

**Organizador**

Nabil Araújo

## **Imagens em discurso**

efeitos de real, efeitos de verdade



FALE/UFMG

Belo Horizonte

2019

**Diretora da Faculdade de Letras**

Graciela Inés Ravetti de Gómez

**Vice-Diretora**

Sueli Maria Coelho

**Comissão editorial**

Elisa Amorim Vieira

Emília Mendes

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Sônia Queiroz

**Capa e projeto gráfico**

Glória Campos

(Mangá Ilustração e Design Gráfico)

**Preparação de originais**

Bruna Honório

**Diagramação**

Giulia Leroy

Nínive Sampaio

**Revisão de provas**

Ana Cláudia Dias Rufino

Aline Almeida

**ISBN**

978-85-7758-368-3 (digital)

978-85-7758-369-0 (impresso)

**Endereço para correspondência**

LABED – Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

*e-mail*: [vivavozufmg@gmail.com](mailto:vivavozufmg@gmail.com)

*site*: [www.lettras.ufmg.br/vivavoz](http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz)

# Sumário

- 5 Apresentação**
- 9 O efeito de real – entre a *poiesis* e a veridicção**  
Nabil Araújo (UERJ)
- 21 Metáfora absoluta e metamorfose: uma filosofia da natureza na poética de Fiama Hasse Pais Brandão**  
Renata Sammer
- 41 A ordem do discurso na Atenas clássica**  
Rafael Guimarães Tavares da Silva
- 63 Imagens da leitura na teoria de Wolfgang Iser**  
Janine Resende Rocha
- 85 A literatura de testemunho, o “excesso de realidade” e o “real” traumático – por uma ética e estética da representação**  
Elcio Loureiro Cornelsen
- 97 O espaço autobiográfico e a produção de referentes: uma hipótese sobre a natureza performativa do pacto referencial**  
Henrique de Oliveira Lee
- 113 Imagens do meio rural inglês em *The Rings of Saturn* e *The Enigma of Arrival***  
Gabriel Fernandes de Miranda

- 133 Desafiar a ordem: Maryse Condé e as representações de Tituba**  
Nathália Izabela Rodrigues Dias
- 149 Aleijadinho, o barroco mineiro e suas imagens: entre o discurso do “herói nacional” e a experiência do comum**  
Pedro Gomes Dias Brito
- 173 Graciliano sertanista: imagens do sertanejo em “Quadros e Costumes do Nordeste”**  
Thayane Verçosa
- 197 Entrelaçada por imagens: *A coleção particular*, de Georges Perec**  
Adilson A. Barbosa Jr.
- 209 Nuno Ramos: entre a literatura e as artes visuais**  
Júlia Carolina Arantes
- 221 Servir a boa causa e morrer: a imagem do estrangeiro na obra cinematográfica de Claire Denis**  
Ana Carolina Ferreira Fernandes
- 231 Sobre os autores**

## Apresentação

Outrora combatidos como resquício indesejado do paradigma historicista do comparatismo ocidental, os estudos de imagologia são hoje “reconhecidos pelo *establishment* comparatista como uma das bases dos estudos culturais, e até mesmo do ‘multiculturalismo’”,<sup>1</sup> observa Pageaux. Mas o que é uma *imagem*, no sentido comparatista?

Segundo Pageaux, “toda imagem procede de uma tomada de consciência [...] de um Eu em relação a um Outro, de um aqui em relação a um alhures [...] É a expressão, literária ou não, de um distanciamento significativo entre duas ordens de realidade cultural”;<sup>2</sup> “[uma] língua segunda para dizer o Outro e, conseqüentemente, para dizer também um pouco de si, de sua cultura”.<sup>3</sup> Eis o que poderíamos chamar de construção recíproca da alteridade e da identidade, do Outro e de Si, no discurso, pelo discurso: “Toda alteridade revela uma identidade – e vice versa”.<sup>4</sup>

Isso implica a substituição da ideia habitual segundo a qual a língua funcionaria como um sistema de etiquetas que se ajustam às coisas “no mundo” por uma concepção de construção de *objetos de discurso* a partir de uma instabilidade categorial de base; portanto, da ideia clássica de “referente” e de “referência” por aquela de *referenciação*: “uma construção de objetos cognitivos e discursivos na intersubjetividade das

<sup>1</sup> PAGEAUX. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema, p. 109.

<sup>2</sup> PAGEAUX. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema, p. 110.

<sup>3</sup> PAGEAUX. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema, p. 111.

<sup>4</sup> PAGEAUX. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema, p. 111.

negociações, das modificações, das ratificações de concepções individuais e públicas do mundo”.<sup>5</sup> Interessamo-nos, aqui, portanto, pelas dinâmicas diversas de cocriação de imagens do Outro e de Si nos discursos, mas também pelos “processos de estabilização”<sup>6</sup> dessas imagens, no sentido da produção do que poderíamos chamar, com Roland Barthes, de *efeitos de real*.

Há meio século, Barthes definia “O discurso da história” (1967) em termos de um certo “efeito de real”: “A eliminação do significado para fora do discurso ‘objetivo’, deixando confrontar-se aparentemente o ‘real’ e sua expressão, não deixa de produzir um novo sentido [...] – extensivo a todo o discurso histórico e que finalmente define sua pertinência”.<sup>7</sup> Pertinência não exclusiva, já que:

Há um gosto de toda a nossa civilização pelo efeito de real, atestado pelo desenvolvimento de gêneros específicos como o romance realista, o diário íntimo, a literatura de documento, o noticiário policial, o museu histórico, a exposição de objetos antigos, e principalmente o desenvolvimento maciço da fotografia, cujo único traço pertinente (comparada ao desenho) é precisamente significar que o evento representado *realmente* se deu.<sup>8</sup>

Não surpreende, pois, que, em “O efeito de real” (1968), Barthes venha a tratar indistintamente de Flaubert e de Michelet, de romance e de história, sob a rubrica do “realismo”, isto é, “todo o discurso que aceita enunciações só creditadas pelo referente”,<sup>9</sup> e que padeceria, portanto, daquela “ilusão referencial” pela qual se pretende “deixar o referente falar por si só”.<sup>10</sup>

Em termos mais amplos do que os de Barthes, digamos que:

A ‘estabilidade’ resulta, de fato, de um ponto de vista realista que relaciona as categorias às propriedades do mundo – como se a objetividade do mundo produzisse a estabilidade das categorias

<sup>5</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação, p. 20.

<sup>6</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação, p. 41-48.

<sup>7</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 156.

<sup>8</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 156.

<sup>9</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 164.

<sup>10</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 149.

– no lugar de relacioná-las aos discursos sócio-históricos e aos procedimentos culturalmente ancorados.<sup>11</sup>

Pensemos, ademais, esse processo de estabilização referencial-categorial-discursiva para além do barthesiano efeito de real, no sentido do que poderíamos chamar, com Michel Foucault, de *efeitos de verdade*:

Entendo por verdade o conjunto de procedimentos que permitem a cada instante e a cada um pronunciar enunciados que serão considerados verdadeiros. Não há absolutamente instância suprema. Há regiões onde esses efeitos de verdade são perfeitamente codificados, onde o procedimento pelos quais se pode chegar a enunciar as verdades são conhecidos previamente, regulados. São, em geral, os domínios científicos.<sup>12</sup>

Pensemos, por fim, no modo como Jacques Rancière reconceberá esse mesmo processo em termos da constituição de gêneros do discurso, com vistas ao programa, não mais de uma “arqueologia” ou de uma “genealogia”, e, sim, de uma poética do saber: “estudo do conjunto dos procedimentos literários pelos quais um discurso se subtrai à literatura, se dá um estatuto de ciência e o significa”,<sup>13</sup> interessando-se “pelos regras segundo as quais um saber se escreve e se lê, se constitui como um gênero de discurso específico”.<sup>14</sup>

\*\*\*

Neste livro, reúnem-se os textos revistos de algumas das comunicações apresentadas no simpósio temático “Imagens em discurso: efeitos de real, efeitos de verdade”, no âmbito do XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Rio, UERJ, 2017).

O referido simpósio, coordenado por mim e pelo professor Élcio Cornelsen (UFMG), tomando como inspiração um arco de estudos que vai do clássico *Orientalismo* (1978), de Edward Said, até o recente *O burguês: entre a história e a literatura* (2013), de Franco Moretti, passando por *Os filhos de Caim* (1989), de Bronislaw Geremek, constituiu-se como

<sup>11</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação, p. 27.

<sup>12</sup> FOUCAULT. Poder e saber, p. 232-233.

<sup>13</sup> RANCIÈRE. *Os nomes da história*: um ensaio de poética do saber, p. 15.

<sup>14</sup> RANCIÈRE. *Os nomes da história*: um ensaio de poética do saber, p. 15.

um fórum de teorização e de análise crítica, sob variadas perspectivas, dos processos de construção e de estabilização de imagens como objetos de discurso, bem como dos efeitos de real e de verdade implicados por tais processos.

Esta coletânea apresenta-se como uma primeira amostra do trabalho em curso no grupo de pesquisa interinstitucional "Retorno à Poética: imagologia, referenciação, genericidade", que congrega pesquisadores e alunos de pós-graduação do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, vinculados, sobretudo, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG.

*Nabil Araújo*

## Referências

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. 373 p.

FOUCAULT, Michel. Poder e saber. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Estratégia, poder-saber*. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 223-240. 464 p. (Ditos & Escritos, 4).

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena. (Org.) *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 17-52. 250 p. (Clássicos da Linguística, 1).

MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura*. Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014. 247 p.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Tradução de Katia Aily Franco de Camargo. In: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzer (Org.). *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen: URI; Santa Maria: Editora UFSM; São Paulo: HUCITEC, 2011. p. 109-127. 270 p.

RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: um ensaio de poética do saber*. Tradução de Eduardo Guimarães e Eni Puccinelli Orlandi. São Paulo: Educ; Campinas: Pontes, 1994. 115 p.



# O efeito de real – entre a *poiesis* e a veridicção

Nabil Araújo (UERJ)

Há meio século Roland Barthes publicava *Le discours de l'histoire* (*O discurso da história*, 1967), texto que se tornaria um marco fundamental do debate acerca do caráter retórico-literário da historiografia. Nele, Barthes postula uma “linguística do discurso” à qual caberia decidir “se é legítimo opor sempre o discurso poético ao discurso romanesco, a narrativa de ficção à narrativa histórica”,<sup>1</sup> e, ainda, quanto a este último ponto, se “a narração dos acontecimentos passados [...] difere realmente, por algum traço específico, por uma pertinência indubitável, da narração imaginária, tal como se pode encontrar na epopeia, no romance, no drama”.<sup>2</sup>

Analisando o discurso histórico do ponto de vista de sua enunciação, de seu enunciado e de sua significação, Barthes conclui que, nele, (i) “o referente é destacado do discurso, fica-lhe exterior, fundador, é considerado como seu regulador”;<sup>3</sup> (ii) na sequência, “o referente entra em relação direta com o significante, e o discurso, encarregado apenas de *exprimir* o real, acredita fazer a economia do termo fundamental das estruturas imaginárias que é o significado”.<sup>4</sup> Isso definiria, então, o que Barthes chama de *efeito de real*, ao qual se veria associada, em suma, certa especificidade discursiva da historiografia:

<sup>1</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 145.

<sup>2</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 145.

<sup>3</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 155.

<sup>4</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 155.

A eliminação do significado para fora do discurso “objetivo”, deixando confrontar-se aparentemente o “real” e sua expressão, não deixa de produzir um novo sentido [...] – extensivo a todo o discurso histórico e que finalmente define sua pertinência.<sup>5</sup>

Esta, contudo, não seria exclusiva da historiografia, já que, como reconhece Barthes:

Há um gosto de toda a nossa civilização pelo efeito de real, atestado pelo desenvolvimento de gêneros específicos como o romance realista, o diário íntimo, a literatura de documento, o noticiário policial, o museu histórico, a exposição de objetos antigos, e principalmente o desenvolvimento maciço da fotografia, cujo único traço pertinente (comparada ao desenho) é precisamente significar que o evento representado *realmente* se deu”.<sup>6</sup>

Fica, assim, excluída, portanto, a possibilidade de “algum traço específico”, de “uma pertinência indubitável” da “narração dos acontecimentos passados” em face da “narração imaginária”. Não surpreende, pois, que, em texto surgido no ano seguinte, o não menos célebre *L’effet de réel* (*O efeito de real*, 1968), Barthes trate indistintamente de Flaubert e de Michelet, de romance e de história, sob a rubrica do “realismo” – “todo o discurso que aceita enunciações só creditadas pelo referente”-,<sup>7</sup> ao qual associa, então, um “novo verossímil”:

A própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento desse verossímil inconfesso que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade. Esse novo verossímil é muito diferente do antigo, pois não é nem o respeito das “leis do gênero” nem sequer a sua máscara, mas procede da intenção de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o simples encontro de um objeto e de sua expressão.<sup>8</sup>

Bem entendido, a diferença entre o “verossímil antigo”, presumidamente aristotélico, e o “novo verossímil” de que fala Barthes não diria respeito apenas à natureza de ambos, mas também à *abrangência* de cada um: enquanto o primeiro verossímil caracterizaria a obra do poeta *em contraposição à do historiador* – “a obra do poeta não consiste em

<sup>5</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 156.

<sup>6</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 156.

<sup>7</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 164.

<sup>8</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 164-165.

contar o que aconteceu [atribuição do historiador], mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade”–,<sup>9</sup> o segundo verossímil, por sua vez, caracterizaria, “todas as obras correntes da modernidade”. O “*parecer verdadeiro*” (vero-semblança) que em Aristóteles se revestia do caráter positivo da possibilidade que transcende o meramente factual,<sup>10</sup> em Barthes se revestirá do caráter negativo da “ilusão referencial” de que padeceriam, indiferentemente, na “época realista”, o discurso histórico tanto quanto o romanesco:

A nível de discurso, a objetividade – ou carência dos signos do enunciante – aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só. Essa ilusão não é exclusiva do discurso histórico: quantos romancistas – na época realista – imaginam ser “objetivos” porque suprimem no discurso os signos do *eu*!<sup>11</sup>

Ao estender, também ao discurso do historiador, sob a égide de uma ilusão referencial, o “*parecer verdadeiro*” outrora reservado ao discurso do poeta, Barthes reafirma, inadvertidamente, generalizando-a, certa restrição conceitual perpetrada por Aristóteles em sua teorização da verossimilhança, justamente aquela que institui a “verdade” como fundamento e/ou baliza da criação verbal.

