1</sup> BARTHES, 1972.

<sup>2</sup> SCARPELLI, 1993. p. 6.

Assis e muito recorrente na literatura, pode ser relacionada com a teoria de Jacques Lacan, cuja proposta é a de estabelecer a origem da realidade e da identidade no discurso e a partir dele; o *eu* ou o sujeito só existem como tais na linguagem. Tal leitura funciona para reforçar a ligação entre a questão do “ser” ou do “existir” como inerentes à linguagem e pertencentes a ela, e, mais uma vez, narrar – ou estar inserido no processo narrativo através da linguagem – seria a própria vida, em sua esfera discursiva.

Rainer Maria Rilke, quando indagado por um jovem poeta se este deveria se dedicar à carreira militar ou à literária, responde com algumas perguntas ao jovem: “morreria, se lhe fosse vedado escrever? (...) Pergunte a si mesmo: sou mesmo forçado a escrever? Se [a resposta] for afirmativa, se puder contestar àquela pergunta por um forte e simples “sou”, então construa sua vida de acordo com esta necessidade.”<sup>3</sup> O escrever independe da vontade do autor, é como se fosse algo inconsciente que viesse à tona com força e com uma necessidade interna de se manifestar. Como se, para viver, fosse necessário narrar.

Se o ato de narrar muitas vezes confunde-se com o de viver, a noção de autor e de narrador também se misturam. São entidades distintas, porém ligadas pela instância do discurso. São exclusivas, mas indispensáveis umas às outras. O narrador vive dentro do autor, que por sua vez empresta o corpo no nível da fantasia, e ambos contribuem, cada um a seu modo, para a realização da obra literária.

*Marília Scuff*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70: A morte do autor.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Intr. e trad. Fernando Jorge. São Paulo: Hemus, [s.d.].

SCARPELLI, Marli F. *Ilusões perdidas ou memórias póstumas de Brás Cubas*. Colégio Marista Dom Silvério, [1993]. (Mimeogr.)

---

<sup>3</sup> RILKE, [s.d.].

Folhas de papel azul, ou verde leve, claro, quase pálido. Folhas soltas, envoltas por uma capa muito vermelha, borra-de-vinho. ☯☯☯ Livro do imaginário: *o amador* (aquele que Roland Barthes talvez viesse a escrever?): um sujito diluído amorosamente no significante; textos que aspirassem a graciosidade de uma ave. ☯☯☯ Talvez acometido por *incidentes* (*hai-kats*, tempos perdidos, um posfácio de circunstância, enfim, *tudo o que cai, como uma folha*), esse livro jamais cessasse de desejar a escrita. ☯☯☯ No espaço atópico *aonde* se trava a batalha da escritura, imagens soçobram, estilhaços afloram à superfície: traços dispersos, fiapos de letras, um sopro flutuante que vagueia aqui e ali: como um pássaro perde pouco a pouco a sua plumagem; como a tinta viva se afoga na brancura de uma página. ☯☯☯ Primavera de 1996 ☯☯☯ *paulo de andrade*