Karlheinz Stierle enfoca a referida restrição ao tratar daqueles “conceitos estéticos fundamentais, originários do pensamento grego e romano, cuja valia, na literatura pertencente ao círculo cultural europeu, permanece até hoje inalterável”–<sup>12</sup> a saber, os conceitos de *poiesis* e de *factio*. “*Poiesis* significa a produção de um criador, seja a produção do Criador originário, seja a feita segundo protótipos”,<sup>13</sup> observa Stierle, acrescentando:

<sup>9</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, p. 28.

<sup>10</sup> “Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; [...] um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente”. (ARISTÓTELES. *Poética*, p. 28).

<sup>11</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 149.

<sup>12</sup> STIERLE. *A ficção*, p. 9.

<sup>13</sup> STIERLE. *A ficção*, p. 11.

Em Aristóteles, a *poiesis* só é *poiesis* estética quando está a serviço da *mimesis*, da imitação [...] O prazer estético [...] é gerado não pela própria criação, mas por sua imitação. Para Aristóteles, uma poesia sem imitação é impensável. Nesta medida, em suma, o poeta é apenas poeta enquanto se põe sob a lei estética da produção que imita. Assim, o amplo campo da *poiesis* se estreita pela faculdade da *mimesis* como a faculdade de imitação particularmente de homens em ação.<sup>14</sup>

Ora, é justamente essa *restrição* do “amplo campo da *poiesis*” pela “faculdade da *mimesis*” – isto é, da criação verbal, em sua dimensão originária e plena, pela “lei estética da produção que imita” – que se verá doravante dissimulada pela superposição semântica operada pelo conceito de *fictio*: “O que, em grego, se separa como *poiesis* e *mimesis*, reúne-se no conceito latino de  *fingere* e *fictio* [...] Uma superposição de ambos os sentidos, de modo que, a cada momento, um deles se pode atualizar no horizonte do outro”.<sup>15</sup>

A restrição da *poiesis* pela *mimesis* (e, conseqüentemente, pela verossimilhança) pode, ainda, ser flagrada em Aristóteles, porque faltava no vocabulário aristotélico justamente o termo que a dissimularia: “A correspondência grega a *fictio* não seria nem *poiesis*, nem *mimesis*, mas sim *plasma*. Enquanto tal, ela é usada nos textos da Antiguidade tardia e bizantina para a descrição do gênero romance”.<sup>16</sup>

Esta a diferença fundamental, aliás, entre Aristóteles e Horácio, que, ao postular o princípio da verossimilhança em sua *Ars poetica*, já dispunha do léxico em questão:

Na *Ars poetica*, o protótipo da produção artística é a pedra-de-toque, sobre a qual a ânfora atinge sua configuração. Redonda e em si fechada como o cântaro deve ser a obra de arte [...] Para Horácio, a condição essencial para esse fechamento é a consistência na realização da personagem e de seu discurso. Se o poeta se desvia da matéria pré-dada, que então ouse fingir, no sentido próprio; assim a consistência, mas também a proximidade com a realidade da experiência são condições essenciais: “*Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge*” (*Ars Poet.*, 119). Assim como Aristóteles restringe o espaço de manobra da *poiesis* pelo princípio da *mimesis*, assim também em Horácio a verossimilhança é uma

<sup>14</sup> STIERLE. *A ficção*, p. 11-12.

<sup>15</sup> STIERLE. *A ficção*, p. 12.

<sup>16</sup> STIERLE. *A ficção*, p. 12.

condição essencial do prazer estético: "*Ficta voluptatis causa sint proxima veris:/ne quodcumque volet poscat sibi fabula credi*" (*Ars Poet.*, 338-9).<sup>17</sup>

Falando da "vontade de verdade" que, a partir da "grande divisão platônica" entre filosofia e poesia, passou "a exercer sobre os outros discursos [...] uma espécie de pressão e como que um poder de coerção",<sup>18</sup> Michel Foucault observa: "Penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também – em suma no discurso verdadeiro".<sup>19</sup>

As considerações de Stierle nos impelem a pensar, pois, no "amplo campo da *poiesis*" anteriormente à sua restrição pela faculdade da *mímesis* e pelo princípio da verossimilhança; em outras palavras, na criação verbal ainda não balizada pela distinção entre o *ser* verdadeiro e o *parecer* verdadeiro; entre o dizer a verdade e o  *fingir* dizer a verdade.<sup>20</sup> É à *poiesis* assim concebida que nos remete Eugenio Coseriu quando postula que, "como unidade de intuição e expressão, como pura criação de significados (que correspondem ao 'ser das coisas') [...], a linguagem é equiparável à poesia";<sup>21</sup> que ambas "ignora[m] a distinção entre o verdadeiro e o falso e entre existência e inexistência",<sup>22</sup> porque "são 'anteriores' (prévias) a essas distinções"; em suma, que: "A linguagem absoluta é, portanto, poesia".<sup>23</sup>

Essa dimensão criativa, *poiética* da linguagem pode ser compreendida nos termos do que certo pensamento linguístico contemporâneo chama de *referenciação*, isto é, "uma construção de objetos cognitivos e discursivos na intersubjetividade das negociações, das modificações, das ratificações de concepções individuais e públicas do mundo";<sup>24</sup> a partir de uma "instabilidade constitutiva das categorias por sua vez cognitivas

<sup>17</sup> STIERLE. *A ficção*, p. 18-19. (Grifos meus).

<sup>18</sup> FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 18.

<sup>19</sup> FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 18.

<sup>20</sup> Afirma com efeito Stierle: "apenas vislumbramos o que 'é' a ficção quando nos damos conta do trabalho sobre o conceito de  *fingere*". (STIERLE. *A ficção*, p. 11)

<sup>21</sup> COSERIU. Teses sobre o tema "linguagem e poesia", p. 148.

<sup>22</sup> COSERIU. Teses sobre o tema "linguagem e poesia", p. 148.

<sup>23</sup> COSERIU. Teses sobre o tema "linguagem e poesia", p. 148.

<sup>24</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação, p. 20.

e linguísticas, assim como de seus processos de estabilização”.<sup>25</sup> Essa perspectiva desmobiliza a própria noção de *referência* (e de *referente*) na qual se apoiava Barthes em sua discussão do “realismo”, já que, “quer se trate de objetos sociais ou de objetos ‘naturais’, observa-se que o que é habitualmente considerado como um ponto estável de referência para as categorias pode ser ‘deategorizado’, tornado instável, evoluir sob o efeito de uma mudança de contexto ou de ponto de vista”.<sup>26</sup> A “estabilidade”, nesse caso:

Resulta, de fato, de um ponto de vista realista que relaciona as categorias às propriedades do mundo – como se a objetividade do mundo produzisse a estabilidade das categorias – no lugar de relacioná-las aos discursos sócio-históricos e aos procedimentos culturalmente ancorados.<sup>27</sup>

Poder-se-ia constatar, com Umberto Eco, uma habitual propensão generalizada à estabilização realista das categorias implicadas pelo discurso narrativo, no sentido mesmo de uma universalização do efeito de real barthesiano, aqui desvencilhado da “ilusão referencial” que o teórico francês queria lhe atrelar: “quando ouvimos uma série de frases recontando o que aconteceu a alguém em tal e tal lugar”,<sup>28</sup> observa, com efeito, Eco, “a princípio colaboramos reconstituindo um universo que possui uma espécie de coesão interna – e só depois decidimos se devemos aceitar essas frases como uma descrição do mundo real ou de um mundo imaginário”.<sup>29</sup>

E ainda:

Isso coloca em discussão uma distinção que muitos teóricos têm proposto – a saber, entre narrativa *natural* e *artificial*. A narrativa natural descreve fatos que ocorreram na realidade [...] Exemplos de narrativa natural são meu relato do que aconteceu comigo ontem, uma notícia de jornal ou mesmo *Declínio e queda do Império Ro-*

<sup>25</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação, p. 19.

<sup>26</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação, p. 26-27.

<sup>27</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação, p. 27.

<sup>28</sup> ECO. Protocolos ficcionais, p. 125.

<sup>29</sup> ECO. Protocolos ficcionais, p. 125.

*mano*, de Gibbon. A narrativa artificial é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional.<sup>30</sup>

Ora, a distinção aí posta em xeque claramente parafraseia, empregando denominações mais abrangentes – “narrativa natural” e “narrativa artificial” –, a clássica distinção aristotélica entre História – “descreve fatos que ocorreram na realidade” – e Poesia – “apenas finge dizer a verdade sobre o universo real” –; e se de fato não há, como mostra Barthes, nenhum “traço específico”, nenhuma “pertinência indubitável” a caracterizar a “narração dos acontecimentos passados” em contraste com a “narração imaginária”, o inverso também é verdadeiro; em suma: “qualquer tentativa de determinar as diferenças estruturais entre narrativa natural e artificial em geral pode ser anulada por uma série de contraexemplos”.<sup>31</sup> Não é aí, portanto, isto é, no âmbito da “reconstituição de um universo que possui uma espécie de coesão interna”,<sup>32</sup> isto é, no âmbito da estabilização realista da referenciação em efeitos de real, que se daria a distinção entre o “fingir dizer a verdade” (ficção) e o “dizer a verdade” (veridicção). Como observa, ainda, Umberto Eco:

Em geral, reconhecemos a narrativa artificial graças ao “paratexto” – ou seja, as mensagens externas que rodeiam um texto. Um sinal paratextual típico da narrativa de ficção é a palavra “romance” na capa do livro. Às vezes, até o nome do autor pode funcionar dessa maneira: assim, os leitores do século XIX sabiam sem sombra de dúvida que estavam diante de uma obra de ficção quando o frontispício do livro anunciava que fora escrito “pelo autor de *Waverley*” [isto é, Walter Scott].<sup>33</sup>

A paratextualidade, na verdade, subsume-se nos “regimes de genericidade” responsáveis, em conjunto, pelo “efeito de genericidade” a enquadrar determinado discurso como ficcional: “Todo efeito de texto, em qualquer língua que seja, nas suas manifestações escritas ou orais,

<sup>30</sup> ECO. Protocolos ficcionais, p. 125-126.

<sup>31</sup> ECO. Protocolos ficcionais, p. 127.

<sup>32</sup> ECO. Protocolos ficcionais, p. 126.

<sup>33</sup> ECO. Protocolos ficcionais, p. 126.

ordinárias ou artísticas, é acompanhado de um efeito de genericidade que depende de vários regimes de genericidade.”<sup>34</sup>

Explicam, com efeito, Adam e Heidmann.<sup>35</sup> O primeiro desses regimes seria o *autorial*: “Ao longo de toda a história de sua produção e de sua mediação material [...] um texto sofre modificações autorais e é, às vezes, acompanhado de comentários autorais que afetam [...] seu regime de genericidade autorial.”<sup>36</sup> Por sua própria natureza – “soma de escolhas sempre intencionais de posicionamento”–,<sup>37</sup> este primeiro regime é mais estável do que o segundo, o regime de genericidade *leitoral*: “todo texto é afetado, ao longo da história de sua recepção – isto é, de sua (re)contextualização –, pelas diferentes grades interpretativas que lhe são aplicadas”.<sup>38</sup> Entre o regime autorial e o leitoral, Adam e Heidmann propõem que se leve em conta “a ação mediadora capital da difusão por intermédio de um meio escrito, numerado ou audiovisual”,<sup>39</sup> a título de um regime de genericidade *editorial* (a englobar “todas as instâncias de mediação dos fatos do discurso”): “As publicações sucessivas – às quais é preciso acrescentar as traduções responsáveis pela circulação internacional dos textos – introduzem modificações peritextuais e textuais que condicionam, em profundidade, a recepção e, portanto, a interpretação dos textos”.<sup>40</sup>

A proposição da *genericidade* de um texto como resultante “de um diálogo contínuo, sempre conflituoso, entre as instâncias enunciativa, editorial e leitoral”<sup>41</sup> suplementa a já clássica definição bakhtiniana de “gêneros do discurso” – “cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis de enunciados*, os quais denominamos *gêneros do discurso*”–,<sup>42</sup> no sentido de se procurar apreender como, afinal, uma estabilidade dessa natureza (dir-se-ia: uma estabilidade genérica) vem a ter lugar. “O caráter relativamente estável e normatizado dos

<sup>34</sup> ADAM; HEIDMANN. *O texto literário*: por uma abordagem interdisciplinar, p. 19.

<sup>35</sup> ADAM; HEIDMANN. *O texto literário*: por uma abordagem interdisciplinar, p. 19.

<sup>36</sup> ADAM; HEIDMANN. *O texto literário*: por uma abordagem interdisciplinar, p. 19.

<sup>37</sup> ADAM; HEIDMANN. *O texto literário*: por uma abordagem interdisciplinar, p. 19.

<sup>38</sup> ADAM; HEIDMANN. *O texto literário*: por uma abordagem interdisciplinar, p. 19.

<sup>39</sup> ADAM; HEIDMANN. *O texto literário*: por uma abordagem interdisciplinar, p. 19.

<sup>40</sup> ADAM; HEIDMANN. *O texto literário*: por uma abordagem interdisciplinar, p. 19-20.

<sup>41</sup> ADAM; HEIDMANN. *O texto literário*: por uma abordagem interdisciplinar, p. 20.

<sup>42</sup> BAKHTIN. Os gêneros do discurso, p. 262.



gêneros é uma das condições de possibilidade das interações sociodiscursivas e do funcionamento da língua em discurso”,<sup>43</sup> reconhecem Adam e Heidmann, endossando Bakhtin; não obstante, sentenciam:

A existência, a evolução e a contestação das normas fazem parte da definição mesma dos gêneros e de seu reconhecimento. Os gêneros são – como as línguas – convenções consideradas entre dois fatores mais complementares do que contraditórios: o de repetição e o de variação.<sup>44</sup>

Daí que:

Trata-se de abordar o problema do gênero menos como o exame das características de uma categoria de textos, mas levando em conta a evidência de um processo dinâmico de *trabalho* sobre as orientações genéricas dos enunciados. Esse trabalho se efetua [...] sobre os três planos: da produção de um texto, de sua recepção- interpretação e sobre o plano intermediário, muito importante, de sua edição.<sup>45</sup>

Ora, é como efeito de genericidade, portanto – isto é, como resultado de um determinado “*trabalho* sobre as orientações genéricas dos enunciados” –, que deve ser compreendido não apenas o efeito de ficcionalidade, mas também o seu reverso, aquilo a que Foucault chama de “efeito de verdade”:

Entendo por verdade o conjunto de procedimentos que permitem a cada instante e a cada um pronunciar enunciados que serão considerados verdadeiros. Não há absolutamente instância suprema. Há regiões onde esses efeitos de verdade são perfeitamente codificados, onde os procedimentos pelos quais se pode chegar a enunciar as verdades são conhecidos previamente, regulados. São, em geral, os domínios científicos.<sup>46</sup>

Em vista, justamente, dos “procedimentos pelos quais se pode chegar a enunciar as verdades”<sup>47</sup> (a título de “ciência”), Jacques Rancière proporá, em vez de uma arqueologia, uma *poética* do saber: “estudo do conjunto dos procedimentos literários pelos quais um discurso se subtrai

<sup>43</sup> ADAM; HEIDMANN. *O texto literário*: por uma abordagem interdisciplinar, p. 23.

<sup>44</sup> ADAM; HEIDMANN. *O texto literário*: por uma abordagem interdisciplinar, p. 25.

<sup>45</sup> ADAM; HEIDMANN. *O texto literário*: por uma abordagem interdisciplinar, p. 20.

<sup>46</sup> FOUCAULT. Poder e saber, p. 232-233.

<sup>47</sup> FOUCAULT. Poder e saber, p. 233.

à literatura, se dá um estatuto de ciência e o significa”,<sup>48</sup> interessando-se “pelas regras segundo as quais um saber se escreve e se lê, se constitui como um gênero de discurso específico”,<sup>49</sup> procurando “definir o modo de verdade ao qual ele se consagra”.<sup>50</sup>

A ideia de uma *literariedade* anterior à própria constituição de gêneros “literários” (ficcionais), de um lado, e “científicos” (veridiccionais), de outro, à guisa do substrato a partir do qual uma tal constituição tem lugar, se coaduna, ademais, com aquela ideia, em Coseriu, de “linguagem absoluta” que se confunde com a “poesia” – dir-se-ia: *poiesis* –, instância originária em vista da qual toda e qualquer modalidade discursiva específica (os gêneros discursivos) só pode ser tomada como uma *redução*:

A linguagem poética revela-se, não um uso linguístico entre outros, mas linguagem simplesmente (sem adjetivos): realização de todas as possibilidades da linguagem como tal [...] Não pode ser interpretada como redução da linguagem a uma suposta “função poética”, nem tampouco como linguagem posteriormente determinada (linguagem mais uma suposta função poética). Por um lado, a linguagem poética não representa uma redução da linguagem; por outro, não se acrescenta propriamente nenhuma função, uma vez que as diferentes possibilidades que em tal linguagem se atualizam já pertencem à linguagem como tal [...] Representa a plena funcionalidade da linguagem e de que, portanto, a poesia (a “literatura” como arte) é o lugar do desenvolvimento, da plenitude funcional da linguagem. A poesia não é, como frequentemente se diz, um “desvio” em relação à linguagem “corrente” (entendida como a “normalidade” da linguagem); antes, a rigor, é a linguagem “corrente” que representa um desvio em face da totalidade da linguagem. Isto vale também para as outras modalidades do “uso linguístico” (por exemplo, para a linguagem científica): com efeito, essas modalidades surgem, em cada caso, por uma drástica redução funcional da linguagem como tal, que coincide com a linguagem da poesia.<sup>51</sup>

Desse modo, o programa rancièriano de uma “poética do saber” haveria de se cumprir como suplemento ao da poética *tout court*, aquela

<sup>48</sup> RANCIÈRE. *Os nomes da história*: um ensaio de poética do saber, p. 15.

<sup>49</sup> RANCIÈRE. *Os nomes da história*: um ensaio de poética do saber, p. 15.

<sup>50</sup> RANCIÈRE. *Os nomes da história*: um ensaio de poética do saber, p. 15.

<sup>51</sup> COSERIU. Teses sobre o tema “linguagem e poesia”, p. 146.

pretensa disciplina um dia sonhada pelos formalistas russos com vistas à "literariedade".

## Referências

- ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar*. Tradução de João Gomes da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2011. 192 p.
- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 17-52.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 261-306.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. 373 p.
- COSERIU, Eugênio. Teses sobre o tema "linguagem e poesia". In: \_\_\_\_\_. *O homem e sua linguagem: estudos de teoria e metodologia linguística*. Tradução de Carlos A. da Fonseca e Mário Ferreira. Rio de Janeiro: Presença; São Paulo: EdUsp, 1982, p. 145-149.
- ECO, Umberto. Protocolos ficcionais. In: \_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 123-147. 160 p.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1996. 79 p.
- FOUCAULT, Michel. Poder e saber. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Estratégia, poder-saber*. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 223-240. 464 p. (Ditos & Escritos, 4).
- MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena. (Org.) *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 17-52. 250 p. (Clássicos da linguística, 1).
- RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: um ensaio de poética do saber*. Tradução de Eduardo Guimarães e Eni Puccinelli Orlandi. São Paulo: Educ; Campinas: Pontes, 1994. 115 p.
- STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006. 96 p. (Novos cadernos do mestrado, 1).



# **Metáfora absoluta e metamorfose: uma filosofia da natureza na poética de Fiana Hasse Pais Brandão**

Renata Sammer

## **Poesia e natureza: da origem ao movimento**

Nos poemas de Fiana Brandão, a natureza é com frequência tematizada e aproximada da poesia. Porém, ela não surge como fundo de analogia, origem a partir da qual metáforas podem ser construídas, mas como domínio da metamorfose. Desse modo, o conceito de natureza é revisto e ressignificado. Tal compreensão do conceito de natureza sugere ainda um outro conceito de poesia, voltado à plasticidade da linguagem, atento às transformações e expansões de seus limites. Portanto, tendo em vista a teoria da metáfora de Hans Blumenberg,<sup>1</sup> perguntamos se a metáfora absoluta, relacionada à invenção e à plasticidade humanas, pode ser tomada, ainda que contingente e provisoriamente, como possível definição para o poético. Isso porque ela seria o veículo da metamorfose e, conseqüentemente, sugeriria um conceito de natureza mais afeito ao movimento e à transformação. De modo semelhante, os poemas de Fiana Hasse Brandão parecem perguntar sobre o lugar do poético em relação ao mundo natural, e, portanto, nos guiarão nesta investigação. Não pretendemos aqui oferecer uma resposta à pergunta "O que é a poesia?", mas, ao ensaiar respondê-la, iluminar uma dimensão importante da poesia. Dimensão essa que a aproxima da origem sensível da vida, da nomeação de um mundo, portanto que nos possibilita uma existência mais rente ao chão, contígua a outras formas de vida.

<sup>1</sup> BLUMENBERG. *Paradigmes pour une métaphorologie*.

Nos poemas de Fiama a metamorfose está em todo lugar: no sujeito, no mundo, no signo. Ao instaurar *um* mundo (e não *o* mundo), a metamorfose é, portanto, o gesto fundador da poesia. A observação do mundo natural e, em particular, das plantas sugere-nos pensar o ser longe de sua suposta essência, bem como longe de uma ética relacional que, ao fim, terminaria por confirmar a sua unidade ao desdobrá-lo em inúmeras relações. Se as relações entre dois ou mais seres é o que possibilita o distanciamento do ser de sua suposta essência, a busca por uma forma, embora provisória e circunstancial, contudo, não cessa. Por isso a tarefa de definir as fronteiras dos seres envolvidos em uma ou mais relações seria, ao fim, ociosa. Como no mundo vegetal, não são as relações apenas, mas os processos de transformação, as metamorfoses, que dão vida e movimento à cultura humana. Sobre o aforismo de Anaxágoras – *pan en panti* –, Emanuele Coccia nota que “a imersão não é uma condição temporária de um corpo no outro. Tampouco ela é uma relação entre dois corpos. Para que a imersão seja possível, *tudo deve ser em tudo*”.<sup>2</sup> Para além da composição e da fusão, as formas cultivam, por uma infinita figuração, a pluralidade. Por isso Anaxágoras teria sido o primeiro a definir “a mistura como a própria forma do mundo”.<sup>3</sup> Mistura essa compreendida enquanto cultivo da diversidade, e não como redução das espécies a uma unidade monolítica.<sup>4</sup>

A fim de desdobrar essas questões, aproximando-as do tratamento blumenberguiano da metáfora, leremos alguns poemas de Fiama Hasse Pais Brandão, dedicando especial atenção àqueles nos quais a vida das plantas e, em alguns casos, dos animais é citada e descrita. “Quanta morte e dores pressentia/nos figos opulentos/de que as vespas eram os guardiões/mais cruéis”,<sup>5</sup> escreve Fiama, conduzindo-nos da dor causada pela picada das vespas cruéis ao deleite causado pelo doce fruto, cuidadosamente guardado. O movimento de metamorfose que compassa o poema segue da emoção humana à forma específica do fruto e do inseto. Vale citar algumas estrofes do poema. O leitor não se importará de rere os versos já citados:

<sup>2</sup> COCCIA. *La vie des plantes* : une métaphysique du mélange, p. 89.

<sup>3</sup> COCCIA. *La vie des plantes* : une métaphysique du mélange, p. 89.

<sup>4</sup> COCCIA. *La vie des plantes* : une métaphysique du mélange, p. 71.

<sup>5</sup> BRANDÃO. *Cenas vivas*, p. 18-19.

Quando estendia a mão  
para um fruto na árvore  
era como se sem pudor procurasse  
o centro da Terra.

Quantas vezes a mão infantil desejava  
o amor da Terra. Quantos frutos vivos  
como as uvas  
foram a minha volúpia desmedida.

Quanta morte e dores pressentia  
nos figos opulentos  
de que as vespas eram os guardiões  
mais cruéis.

Quando estendia a mão,  
antes de os colher  
os frutos eram globos  
à imagem da Terra.

Mas já havia a vida, a morte.  
E a eternidade  
causada pelo perpétuo movimento  
dos insectos.<sup>6</sup>

Desse modo o “eu” poético se dissolve no movimento metamórfico das plantas, no “perpétuo movimento dos insetos”. Em um poema redigido após traduzir Hélène Dorion, como indica a epígrafe, Fiana escreve os versos: “E sei que os átomos zumbem/e dançam como os insectos,/ébrios em redor do pólen”.<sup>7</sup> Há aqui uma metáfora interessante: os átomos são como o pólen, matéria essa conhecida, prenhe de vida, que ilustra aquela desconhecida, invisível ao olhar. Em um outro poema de Fiana, o poema é

<sup>6</sup> BRANDÃO. *Cenas vivas*, p. 18-19.

<sup>7</sup> BRANDÃO. *Cenas vivas*, p. 26.

das andorinhas, como as andorinhas são da hera e das rosas. Não há quebra entre as formas, tampouco relação, mas uma intermitente troca que faz das rosinhas, andorinhas e das andorinhas, poemas. Jean-Luc Nancy oferece uma formulação do “ser em comum” (*l’être en commun*):

O ser “é” aquilo (*le en*) [...] que simultaneamente separa e reúne, que partilha (*partage*), o limite onde isso se expõe. O limite não é nada: ele não é nada mais que esse abandono extremo em que toda propriedade, toda instância singular de propriedade, por ser o que ela é, sendo o que ela é, encontra-se a princípio lançada (*livrée*) ao exterior.<sup>8</sup>

Como propõe Esposito a partir do importante ensaio de Marcel Mauss, a raiz etimológica do termo *communitas* está próxima do *munus*, do dom sem contrapartida (diferente do *donum*), assim fundando o “ser-com” os outros.<sup>9</sup> Portanto, as formas movimentam-se umas em direção às outras, em constantes transformações, como as rosas trepadoras crescem em direção das andorinhas.

Nesta estrofe, aqui, as andorinhas  
são riso, em círculos concêntricos,  
que faz vibrar a água, com o voar dos vultos,  
escolhem, agora, o tanque mais translúcido,  
a hera mais ágil e as rosinhas trepadoras  
que tentam apanhá-las.  
Na hora do pôr-do-sol, surgem  
e levam-me até o seu poema.<sup>10</sup>

Anaxágoras é também, segundo Arnold Gehlen, um dos “pais fundadores” da antropologia filosófica.<sup>11</sup> A antropologia filosófica distingue o ambiente (*Unwelt*), no qual as espécies animais e vegetais se inserem, do mundo (*Welt*), que a espécie humana, ao contrário das demais, inventa sobre os mais variados ambientes, amenos ou hostis. Segundo

<sup>8</sup> NANCY. *La communauté désœuvrée*, p. 226.

<sup>9</sup> ESPOSITO. *Communitas*: origine e destino della comunità. MAUSS. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas.

<sup>10</sup> BRANDÃO. *Cenas vivas*, p. 21.

<sup>11</sup> GEHLEN. *Pour une systématique de l’anthropologie*, p. 34.



essa tradição, a cultura humana se caracteriza pela habilidade de tornar presente o que está ausente pela imaginação. Portanto, a espécie não sobrevive sem a plasticidade que lhe é característica. Como Arnold Gehlen nota com alguma frequência, tal característica não deve ser compreendida como uma metafísica, pois as representações pontuais que criamos para sobreviver não possuem referentes estáveis e constantes.<sup>12</sup> Naturalmente ausente, o sentido é, entretanto, imprescindível para que a criatura humana compense a falta de instintos que lhe caracteriza por meio da ação inteligente. Logo, a atribuição de sentido é uma tarefa elementar da vida. Tarefa essa que não se restringe ao indivíduo, mas que indica uma força plástica, um modo ou comportamento que atua transformando e elaborando um mundo (*Welt*), que compartilhamos enquanto espécie.<sup>13</sup> Em um outro poema do mesmo livro, que traz dois versos de Ruy Belo como epígrafe (“Eu vinha para a vida, e deram-me dias/vivos com os seus lugares e espaço”),<sup>14</sup> Fiama escreve:

Ontem nasci sem fim, e alimentei-me  
nesta mesa que em duas se reparte.  
Uma aba no mar, vagante à toa,  
trouxe os sabores de ondas, de orlas.  
Outra aba na terra mostrou-me as pedras  
polidas, úberes, gastas. Pedras  
densas que me encheram o ventre  
e me criaram similar à terra.  
No mar tive cristais quebrados, joias;  
na terra, tão nítida poeira branca  
que fundi as formas das flores visíveis.

E hoje é este olhar profundo,  
deriva das imagens pelo mundo.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> GEHLEN. Pour une systématique de l’anthropologie, p. 37.

<sup>13</sup> GEHLEN. Pour une systématique de l’anthropologie, p. 40.

<sup>14</sup> GEHLEN. Pour une systématique de l’anthropologie, s.p.

<sup>15</sup> BRANDÃO. *Cenas vivas*, p. 27.

O sentido se dissolve no mundo natural, orgânico e inorgânico, em espaços e lugares variados, como sugere a epígrafe de Belo. A partir dessa perspectiva que se pergunta sobre a maneira como o homem responde ao mundo e atribui sentido à experiência sensível – “deriva das imagens pelo mundo”<sup>16</sup> – de modo não-metafísico, como pontua Gehlen, a reflexão de Hans Blumenberg sobre a metáfora, que se afilia à tradição da antropologia filosófica, está voltada, fundamentalmente, à imagem. Para Blumenberg, o modo como imagem e conceito se relacionam permanece questionável (*fragwürdig*), uma vez que a imagem não apenas antecede o conceito, mas com ele convive ressignificando-o.<sup>17</sup> De fato, ao vincular a sua metaforologia à antropologia filosófica, Blumenberg propõe uma compreensão da metáfora na qual o tropo é compreendido distante de sua característica dualidade – de sua metafísica – e (re)aproximado de sua habilidade em nomear o novo. É essa habilidade que distingue e dá a criatura humana um “real”. “Real” esse que, como vimos, ultrapassa a realidade do ambiente que ocupa a espécie (*Unwelt*), compondo um mundo (*Welt*). Portanto, a metáfora pode ser compreendida à luz do conceito de metamorfose. Consequentemente, é possível pensar o poético como domínio da metamorfose, no qual atua a metáfora absoluta, e assim lhe propor uma definição.

## **Reflexividade: atribuição de sentido e transformação**

Se partimos da antropologia filosófica, é porque compreendemos o literário vinculado à atividade reflexiva. Porém, a reflexividade não é uma relação. Enquanto a relação supõe a existência de dois ou mais indivíduos, a reflexividade dá-se sem que para tanto deva haver indivíduo. Enquanto as relações se dão tendo em vista os indivíduos nelas envolvidos (e que nelas se constituem), a reflexividade opera com a ideia de individualidade apenas pontual e circunstancialmente. Enquanto uma busca definições, ainda que temporárias, a outra as quebra. Portanto, interessa-nos, fundamentalmente, compreender como a reflexividade é capaz de abrir o texto para além do sujeito, bem como dos demais

<sup>16</sup> BRANDÃO. *Cenas vivas*, p. 27.

<sup>17</sup> MONOD. *La patience de l'image : éléments pour une localisation de la métaphorologie*, p. 175.

referenciais que dão estrutura aos discursos. Assim, o conceito de reflexividade conduz ao reconhecimento dos diversos modos de existência da experiência literária. Não em suas formas, que só contribuiriam com o projeto romântico de historicizar as formas da literatura, mas em suas trocas (circulação, publicação, reprodução, enunciação, recepção etc.). Distinção semelhante pode ser encontrada nos eixos conceitual e metafórico da linguagem: a metáfora absoluta é a quebra efetiva do sentido buscado pelo conceito. Por isso o “eu-mínimo”, o “eu” reduzido a um mínimo, como bem observou Pedro Eiras,<sup>18</sup> o “eu” enquanto mais um elemento do poema, encontra-se, na poética de Fiama, suscetível às aproximações inusitadas, às invenções e às transformações.

Ao menos até a década de 1970, os poemas de Fiama são marcados por um sujeito mínimo, que mal se distingue do mundo que o cria: “o sujeito constitui o mundo que constitui o sujeito”.<sup>19</sup> “A poesia dos primeiros livros de Fiama sacrifica o sujeito”,<sup>20</sup> escreve Eiras, “seja em prol de uma descrição ‘objetiva’ do mundo, quase em registro de análise científica (como em *Morfismos*, 1961), seja pela concentração numa terceira pessoa”.<sup>21</sup> Isso porque a recusa da autorreferência que caracteriza a poética de Fiama termina por lançar o sujeito em direção a um mundo. A poesia de Fiama Brandão não é particularmente dotada de uma reflexão sobre o “eu”, tampouco provoca a desconstrução do eu-lírico pela articulação de vozes diversas. Porém, Fiama, ao reduzir a sua poética a um “eu-mínimo”, investe numa dimensão importante do discurso poético – a metamorfose. Em “Modo histórico da cidra” o “fruto (diáfano)” nasce do “tampo/(de mesa)”, o tempo histórico mescla-se ao reino vegetal:

Numa lápide, afinal, num puro tampo  
(de mesa), um ente nasce:  
o fruto (diáfano); cidra, em si a sua origem;  
vem do tempo, celta ou da ibéria, já  
me transcende? Ó reino pressuposto de um

<sup>18</sup> EIRAS. Poética das sequoias gigantes, p. 164.

<sup>19</sup> EIRAS. Poética das sequoias gigantes, p. 164.

<sup>20</sup> EIRAS. Poética das sequoias gigantes, p. 163.

<sup>21</sup> EIRAS. Poética das sequoias gigantes, p. 163.

vegetal; essa paragem – cidra – no percurso.  
Num tempo celebrado, o aniversário.  
É um suco mortífero, ou o de um real  
aberto porque o vêem muitos modos ou o dizem.

Meus anos expostos (a frutos) que formas  
confirmaram: ou, mais longínquo,  
houve o soalho: no espaço a hora ocorre.  
A omissão de cidra ou mármore ágrio é um dom  
do luto: meu exercício e o mundo.

E que urna ou ornamento (essa mesa)? É  
um sentido vário; não que pareça,  
mas, quando imóvel, muda. A emoção de ser  
corpo (um fruto) decomposto que hoje  
recrio ou lego: a minha existência  
(entre os iberos) urge.<sup>22</sup>

O “eu-mínimo” de Fiama é circunstancial, pois se encontra imerso no mundo das metamorfoses – “(um fruto) decomposto que hoje/recrio”.<sup>23</sup> Sua forma, bem como a da cidra, é circunstancial – “quando imóvel, muda”<sup>24</sup> –, e deve sua existência a uma série de outros fatores que a conformam (o “soalho”, o “espaço”, a “hora”). As transformações das quais ele participa não necessariamente mantêm a individualidade originária – “É um suco mortífero, ou o de um real/aberto porque o vêem muitos modos ou o dizem”.<sup>25</sup> O indivíduo pode vir a ser mais de um. A observação dos seres orgânicos sugere que pensemos “a unidade como pluralidade”,<sup>26</sup> pois “todo ser vivo, enquanto tal, é um muito (*ein Vieles*)”.<sup>27</sup> Também, segundo a doutrina da metamorfose, muitos podem vir a ser um. E é esse movimento pendular incessante que dá ritmo às

<sup>22</sup> BRANDÃO. O texto de João Zorro, p. 147.

<sup>23</sup> BRANDÃO. O texto de João Zorro, p. 147.

<sup>24</sup> BRANDÃO. O texto de João Zorro, p. 147.

<sup>25</sup> BRANDÃO. O texto de João Zorro, p. 147.

<sup>26</sup> GOETHE. *A metamorfose das plantas*, p. 61.

<sup>27</sup> GOETHE. *A metamorfose das plantas*, p. 61-62.

metamorfoses e aos poemas de Fiana que delas se ocupam. Na penúltima estrofe do poema "Canto da inocência", Fiana escreve:

Nessa parede verde da hera  
o teu rosto cada vez mais ganha mais forma,  
entre as mãos de verdura estendidas  
aos ventos que as dobram e movem.<sup>28</sup>

Por se situar num outro extremo do discurso autorreferencial, no qual o exercício orientador é o de dissolução do "eu" (e não apenas de seu desdobramento e questionamento), a poesia de Fiana é particularmente relevante. Além de uma reflexão sobre o discurso poético, Fiana proporciona uma reflexão sobre a metamorfose. Desse modo, refina a compreensão da poesia enquanto arte voltada à nomeação de um mundo. Portanto, também as vozes do autor sofrerão, como é característico da poética de Fiana – metamorfoses. O "eu-mínimo" é lançado na diversidade do mundo natural, assim evidenciando a ficção que o distingue dos demais elementos do poema. Em "A roupa" lemos: "Vestiram-me/para me velar, como janelas afloram/nas casas ou a palha envolve medas". Vela-se o corpo, as janelas "afloram das casas", "a palha envolve medas". Se há múltiplas vozes na poética de Fiana – e há –, essas vozes devem-se a uma gigantesca encenação do mundo natural, no qual cultura e natureza não se distinguem:

A névoa disse à árvore:  
tu, cedro, perdes a tua forma,  
se eu te abraço. Disse  
o cedro: o Sol  
ama-me mais,  
toma-me o corpo inteiro  
no seu corpo e dá-lhe  
ser, figura.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> BRANDÃO. *Cenas vivas*, p. 49.

<sup>29</sup> BRANDÃO. *As fábulas*, p. 56.

Assim, é possível pensar o sujeito como apenas um ente entre os quais a palavra poética pode compor, cujo posicionamento relativo – central ou periférico – define a modalidade discursiva. Por isso aquele que anuncia o discurso, o eu-lírico, o “eu” que se autorreferencia, o “eu” que se performa ou o “eu” que se plasma intencionalmente em uma ficção de si (autoficção), pode ser diluído em um universo de imagens cuja única regra é a metamorfose. Essa pode tanto decorrer de um “eu”, como de uma disposição vital que promove a interação entre as diversas formas de vida. A alusão ao mundo natural percebida nos poemas de Fíama exemplifica a mínima presença do “eu” que, porém, maximiza o gesto metamórfico que caracteriza a reflexividade. Isso porque a natureza não surge como pano de fundo a partir do qual a *mímesis* e seu mais caro tropo, a metáfora, revelam o mundo. Mas como processo de tradução incessante, que oculta ao revelar e revela ao ocultar, no qual a metamorfose e a mistura são os únicos gestos perceptíveis. Os seres orgânicos são antes corpos com os quais o sujeito mínimo, informe, compõe-se. Desse modo, o sujeito do poema pode – pela ficção – ser humano ou não-humano. No poema “*Da Übris*”, em *As fábulas*, de quem é a *übris*? Daquele que vê a exuberante floração das glicínias, ou da planta, que reage ao calor do sol? Ela é antes de todos aqueles que vivenciam, ano após ano, o outono após o verão:

Glicínias, que sempre no Outono  
secam, equivocadas, a olhar o deus,  
renascem e estendem, lúbricas,  
o corpo enleado na luz.  
Amantes  
que o fascínio do sol mata,  
serão punidas, pelo excesso,  
em um Novembro pressago.<sup>30</sup>

A letra “L” no terceiro e no quarto verso empresta sonoridade e movimento ao poema – “lúbricas”, “enleado”, “luz” –, um tom que unifica

<sup>30</sup> BRANDÃO. *As fábulas*, p. 40.

a vivência do excesso comum a todos os seres orgânicos que reagem à luz do sol. Toda teorização sobre o “eu” é uma teorização sobre o não-“eu”, bem como toda teorização sobre o humano é uma teorização sobre o não-humano. Daí o tom diluído de toda autorreferência encontrada nos poemas de Fiana. Em “Empédocles”, a poeta escreve:

... Digo-te, não há criação:  
Nada nasce. Não há destruição:  
Nada morre. Mas tudo é apenas mistura,  
E esta vasta combinação chama-se Natureza...<sup>31</sup>

Afinal, a poesia é o que nos distingue dos demais entes ou, ao contrário, o que deles mais nos aproxima? É ao buscar respostas possíveis a tal questão que Fiana reduz o “eu” a um mínimo, fazendo da experiência da reflexividade proporcionada pelas imagens de sua poesia, uma experiência de mistura. Isso porque a imagem poética – nem física, nem mental – compõe um universo particular que não pode ser objetivado. Logo, o poético é o lugar privilegiado da experiência reflexiva, pois, pelo modo como atinge os limites da linguagem, conduz à metamorfose. Desse modo, o “eu” renovado, minimizado a fim de acompanhar as “rosas”, o “vento” e os demais significantes, é reintegrado ao poema:

Sempre que me distraio demais com as rosas  
através da teoria, o papel da aragem  
a que chamei vento é sobressaltar-me devagar,  
talvez sem a minha convivência.<sup>32</sup>

## **Uma definição para o poético: a metáfora absoluta como ser da metamorfose**

Vimos como é frequente na poética de Fiana a referência ao mundo natural – vegetal, para sermos mais precisos. Alguns versos de “A roupa”

<sup>31</sup> BRANDÃO. *Obra breve*, p. 306.

<sup>32</sup> BRANDÃO. *Área branca*, p. 306.

exemplificam esse intento: “coisas da quinta tão diversas todas”; “as nossas hortas”; “águas do poço”. Porém, Fiana não estabelece relações de analogia entre o “eu-mínimo” de seus poemas e o mundo natural, ao contrário, objetos animados e inanimados, vegetais e animais, naturais e culturais se confundem, matizando e complexificando as dicotomias que fundamentam a analogia – o um é vários. Tais elementos compõem uma constelação, na qual a defasagem da linguagem em relação às coisas é expressa. A cada nomeação, o que está em jogo é a dizibilidade do real. No poema “Caixas vazias”, de *Cenas vivas*, lemos:

O que a direita dá, que  
A esquerda não o conheça

Poderia ser o caseiro o demiurgo das vozes  
tal como Deus. O assobio  
dele despertava grasnidos e as voláteis corridas,  
vendo a plumagem abrir.  
Confundiam-se, nesse gesto da Criação, os dois  
reinos, aves e a flor.  
Os grãos de milho levantam-se, no espaço como astros  
pintados no papel por crianças. Cada nova comparação  
deixava traços de sentidos novos ou ausência deles.  
Com as duas mãos abertas  
O caseiro repartia a ração de milho, dividindo a direita e a  
esquerda  
caído ao rés da terra, que faz adejar o bando de patos.<sup>33</sup>

Nessa constelação de grãos de milho, a comparação, a aproximação de dois ou mais astros, traça sentidos novos e acentua a sua circunstancialidade, a ausência de sentido que convive com a sua atribuição. “A poesia é” – arrisca Jean Genet uma definição – “a ruptura (ou antes, o encontro no ponto de ruptura) do visível e do invisível”<sup>34</sup>

<sup>33</sup> BRANDÃO. *Cenas vivas*, p. 63.

<sup>34</sup> MARTINS. *Jean Genet e o imaginário do vegetal: enraizamento e explicação do mundo*, p. 20.



– em *Notre-Dame-des-Fleurs*.<sup>35</sup> De perspectiva semelhante, lemos dois versos de *Cenas vivas*: “Tu, realidade, és nome de ti/e do que os poetas fundam,/depois de terem a fala perfeita”.<sup>36</sup> A fala atinge sua perfeição, contingente e temporariamente, ao nomear. Portanto, a poesia inventa e nomeia um real. Consequentemente, uma teoria da metáfora, como notou Blumenberg, é também uma teoria da imagem.<sup>37</sup> Originárias, as imagens permanecem ativas na linguagem, assim garantindo sua plasticidade. Ao compor uma dimensão comunicativa importante, resistente à conceitualização, as imagens constituem ainda o fundamento de toda cultura, assim garantindo a sua renovação. Paradoxalmente, a imagem, nem física, nem mental, tateia o que não pode ser conhecido – o “invisível”, nos termos de Genet – e é condição para o conhecimento.

Logo, a metáfora atua no limite da linguagem, limite esse que desconhece uma única forma, pois em constante transformação. Ao fim, a irredutibilidade do tropo, que Blumenberg esforçou-se por demonstrar, garantiria à linguagem o seu ser informe, cuja única constante é a metamorfose.<sup>38</sup> Isto é, a metáfora acusa os limites da linguagem e assim a transforma. Por isso Goethe, em conversa com Johann Eckermann nos últimos anos de sua vida, observou que “quanto mais uma produção poética seja incomensurável e incompreensível para a razão, tanto melhor”.<sup>39</sup> Em um ensaio sobre Goethe e Kant, Cassirer notou que para ambos a poesia deve ser afastada da matemática, pois a razão não a abarca inteiramente.<sup>40</sup> De fato, Goethe reconhece em uma carta a Zelter que:

Foi um grande serviço do nosso velho Kant ao mundo e, devo adicionar, a mim, ter efetivamente colocado arte e natureza lado a lado em sua *Crítica da faculdade do juízo*, e ter dado a ambas o direito de agir de acordo com grandes princípios sem finalidade [...] Natureza e arte são grandes demais para buscar fins, e elas também não precisam. Há relações por toda parte, e relações são vida.<sup>41</sup>

<sup>35</sup> GENET. *Œuvres complètes*, p. 188.

<sup>36</sup> BRANDÃO. *Cenas vivas*, p. 125.

<sup>37</sup> MONOD. La patience de l'image: éléments pour une localisation de la métaphorologie, p. 175.

<sup>38</sup> MONOD. La patience de l'image: éléments pour une localisation de la métaphorologie, p. 175.

<sup>39</sup> ECKERMANN. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, p. 616.

<sup>40</sup> CASSIRER. Goethe and Kantian philosophy, p. 63.

<sup>41</sup> CASSIRER. Goethe and Kantian philosophy, p. 68.

De modo semelhante, Fiama não se ocupa das formas da natureza, da *natura naturata*, de seus fins, mas de seu motor, de seu princípio criativo, da natureza sendo natureza. Em suma, da *natura naturans*. Por isso a poesia revela a natureza, e por isso a natureza, quando corretamente compreendida, revela a inclinação metamórfica da linguagem presente na poesia. A intuição nos toma pelo ventre e nos transforma, nos conforma àquilo que nos interpela: “cada novo objeto, bem contemplado, abre um novo órgão dentro de nós”,<sup>42</sup> lembra ainda Goethe. No poema intitulado “Jardim de aromas para cegos” Fiama explora a dimensão intuitiva e, conseqüentemente, formativa da natureza, que o poema mimetiza:

Toda beleza sente-se no ventre,  
mesmo a que a janela traz aos olhos  
ou os instrumentos de som deixam do ouvido.  
Tudo o que a mão palpa, com doçura ou ardor,  
tudo o que nos comove ou nos exalta  
ata-nos no ventre um nó dentro do corpo.

E nunca depois do Cântico houve o puro amor  
que não se crave nas entranhas da carne.  
Também assim, quando Platão nos disse  
que o Bom tão-somente é o Belo,  
logo soubemos que todo o amor,  
como a beleza, era na carne, no ponto axial.

Cheira a alfazema, gardénias, lírios,  
neste jardim em que por momentos estaremos,  
e os aromas embebem-se-nos no corpo

<sup>42</sup> GOETHE. Zur Morphologie, p. 37-41. Por isso Goethe aprova o uso da palavra “formação” (*Bildung*), “para designar tanto o que é produzido como o que está em vias de o ser”, em detrimento da palavra “forma” (*Gestalt*), que exige que uma coisa “seja identificada, fechada e fixada no seu caráter”. “Portanto”, conclui Goethe, “se quisermos introduzir uma Morfologia, não devemos falar de forma; se, pelo contrário, usarmos a palavra, então temos de tomá-la em qualquer dos casos apenas como ideia, como conceito ou uma coisa que foi identificada na experiência unicamente por um instante. O que está formado transforma-se de novo imediatamente e nós temos, se quisermos de algum modo chegar às intuições (*Anschaungen*) vivas da natureza, de nos mantermos tão moveis e plásticos como o exemplo que ela nos propõe”. (GOETHE. Zur Morphologie, p. 54-56).

como se fôssemos cegos amantes que o ventre  
impelisse uns para os outros.<sup>43</sup>

Se a atribuição de sentido é característica da espécie humana, também o é a manutenção do não-sentido. Isto é, a manutenção da plasticidade da espécie pela superação da forma atribuída ao sentido, simultaneamente – e paradoxalmente – indispensável e provisória. Nos poemas de cunho ensaístico (nos quais trata diretamente de uma filosofia da natureza, como em “Empédocles”), Fiama parece perguntar-se por possíveis definições para o poético ao aproximá-lo do mundo natural, do reino da metamorfose. Por ser o discurso do que muda e do que permanece, da imaginação e da metáfora, a poesia alcança a origem sensível da vida. Logo, a poesia e, de modo mais amplo, o poético, mantém uma zona de indecisão, para que assim seja possível aumentar o território do pensável, sem, contudo, diminuir o território do impensável, ver o invisível, ao “colocar diante dos olhos”, como Aristóteles define a metáfora na *Retórica*, o que não podia até então ser visto, ao “dar vida ao que é desprovido de vida”.<sup>44</sup>

Território da imagem, como pode o poético – esse campo sem campo – ser mapeado pelo gesto metafórico que aproxima, de maneira inesperada, códigos distintos (verbal, vocal, visual), e pela consequente produção de imagens? A partir dessa perspectiva, propomos pensar o poético, distante das restrições que tradicionalmente o acompanham – sua delimitação e autonomia – porém próximo da abertura e da descoberta proporcionadas pela experiência da reflexividade. Tal experiência pode ser encontrada no modo como a criatura humana atribui sentido ao mundo – no gesto metafórico e na produção de imagens que lhe é característica. As imagens oriundas do gesto metafórico evidenciariam os limites da linguagem conceitual e, portanto, distinguiriam, o discurso poético dos demais. Como a metáfora absoluta de Blumenberg, as imagens poéticas promovem um desvio na ordem do discurso, ao aproximar códigos sógnicos diversos. A metáfora absoluta poderia, portanto, distinguir

<sup>43</sup> BRANDÃO. *Cenas vivas*, p. 35-36.

<sup>44</sup> ARISTÓTELES. *Retórica*, 1411b23 e 1411b32.

pontualmente o poético. Não se trata de reduzir o horizonte antropológico no qual os discursos se performam buscando uma definição daquilo que é indefinível, mas, sim, de explorar as veredas abertas pela compreensão da poesia como campo da metáfora absoluta, tendo em vista a sua irreduzibilidade em relação ao discurso conceitual.

Se o *enjambement* distingue a poesia da prosa, como sugere Agamben, é porque a aparente quebra de sentido de um verso ao outro dá origem, pela aproximação de códigos sógnicos variados, a novos sentidos (ou a sua ausência), assim gerando, como é próprio das metáforas poéticas, um novo contexto ontológico. Essa quebra de sentido é o que dá o andamento bustrofédico da poesia, “o essencial hibridismo de todo discurso humano”,<sup>45</sup> nas palavras de Agamben. O bustrofédon é um sistema de escrita arcaico, encontrado, por exemplo, nos alfabetos micênico e etrusco, que, diferente das línguas modernas, que traçam linhas da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, traça linhas em zigue-zague. O nome vem do grego *bous* (βους), “o boi”, e *strophé*, que possui o sentido de “virar”, “revirar”, “arar”, significando as linhas deixadas nos campos pelos arados puxados pelos bois. Esse movimento em zigue-zague dá à escrita bustrofédica sua característica quebra de sentido, enfatiza a descontinuidade entre o semântico e o semiótico e, portanto, remete à dimensão inventiva das metáforas poéticas.<sup>46</sup> Isto é, o gesto metafórico, a aproximação de dois termos de modo inesperado e engenhoso, não deve seguir a tradicional atribuição de sentido, sua característica é ser surpreendente. Contudo, o *enjambement* é apenas um tipo de corte possível no poema. Ao seu lado, cortes de sentido, de sujeito, de objeto, de ambiência etc., que podem acontecer sem que se verifique o *enjambement*, exigem uma outra definição para o poético, ou, ao menos, que se considere o *enjambement* – aquilo que num verso chama o próximo – em seu sentido amplo.

Quando Valéry diz ser a poesia hesitação entre som e sentido, ou quando Agamben diz ser o *enjambement* a única maneira de distinguir a poesia da prosa, sugere-se, de fato, que a passagem de um código

<sup>45</sup> AGAMBEN. *Ideia da Prosa*, p. 31.

<sup>46</sup> AGAMBEN. *Ideia da Prosa*, p. 31-32.

sígnico a outro – a metamorfose – possa caracterizar o poético. Contudo, a descontinuidade percebida do semântico ao semiótico, pode tanto se apresentar em verso, livre ou metrificado, como em prosa. O poético não se restringe a uma forma. Portanto, é plenamente justificada a indignação de Manuel Bandeira diante da adoção do critério do lirismo para a definição do poético.<sup>47</sup> E é também claro o discurso poético nos *Sertões*, de Euclides, repleto de aliteraões, paronomásias, comparações e metáforas, como viram os irmãos Campos.<sup>48</sup> Espera-se assim alargar o poético pensando-o enquanto resposta humana dada ao mundo, enquanto experiência de reflexividade (tal como compreendida em sua vertente antropológica), enquanto arte metamórfica, que constantemente faz e desfaz novas formas. Lemos em “Três rostos”:

Na sombra os frémitos  
acalentam o pensamento  
até ao não pensar. Depois  
até sentir a vacuidade  
no halo de flores que o envolve.  
Sob as oliveiras, por fim,  
que não se movem contorcendo-se,  
concebe o não conceber.<sup>49</sup>

Além da versificação, que, ao fim, terminaria por fornecer apenas uma forma com a qual poderíamos, eventualmente, distinguir discursos, o poético pode ser mapeado pelas metáforas absolutas que carrega. Próprio dessas metáforas é a produção de imagens: “a terra é azul como uma laranja”, vale citar o verso de Paul Eluard, que tão bem exemplifica esse intento, e aquele de Fiama a propósito das oliveiras, “que não se movem contorcendo-se”. Tal descontinuidade característica da metáfora evoca, pelo desvio, pelos cortes e pela descontinuidade de sentido – “concebe o não conceber” – o domínio do sensível. Pela nomeação do sensível, a metáfora constitui o poético (e não apenas a poesia), instaurando

<sup>47</sup> BANDEIRA. Poesia e verso, p. 1282.

<sup>48</sup> CAMPOS. *Os Sertões dos Campos*: duas vezes Euclides.

<sup>49</sup> BRANDÃO. Três rostos, p. 538.

um mundo, uma linguagem e uma cultura, ao mesmo tempo que garante sua maleabilidade. Paradoxalmente, se a imagem é o que possibilita a concreção da cultura humana, é ela também que garantirá a sua inconsciência, isto é, a sua plasticidade, sem a qual a criatura humana é incapaz de se adaptar ao meio.

Ao propormos aqui compreender o poético enquanto forma discursiva regida pela metamorfose, além do sujeito que se desdobra e se performa nas mais variadas formas de escrita e em inúmeros processos de subjetivação, buscamos no gesto metafórico um universo sensível, comunicável, porém não objetivável, no qual o “eu”, o feminino, o masculino, o humano, o animal, o vegetal, o individual e o múltiplo, convivem indistintamente. Ao fim, a poesia não seria uma forma de locução reverenciada (ou condenada, no caso de Platão), que poderia ser eventualmente traduzida em conceitos. Ao contrário, a poesia (ou o poético) estaria atrelada à origem sensível da linguagem, ao corpo, e, portanto, seria menos a busca de uma distinção do ser humano das demais espécies, do que a sua dissolução no oceano da vida.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. 144 p. (Filô).
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011. 272 p.
- BANDEIRA, Manuel. Poesia e verso. In: \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. v. 2. p. 1280-1285.
- BLUMENBERG, Hans. *Paradigmes pour une métaphorologie*. Traduction de Didier Gammelin. Paris: J. Vrin, 2006. 208 p. (Problèmes & Controverses).
- BRANDÃO, Fiamas Hasse Pais. *Cenas vivas*. Lisboa: Relógio d'água, 2000. 150 p.
- BRANDÃO, Fiamas Hasse Pais. *As fábulas*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2002. 80 p.
- BRANDÃO, Fiamas Hasse Pais. *O texto de João Zorro*. Porto: Limiar, 1974.
- BRANDÃO, Fiamas Hasse Pais. Área branca. In: \_\_\_\_\_. *Obra breve*. Lisboa: Teorema, 1991. p. 291-368.
- BRANDÃO, Fiamas Hasse Pais. Três rostos. In: \_\_\_\_\_. *Obra breve*. Lisboa: Teorema, 1991. p. 483-541.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de. *Os sertões dos campos: duas vezes Euclides*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1997.
- CASSIRER, Ernst. Goethe and Kantian philosophy. Translated by James Gutmann, Paul Oskar Kristeller and John Herman Randall Jr. In: \_\_\_\_\_. *Rousseau, Kant, Goethe: two essays*. Princeton: Princeton University Press, 1963. p. 61-97. (History of ideas series, 3).

- COCCIA, Emanuele. *La vie des plantes : une métaphysique du mélange*. Paris: Payot & Rivages, 2016. 191 p. (Bibliothèque Rivages).
- ECKERMANN, Johann Peter. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. In: MICHEL, G. (Hrsg.). *Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1999. v. 39. p. 615-620.
- EIRAS, Pedro. Poética das sequoias gigantes. In: \_\_\_\_\_. *A lenta volúpia de cair*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2007. p. 145-165. 248 p. (Espaço do Invisível).
- EIRAS, Pedro. Sobre As Fábulas. In: \_\_\_\_\_. *A lenta volúpia de cair*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2007. p. 166-169. 248 p. (Espaço do Invisível).
- ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origine e destino della comunità*. Torino: Einaudi, 2006. 195 p.
- GEHLEN, Arnold. Pour une systématique de l'anthropologie. Traduction de Olivier Mannoni In: \_\_\_\_\_. *Essais d'anthropologie philosophique*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 1-54. 192 p. (Bibliothèque allemande).
- GENET, Jean. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1951. 480 p. (Collection Blanche, 2).
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. Tradução, introdução, notas e apêndices de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Zur Morphologie. In: TRUNZ, Erich; VERLAG (Hrsg.). *Werke*. Hamburg: Deutscher Taschenbuch Verlag; 1948-1966. München: C. H. Beck, [1817-20] 1982, S. 20-60.
- MARTINS, Lourdes Câncio. *Jean Genet e o imaginário do vegetal: enraizamento e explicação do mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. 233 p. MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. Tradução de Paulo Neves. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 183-314. 536 p.
- MONOD, Jean-Claude. La patience de l'image : éléments pour une localisation de la métaphorologie. Traduction de Didier Gammelin. In: BLUMENBERG, Hans. *Paradigmes pour une métaphorologie*. Paris: J. Vrin, 2006. p. 171-195. 208 p. (Problèmes & Controverses).
- NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Chrisitan Bourgois, 1999. 277 p.





# A ordem do discurso na Atenas clássica

Rafael Guimarães Tavares da Silva

A ideia de que a linguagem seja um meio para a criação e a modelagem da realidade subjaz a algumas das mais antigas reflexões da Grécia Antiga – em Heráclito,<sup>1</sup> por exemplo, ou, tal como veremos, nos diálogos de Platão – e continua a ser confirmada pelas mais avançadas pesquisas linguísticas contemporâneas.<sup>2</sup> Ainda que certas abordagens tradicionais tendam a compreender a língua como um sistema mais ou menos arbitrário de etiquetas empregadas para se referir às coisas do mundo – coisas que teriam, portanto, uma existência fechada em si mesma e apartada da linguagem –, a consciência de seu poder *criador* e *criativo* está presente em todo o pensamento que tente compreender a diferença formada no seio da repetição – ou naquilo que pareceria uma mera reiteração da identidade –, tal como acontece nos fenômenos de mudança linguística, por exemplo.

Na palavra grega *poiēsis* – cujo significado inicial está ligado ao verbo *poieîn*, “fazer”, e que poderia ser compreendida como ‘criação’

<sup>1</sup> Para detalhes da obra de Heráclito, conferir COSTA. *Heráclito*. Embora o filósofo de Éfeso seja considerado um dos pioneiros a refletir sobre o problema da linguagem (CASERTANO. *Pré-socráticos*, p. 103), acreditamos que certas passagens de um poeta do período arcaico, qual seja, Hesíodo, já indiquem um tipo semelhante de reflexão. Cf. SILVA. *Sobre a verdade e outras mentiras*.

<sup>2</sup> Neste sentido, duas importantes linguistas, Lorenza Mondada e Danièle Dubois, iniciam um texto recente sobre a “Construção dos objetos de discurso e categorização” defendendo a seguinte concepção: “os sujeitos constroem, através de práticas discursivas e cognitivas social e culturalmente situadas, versões públicas do mundo.” (MONDADA; DUBOIS. *Construção dos objetos de discurso e categorização*, p. 17). O mesmo tipo de ideia está presente ainda nos textos de um linguista como Eugenio Coseriu, por exemplo, ou de um filósofo como Jacques Derrida.

– temos já uma consciência dessa dimensão *criativa* e *criadora* da linguagem. A forma como a palavra foi deslocada desse sentido inicial mais abrangente, passando a ser empregada de forma mais restrita à atividade *poética* propriamente dita – ou seja, para se referir à produção de poesia –, foi tratada de forma muito clara no *Banquete* de Platão. Neste trecho, Sócrates retoma certas explicações que outrora Diotima lhe oferecera a esse respeito:

É o seguinte: sabes que é muito amplo o conceito de criação [*poiēsis*]. Pois toda causa responsável por fazer com que algo que não existia antes passe a existir é criação [*poiēsis*], de modo que os produtos de todos os ofícios são criações [*poiēseis*] e os artesãos responsáveis por esses [ofícios] são todos criadores [*poiētai*]. No entanto, sabes que nem todos são chamados criadores [*poiētai*], mas que recebem outros nomes. De toda a criação [*poiēsis*] foi destacada uma parte – aquela sobre a arte das Musas e os metros – para ser chamada com o nome do todo. Pois só isso é chamado de poesia [*poiēsis*] e os que se dedicam a essa parte da criação [*tês poiēseōs*] são chamados de poetas [*poiētai*].<sup>3</sup>

Identificando o gênero da criação – entendida como fabricação daquilo que não existia antes e que passa a existir – com uma de suas formas específicas, qual seja, a da criação linguística por meio da poesia, o próprio Sócrates – ainda que retomando aqui as palavras de Diotima – demonstra ter consciência sobre o valor *criativo* e *criador* por trás de toda linguagem. É claro que ao falar da poesia especificamente – e não da linguagem de modo geral –, ele parece sugerir que ela seria a manifestação linguística em que o potencial de criação se revela o mais elevado: donde a importância que as reflexões sobre a poesia e o papel do poeta ocupam ao longo de toda a obra de Platão.<sup>4</sup>

Sendo a *poiēsis* essa modalidade de emprego da linguagem na qual o poder de criação é o mais elevado, cumpre observar que outras modalidades têm um poder de criação mais limitado do que o *poiético*,

<sup>3</sup> PLATÃO. *Banquete*, 205b-c. (Tradução modificada).

<sup>4</sup> Para detalhes sobre a relação de Platão com os poetas e a poesia, cf., entre outros, JAEGER, *Paideia: a formação do homem grego*. HAVELOCK, *Prefácio a Platão*. FERRARI, *Plato and poetry*. DESTRÉE; HERRMANN, *Plato and the Poets*. SILVA, *Uma poética de Platão*.

sendo aplicadas de forma circunscrita a determinadas funções.<sup>5</sup> Não há dúvidas de que – para fins de comunicação – a linguagem deva respeitar algumas regras básicas, organizando-se segundo os gêneros discursivos impostos por determinadas situações sociais, a ponto de aceitar uma série de limitações a seu próprio poder de criação. Mas aqui caberiam a seguintes questões: qual o interesse de limitar assim o potencial criador e criativo da linguagem? E até que ponto essas limitações podem ser levadas?

Para responder a essas duas questões, é necessário levar em consideração não apenas a linguagem em si mesma – isto é, a linguagem nas suas mais diversas manifestações em gêneros discursivos mutáveis<sup>6</sup> –, mas também em relação à realidade social em que essa linguagem está inserida. Se as limitações impostas ao poder de criação da linguagem surgem como uma necessidade justamente para que tornem possível a comunicação numa dada sociedade,<sup>7</sup> parece ser de fundamental importância que se leve em conta de que forma essa sociedade se coloca com relação a tais limitações – considerando quais seriam os seus interesses e as suas motivações para limitar assim as manifestações mais criativas da linguagem.

A intuição fundamental que Michel Foucault exprime em sua célebre aula inaugural no Collège de France, intitulada *A Ordem do Discurso* (*L'ordre du discours*), deve ser aqui evocada para que se compreenda o rumo de nossas considerações:

[S]uponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.<sup>8</sup>

Ainda que autores fundamentais para nossas considerações, como Bakhtin e Coseriu estivessem atentos para esse aspecto de uma “ordem

<sup>5</sup> Para a sugestão de que esse processo deva ser compreendido como uma “poética do saber”, a partir das ideias de *referenciação* (em vez de *referência e referente*) e *genericidade* (em vez de *gênero*), cf. o texto de Nabil Araújo no presente volume.

<sup>6</sup> ADAM; HEIDMANN. *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar*, p. 24.

<sup>7</sup> BAKHTIN. *Os gêneros do discurso*, p. 23.

<sup>8</sup> FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 8-9.

do discurso”, é Foucault quem sugere de forma mais veemente que toda sociedade teme a grande proliferação discursiva, os seus acontecimentos, a massa de coisas ditas, o surgimento de tantos enunciados, tudo o que pode haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem e de perigoso.<sup>9</sup> É devido a isso que se desenvolve uma série de procedimentos de controle do discurso: sejam eles externos, sejam eles internos ou mesmo reguladores do acesso ao *que* se diz e ao *como* se diz. A obra de Foucault desenvolve-se como uma grande reflexão teórica acerca desses problemas – reflexão que, contudo, ganha sempre uma dimensão prática no seu caso –, colocando-se contra os mais diversos procedimentos de exclusão desenvolvidos com o intuito de controlar a sociedade.

Nosso objetivo aqui é tecer algumas considerações – a partir do que já foi exposto com relação à linguagem, a seu poder criador, a suas limitações no interior dos gêneros discursivos instituídos pela sociedade, bem como com relação aos temores dessa mesma sociedade para com o poder de criação da linguagem –, concentrando-nos num momento crucial para a formação desse sistema de exclusões e de controle. Foi o próprio Foucault quem sugeriu esse caminho, pois segundo ele:

[A]inda nos poetas gregos do século VI, o discurso verdadeiro – no sentido forte e valorizado do termo –, o discurso verdadeiro pelo qual se tinha respeito e terror, aquele ao qual era preciso submeter-se, porque ele ainda reinava, era o discurso pronunciado por quem de direito e conforme o ritual requerido; era o discurso que pronunciava a justiça e atribuía a cada qual sua parte; era o discurso que, profetizando o futuro, não somente anunciava o que ia se passar, mas contribuía para a sua realização, suscitava a adesão dos homens e se tramava assim com o destino. Ora, eis que um século mais tarde, a mais elevada verdade já não residia mais no que *era* o discurso, ou no que ele *fazia*, mas residia no que ele *dizia*: chegou um dia em que a verdade se deslocou do ato ritualizado, eficaz e justo, de enunciação, para o próprio enunciado: para seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação com a sua referência. Entre Hesíodo e Platão uma certa divisão se estabeleceu, separando o discurso verdadeiro e o discurso falso; separação nova visto que,

<sup>9</sup> FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 50. É curioso que, nessa passagem, Foucault fale de uma “logofobia”, enquanto Derrida tentava compreender a tendência da tradição epistemológica ocidental como um “logocentrismo”. Independentemente das diferenças de abordagem desses autores, ambos sugerem a importância central do *lógos* para essa tradição.

doravante, o discurso verdadeiro não é mais o discurso precioso e desejável, visto que não é mais o discurso ligado ao exercício do poder. O sofista é enxotado.<sup>10</sup>

Vamos concentrar nossas considerações justamente nesse período delineado por Foucault. Ou ainda – para propor uma delimitação espaço-temporal ainda mais precisa –, vamos analisar a ordem do discurso na Atenas clássica. A questão da formação dos mais diversos gêneros de discurso nesse período – com o surgimento de inúmeras modalidades discursivas que teriam uma longa carreira na formação do pensamento ocidental, como a tragédia, a comédia, a história, a retórica e a filosofia – é complexa demais para almejarmos algo além de um esboço de linhas gerais que sirvam de base para questionamentos mais aprofundados no futuro. Muitos autores dedicaram obras vastas e complexas ao assunto – das mais variadas perspectivas<sup>11</sup> – e não temos nenhuma pretensão à originalidade, mas gostaríamos de chamar a atenção para aquilo que o percurso acima sugerido nos permite dar a ver.

Como indicado por estudos sobre esse período, o alfabeto – de origem fenícia –, ao ser modificado e adotado pelos gregos, foi responsável por uma série de transformações profundas no interior dessa sociedade. Assim como a invenção do relógio não apenas desenvolve uma nova maneira de marcar o tempo, mas também altera a percepção que se tem dele, da mesma forma, o desenvolvimento da escrita é responsável por penetrar e transformar a comunicação linguística, mesmo enquanto parece apenas representá-la.<sup>12</sup> Tecnologias de inscrição são responsáveis por propiciar a estabilização de certas categorias do discurso<sup>13</sup> e isso certamente alterou a forma como os gregos do período arcaico lidavam com a palavra e suas manifestações: não que a alfabetização tenha sido um fenômeno largamente difundido da noite para o dia e a longa tradição

<sup>10</sup> FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 14-5.

<sup>11</sup> Cf., por exemplo: JAEGER. *Paideia: a formação do homem grego*. SNELL. *A descoberta do espírito: as origens do pensamento europeu na Grécia*. HAVELOCK. *Prefácio a Platão*. NAGY, *Pindar's Homer: the Lyric Possession of an Epic Past*.

<sup>12</sup> Cf. WISE. *Dionysus writes*, p. 5-6. Para um tratamento aprofundado sobre a relação entre fala e escrita, cf. DERRIDA. *Gramatologia*, p. 1-120.

<sup>13</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos do discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referência, p. 46-8.

de aprendizado oral tenha sido deixada de lado, pois, tal como Rosalind Thomas demonstra de forma convincente,<sup>14</sup> a sociedade grega manteve inúmeros traços de uma cultura oral mesmo durante períodos em que a escrita já era largamente empregada. Contudo, uma vez introduzida e difundida entre certas camadas da sociedade grega de então, a escrita exerceu uma influência inegável nas mais diversas modalidades do discurso e das manifestações artísticas.<sup>15</sup>

Retomando a época que se acredita ter precedido a difusão do alfabeto na Grécia, qual seja, o período que Foucault trata como mais característico do poeta enquanto “mestre da verdade”,<sup>16</sup> é possível tentar sugerir de que forma os discursos do saber foram paulatinamente modificados nesse contexto. A princípio, a palavra de saber restringia-se à memória cultural das grandes epopeias míticas heroicas, das genealogias dos deuses ou dos ditos sapienciais – material arquivado nas fórmulas, nos catálogos e nos versos da poesia hexamétrica do período arcaico<sup>17</sup> –, sendo restrita àqueles poucos privilegiados que tinham acesso à palavra mágico-religiosa inspirada pelas Musas e que podiam emití-la em ocasiões de *performance* especiais.<sup>18</sup> Com aquilo que Detienne trata como um processo gradual de laicização da palavra mágico-religiosa, o discurso transformou-se em diálogo, passando a definir-se como uma espécie de arena na qual diferentes visões de mundo teriam um campo para se enfrentar de maneira relativamente livre, ainda que segundo determinadas regras. Conforme o autor:

Por sua função política, o *lógos* se torna uma realidade autônoma, submetida a suas próprias leis. Uma reflexão sobre a linguagem elabora-se em duas grandes direções: por um lado, sobre o *lógos* como instrumento das relações sociais; por outro, sobre o *lógos* como meio de reconhecimento do real. A Retórica e a Sofística exploram a primeira via forjando técnicas de persuasão, desenvolvendo a análise gramatical e estilística do novo instrumento. A

<sup>14</sup> THOMAS. *Letramento e oralidade na Grécia Antiga*.

<sup>15</sup> Cf. WISE. *Dionysus writes: the Invention of Theatre in Ancient Greece*, p. 9.

<sup>16</sup> A expressão foi cunhada a partir do trabalho de Marcel Detienne sobre a poesia arcaica (principalmente Homero e Hesíodo). Cf. DETIENNE. *Mestres da verdade na Grécia arcaica*.

<sup>17</sup> DETIENNE. *Mestres da verdade na Grécia arcaica*, p. 15-23.

<sup>18</sup> Esses temas foram abordados por, entre outros: HAVELOCK. *Prefácio a Platão*; DETIENNE. *Mestres da verdade na Grécia arcaica*; e WISE. *Dionysus writes*.

outra via é o objeto de uma parte da reflexão filosófica: a palavra é o real, todo o real?<sup>19</sup>

Às novas modalidades do discurso mencionadas por Detienne (retórica, sofística e filosofia), poderíamos acrescentar outros gêneros e subgêneros, como a historiografia, no primeiro grupo, além do diálogo socrático e do tratado filosófico, no segundo. A partir de Jennifer Wise, teríamos ainda que refletir sobre a tragédia, a comédia e o drama satírico como gêneros de discurso que pretendem empregar o *lógos* tanto como instrumento das relações sociais quanto como meio de reconhecimento do real. Em todo caso, os procedimentos *externos* de controle dos discursos modificam-se aos poucos desde o período arcaico e ao longo do período clássico: quem pode falar, sobre quais assuntos e em que ocasiões, nenhum desses dados permanece o mesmo.

Dentre os procedimentos *internos* de controle dos discursos, Foucault menciona três: o comentário, o autor e a organização das disciplinas. Veremos como essa tipologia básica aplica-se de maneira espantosa ao desenvolvimento de uma ordem do discurso na Atenas clássica.

Em primeiro lugar, o comentário. Foucault constata que determinadas narrativas maiores, em contraposição ao discurso cotidiano banal, acabam recebendo um *status* privilegiado de discurso originário – fundante de uma tradição – e passam a receber uma atenção específica de outros discursos que buscam explicitá-lo, desenvolvê-lo, revelá-lo. Tais seriam as funções de comentários sobre textos como a *Odisseia*, por exemplo:<sup>20</sup> construir discursos novos a partir desse discurso fundamental ou demonstrar algo que já se encontrava nele – em todo caso, controlar o que pode ser dito, apelando para isso à autoridade reconhecida de um determinado discurso.

Não é um acaso, portanto, que a tradição de comentários aos textos homéricos conheça um florescimento impressionante a partir do séc. V. Para nos restringirmos aqui a apenas dois exemplos da historiografia, temos, por um lado, Heródoto (II, 116-7), por outro, Tucídides (I, 10),

<sup>19</sup> DETIENNE. *Mestres da verdade na Grécia arcaica*, p. 55.

<sup>20</sup> FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 24.

ambos com considerações pertinentes para a “cultura do comentário”, por meio das quais tentam circunscrever o discurso homérico.

Heródoto faz uma espécie de crítica textual:

[116] Os sacerdotes relataram que assim Helena chegou até Proteu. Parece-me que também Homero conhecia esse relato; mas, porque este não era conveniente para a sua epopeia, ele utilizou o outro relato, até o ponto em que lhe era permitido, mostrando que também conhecia essa história. E isso é evidente, conforme ele compôs na *Ilíada* [VII, 289] (e em nenhum outro verso ele se retrata) sobre o desvio de Alexandre, que, quando ele retornava com Helena, foi desviado para outro território e chegou a Sídon, na Fenícia. E é feita uma menção disso na Aristeia de Diomedes [*Ilíada*, V]; e os seus versos dizem o seguinte:

*De onde vinham os véus de ricos bordados, trabalhos das mulheres sidônias, as que o próprio Alexandre, semelhante aos deuses, trouxe de Sídon, navegando pelo vasto mar, por seu percurso trazendo Helena de pai ilustre.* [*Ilíada*, VI, 289-92].

E ainda faz menção a isso na Odisseia, nos versos seguintes:

*Tal remédio sábio teve a filha de Zeus, eficaz, que lhe deu Polidama, esposa de Ton, uma egípcia, campos que lhe produzem inúmeros remédios, muitas misturas eficazes e outras muitas nocivas.* [Odisseia, IV, 227-30].

E quando Menelau diz a Telêmaco estas palavras:

*No Egito, ainda ali os deuses me detinham, embora ansiasse retornar, visto que não lhes sacrifiquei os cem bois perfeitos.* [Odisseia, IV, 351-2].

Em tais versos, é evidente que ele conhecia o desvio de Alexandre para o Egito; pois a Síria faz fronteira com o Egito, e os fenícios, os que são de Sídon, habitam na Síria.

[117] Conforme esses versos, e por essa referência exata sobre esse território, é evidente que os versos de *Cantos Círios* não são de Homero, mas de outro qualquer; pois nos *Cantos Círios* é relatado que Alexandre partiu de Esparta e chegou a Ílion no terceiro dia, trazendo Helena, servindo-se de um vento favorável e de mar calmo; e na *Ilíada* conta que ele foi desviado da sua rota quando a trazia.<sup>21</sup>

Como se vê, Heródoto precede em alguns séculos o tipo de crítica textual que viria a ser elaborado pelos sábios de Alexandria,

<sup>21</sup> HERÓDOTO. *Histórias*, II, 116-7.



comentadores de Homero, como Zenódoto de Éfeso e Aristófanes de Bizâncio.<sup>22</sup> Tucídides, por outro lado, propõe uma espécie de exegese textual de Homero – com vistas a extrair daí dados historicamente seguros. Eis o que afirma:

[3] Não é [...] razoável ter dúvidas a esse respeito nem levar mais em conta o aspecto das cidades em seu poderio, mas considerar que, se aquela expedição [dos gregos contra Troia] é a mais importante dentre todas as anteriores, é inferior, entretanto, às de hoje, caso se deva aqui também dar algum crédito à poesia de Homero que, sendo poeta, naturalmente a embelezou para engrandecê-la, embora mesmo assim ela pareça mais pobre. [4] Ele, na tripulação total dos mil e duzentos navios, faz figurar cento e vinte homens nos navios dos beócios e cinquenta nos navios de Filoctetes, indicando, penso eu, os maiores e os menores. Do número de tripulantes das outras, em todo caso, não faz menção no catálogo das naus, mas que todos eram remeiros e combatentes deixou bem claro a respeito dos navios de Filoctetes: figuram como arqueiros todos os homens que manejavam o remo. Quanto a passageiros, não é provável que houvesse a bordo, exceto os reis e as altas autoridades, principalmente porque iam atravessar o mar com equipamento de guerra e não tinham embarcações guarnecidas de convés, mas construídas de acordo com o costume antigo, mais como as dos piratas. [5] Em suma, a quem deduz um termo médio entre os navios maiores e os menores, não parecem numerosos os que partiram, tratando-se de uma expedição comum de toda a Hélada.<sup>23</sup>

A esses trechos poderiam ser acrescentados outros de obras compostas no início do séc. IV, como, por exemplo, o *Teeteto* (162a), de Platão – ou ainda inúmeras passagens do *Íon*, do *Protágoras*, do *Górgias* e da *República*, nas quais verdadeiros debates de exegese poética instalam-se entre os interlocutores, sejam eles rapsodos, sofistas ou filósofos.<sup>24</sup> Haveria também o fr. 490 (Edmonds), de uma comédia perdida de Aristófanes,<sup>25</sup> mas acreditamos que esteja evidente a ideia de que o comentário se difundiu como prática de controle interno dos discursos a partir do séc. V (ainda que as raízes da prática possam ser mais antigas,

<sup>22</sup> Para detalhes sobre a atividade desses estudiosos, cf. PFEIFFER. *History of classical scholarship*, p. 105-22; 171-233.

<sup>23</sup> TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*, I, 10.3-5.

<sup>24</sup> Para uma referência inicial, com vastas indicações de bibliografia secundária, cf. DESTREE; HERRMANN. *Plato and the Poets*.

<sup>25</sup> Cf. WISE. *Dionysus writes*, p. 35.

com um Xenófanes, por exemplo, ou com as interpretações alegóricas de Homero desenvolvidas em resposta a suas críticas no séc. VI).<sup>26</sup>

Na sequência da argumentação de Foucault, ele menciona outro “princípio de rarefação de um discurso” – “complementar ao primeiro” – e que é o autor. “O autor, não entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência.”<sup>27</sup> Ainda que Foucault mencione explicitamente esse mecanismo de controle dos discursos para a constituição do saber na Idade Média – quando a autoridade de um discurso estava fundamentalmente ligada à figura de seu autor –, acreditamos que o mesmo possa ser compreendido também para o séc. V em Atenas. As obras dos dois historiadores que acabamos de citar podem ser retomadas aqui com proveito mais uma vez.

Heródoto começa sua obra com a seguinte passagem:

Esta é a exposição da investigação de Heródoto [de Halicarnasso], para que os acontecimentos passados não sejam extintos entre os homens com o tempo, e para que os feitos grandiosos e maravilhosos, uns realizados por helenos e outros por bárbaros, não fiquem sem glória e sejam expostos os motivos pelos quais guerrearam uns contra os outros.<sup>28</sup>

Ainda que esse tipo de “assinatura” já existisse desde os célebres vv. 21-5 da *Teogonia*, de Hesíodo,<sup>29</sup> a partir do momento em que obras colocadas por escrito reivindicam o nome de um determinado autor – a partir do qual elas se articulam, em torno de um determinado propósito e de perspectivas pessoais –, temos um mecanismo de controle do discurso que é diverso daquele vigente para a composição oral (como era o caso da tradição hesiódica). O que importa já não é mais a inspiração pelas Musas ou a ocasião de *performance* do canto, mas o fato de que um autor – no caso, Heródoto –, com propósitos muito específicos, figure como a autoridade que fundamenta a metodologia adotada por seu discurso. Não

<sup>26</sup> Para as referências bibliográficas, cf. KENNEDY. *Language and meaning in Archaic and Classical Greece*, p. 85-6; WISE. *Dionysus writes*, p. 34-6.

<sup>27</sup> FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 26.

<sup>28</sup> HERÓDOTO. *Histórias*, I, 1. (Tradução modificada).

<sup>29</sup> Para o texto original, acompanhado de sua tradução e de comentários, cf. HESÍODO. *Teogonia*, 160.

é à toa que, pouco depois de mencionar várias tradições míticas sobre as razões para os conflitos entre gregos e povos orientais, o historiador venha a afirmar o seguinte:

Eu, pelo menos, a respeito disso, não vou dizer que foi assim ou de outro modo, eu mesmo sei quem foi o primeiro a começar a cometer ações injustas contra os helenos. Após demonstrar isso, irei adiante na minha história, igualmente percorrendo as pequenas e as grandes cidades dos homens. Pois as que antigamente foram grandes, a maioria delas, tornaram-se pequenas; e as que eram grandes na minha época antes eram pequenas. Ciente de que a prosperidade humana de modo algum permanece na mesma situação, trarei igualmente ambas à memória.<sup>30</sup>

O interessante é que o discurso não mais se fundamenta na validade de uma tradição mítica, mas se afirma como o produto da visão de mundo de um autor que é responsável “por suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”.<sup>31</sup> Ainda que algo parecido pudesse ser alegado para um poeta compondo pouco antes, Teógnis de Mégara, que deixa sua *sphrēgís* [marca; selo] nos vv. 19-26 dos *Teognídea*,<sup>32</sup> gostaríamos de permanecer no interior do discurso historiográfico, retomando aqui o prólogo da obra de Tucídides:

Tucídides de Atenas escreveu a guerra dos peloponésios e atenienses, como a fizeram uns contra os outros. Começou a narração logo a partir da eclosão da guerra, tendo prognosticado que ela haveria de ganhar grandes proporções e que seria mais digna de menção do que as já travadas, porque verificava que, ao entrar em luta, uns e outros estavam no auge de todos os seus recursos e porque via o restante do povo helênico enfileirando-se de um e outro lado, uns imediatamente, outros pelo menos em projeto. Esta comoção foi a maior para os helenos e para uma parcela dos povos bárbaros e, pode-se mesmo dizer, atingiu a maior parte da humanidade. De fato, os acontecimentos anteriores e os mais antigos ainda, dado o recuo do tempo, era-me impossível estabelecê-los com clareza, mas, pelos indícios, a partir dos quais, num exame de longo alcance, cheguei a uma convicção, julgo que não foram importantes, nem quanto às guerras nem quanto ao mais.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> HERÓDOTO. *Histórias*, I, 5.

<sup>31</sup> FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 28.

<sup>32</sup> Para mais detalhes, cf. ONELLEY. *A Ideologia aristocrática nos Teognídea*, p. 38-9.

<sup>33</sup> TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*, I, 1.

As semelhanças entre os dois prólogos são notáveis e as estratégias empregadas por cada um desses historiadores para se definirem enquanto *autores* de um discurso que se *autoriza* pelo emprego de uma metodologia específica já foram apontadas e estudadas com proveito por inúmeros especialistas.<sup>34</sup>

Ao nosso ver, a questão ainda poderia ser desenvolvida a partir da perspectiva adotada por Jacques Rancière, em *Os nomes da história*, ou seja, buscando-se compreender de que modo Heródoto e Tucídides elaboram um conjunto de procedimentos poéticos por meios dos quais seus discursos se subtraem à poesia e, dando um *status* de conhecimento a si próprios, fundam um novo gênero do discurso: em outras palavras, como, demarcando-se do discurso de Homero, por exemplo, um e outro lançam as bases para um novo tipo de discurso, cujo estilo e metodologia – ligados necessariamente a uma assinatura – aspiram a uma verdade de tipo específico.<sup>35</sup> Acreditamos que o estudo de uma poética do saber histórico, tal como desenvolvido no período clássico em Atenas, ainda possa ser empreendido nessas linhas.

Finalmente, para retomar o último dos procedimentos internos de controle dos discursos a ser mencionado por Foucault, temos a organização das disciplinas. Sobre isso, ele afirma o seguinte:

A organização das disciplinas se opõe tanto ao princípio do comentário como ao do autor. Ao do autor, visto que uma disciplina se define por um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um corpus de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e de definições, de técnicas e de instrumentos: tudo isto constitui uma espécie de sistema anônimo à disposição de quem quer ou pode servir-se dele, sem que seu sentido ou sua validade estejam ligados a quem sucedeu ser seu inventor. Mas o princípio da disciplina se opõe também ao do comentário: em uma disciplina, diferentemente do comentário, o que é suposto no ponto de partida, não é um sentido que precisa ser redescoberto, nem uma identidade que deve ser repetida; é aquilo que é requerido para a construção de novos enunciados. Para que haja disciplina

<sup>34</sup> Para detalhes sobre a escrita da história, de Hecateu de Mileto a Tucídides, cf. MEISTER. *Die griechische Geschichtsschreibung*, p. 19-62; DARBO-PESCHANSKI. *The Origin of Greek Historiography*, p. 27-38; NICOLAI. *The Place of History in the Ancient World*, p. 13-26.

<sup>35</sup> RANCIÈRE. *Os nomes da história*, p. 11.

é preciso, pois, que haja possibilidade de formular, e de formular indefinidamente, proposições novas.<sup>36</sup>

Assim se dá o estabelecimento de condições para a existência de uma disciplina – um sistema anônimo e criador de novos discursos –, responsável por definir radicalmente não apenas os limites entre o verdadeiro e o falso, mas também entre aquilo que *pode* pertencer a seu campo epistemológico e aquilo que está previamente excluído dele. Há uma ordem metafórica empregada por cada disciplina, bem como um determinado horizonte teórico para além do qual certos discursos e proposições simplesmente não podem aspirar a uma reivindicação disciplinar. Para compreendermos de que forma, na Atenas do período clássico, se deu a instituição de disciplinas – num sentido lato, menos rigoroso do que na formulação de Foucault (a partir do fenômeno na Modernidade) –, é preciso atentar para alguns desses pontos.

O que dissemos acima sobre uma poética do saber histórico, tal como desenvolvida principalmente por Heródoto e Tucídides, é da ordem de uma instituição disciplinar e coincide em linhas gerais com o que foi elencado por Foucault: com o tempo, desenvolve-se um sistema disciplinar que impõe uma metodologia, a partir da qual o verdadeiro passa a poder ser distinguido do falso, enquanto apenas uma série de proposições pode fazer parte de seu campo epistemológico (com a consequente exclusão de tudo aquilo que não se enquadrar nisso). Que seja assim para o discurso do historiador antigo é o que revela o célebre comentário de Aristóteles, na *Poética*:

Também fica evidente, a partir do que foi dito, que a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, o historiador [1451b] e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa (poder-se-iam apresentar os relatos de Heródoto em versos, pois não deixariam de ser relatos históricos por se servirem ou não dos recursos da metrificacão), mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. [5] Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular. Universal é o que se apresenta a tal tipo de homem que fará

<sup>36</sup> FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 30.

ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança e a necessidade; eis ao que a poesia visa, muito embora atribua nomes a personagens. Particular [10] é o que fez Alcibiades ou o que lhe aconteceu.<sup>37</sup>

Ora, há algo próprio do discurso historiográfico que o caracteriza como tal e que é responsável por que ele seja capaz de emitir um tipo específico de verdade – não todo e qualquer tipo (como a verdade universal, que é emitida antes pela poesia), mas, sim, a verdade particular do acontecimento. Segundo as considerações que um estudioso da poética antiga faz acerca dessa passagem de Aristóteles:

[T]rês características separam a narrativa literária da narrativa histórica: a primeira refere-se ao universal, ocupando-se do que poderia acontecer, enquanto a segunda se volta para o particular e visa ao acontecido; a primeira organiza-se segundo os critérios da verossimilhança e da necessidade, enquanto a segunda, conforme as ações tenham acontecido num determinado tempo, guardando umas com as outras um nexó puramente casual; finalmente, a primeira, por suas características formais, tem como objetivo produzir prazer (*poieî... hedonén*). Embora Aristóteles não esclareça os objetivos da história, é lugar comum admitir que ela visa ao útil.<sup>38</sup>

Tais diferenças entre os campos da história e da poesia ficam evidentes nessa passagem de Aristóteles. Mas, além disso, o Estagirita dá a ver a existência de um terceiro campo disciplinar bem consolidado, qual seja, a filosofia. Se ele pode se exprimir de forma tão límpida no tocante aos limites entre esses diferentes campos discursivos, é porque tais limites estavam efetivamente bem distinguidos em sua época – em que pese sua desconsideração dos possíveis elementos de uma poética do saber característica de cada uma dessas disciplinas (como indica a possibilidade aventada por ele de se colocarem as *Histórias* de Heródoto em verso).<sup>39</sup> Sabemos que tal ordem do discurso só pode se estabelecer nesses moldes devido – em grande parte – à influência decisiva da obra justamente de Platão.

<sup>37</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, 1451a35-1451b10.

<sup>38</sup> BRANDÃO. *A invenção do romance*, p. 51-52.

<sup>39</sup> Somos da opinião de que – da perspectiva de uma poética do saber histórico –, se Heródoto tivesse escrito suas *Histórias* em verso, seus escritos *não* pertenceriam à historiografia tal como ela veio a se constituir na Atenas clássica.

Acima vimos como esse autor demonstra ter plena consciência do poder de criação da linguagem. A título de confirmação disso, poderíamos citar ainda outra passagem lapidar, agora do *Crátilo*. Aí Sócrates afirma o seguinte a seus interlocutores: "A palavra é um tipo de instrumento que explica e divide a realidade [...] (*ónoma ára didaskalikón tí estin órganon kai diakritikòn tês ousías*)."<sup>40</sup> Operando do interior dessa compreensão profunda acerca do poder que o discurso pode ter sobre a realidade, Platão é um dos mais complexos manipuladores do discurso e criadores de imagens da tradição literária, tendo uma importância fundamental na constituição dos campos epistemológicos de sua época (e até da nossa, poderíamos sugerir).<sup>41</sup>

Não ignoramos que a ontologia tal como esboçada em grande parte dos diálogos platônicos jamais poderia admitir nossa proposição inicial – segundo a qual, a linguagem seria um meio para a criação e a modelagem da realidade –, na medida em que a "realidade" para Platão seria una, imutável e inteligível, enquanto as palavras seriam múltiplas, cambiantes e sensíveis.<sup>42</sup> Não acreditamos, portanto, que ele tenha expresso ou defendido uma ideia próxima da que é o fundamento de nossa argumentação: muito antes pelo contrário, somos da opinião de que ele tente refutá-la reiteradas vezes e sempre de maneira veemente. O interessante, contudo, é que a *forma* utilizada por ele para refutar essa ideia envolve uma compreensão profunda daquilo que ele próprio pretende refutar.<sup>43</sup>

Acreditamos que Platão operasse conforme a lógica de uma intuição profunda sobre a instabilidade da realidade humana, pautada como é no discurso. Se nos for permitido desenvolver daí algumas ideias e aplicá-las ao método que Platão desenvolve para aquilo que encara como sua nova disciplina, gostaríamos de sugerir que a *eirōneía* (ironia), o *élenkhos* (refutação) e a *aporía* seriam estratégias fundamentais de

<sup>40</sup> PLATÃO. *Crátilo, ou sobre a correção dos nomes*, 388b13-c1.

<sup>41</sup> Para detalhes do jogo que Platão institui ao colocar diferentes "gêneros em diálogo", cf. NIGHTINGALE. *Genres in dialogue*. Para a relação entre Platão e uma "história da visão", cf. GOLDHILL. *Placing Theatre in the History of Vision*, p. 164-9.

<sup>42</sup> GOLDSCHMIDT. *La Religion de Platon*, p. 17-43.

<sup>43</sup> Em linhas gerais, nisso consiste o *phármakon* da filosofia platônica, tal como demonstrado por Derrida. Cf. DERRIDA, *A farmácia de Platão*.

desestabilização dos discursos vigentes. Que se pense nos diálogos ditos “de juventude” de Platão, como são, por exemplo, *o Laques*, *o Eutífron* ou *o Cármitides*.<sup>44</sup> Essas são obras em que vemos um interlocutor seguro de si – a princípio, dispondo de categorias bastante estabilizadas do que acredita ser a realidade –, mas que, questionado reiteradas vezes pelas estratégias discursivas de Sócrates, é levado a constatar que o que julgava conhecer e poder considerar estável com relação a determinados assuntos, na verdade, estava fundado sobre enganos e ilusões.

A contraparte complementar desse primeiro processo de desestabilização é a proposição mais assertiva de determinadas concepções afins àquilo que Sócrates considera “a Verdade (*alétheia*)”: no *Górgias*, no *Fedro* e na *República*, por exemplo, onde temos a presença de um Sócrates que se esforça por – após ter desestabilizado as categorias discursivas de seus interlocutores – oferecer gradualmente uma reestabilização, avançando novas categorias para que compreendam o mundo de uma nova maneira. Que se pense no que Sócrates faz no *Górgias* (464b-466a), comparando as ilusórias e enganadoras *tékhnai* (ofícios) com as que seriam suas modalidades verdadeiras – por um lado, sofística, retórica, cosmética e culinária, por outro, legislação, justiça, ginástica e medicina. Desestabilizando as pretensões epistemológicas que aquelas poderiam ter – ao revelá-las como meros embustes que aprazem por meio das sensações e das aparências –, ele oferece as bases para que estas possam ser construídas mais firmemente como um conjunto de procedimentos fundamentados numa verdadeira *epistémē* (conhecimento). Ou quando no *Fedro* (244a) Sócrates define a verdadeira *manía* (loucura) como aquilo que subjaz ao *érōs* (amor), tal como se vê mais no filósofo do que em poetas inspirados, profetas ou curandeiros. Ou quando na *República* (475d-e) define o verdadeiro amante de espetáculos (*philotheamôn*) – não como o público que frequenta os espetáculos teatrais –, mas como o filósofo que ama o espetáculo da verdade. Ou quando,

<sup>44</sup> A definição do que faria parte da obra “de juventude” de Platão e do que seria sua produção “madura” é bastante problemática. Empregamos essa terminologia aqui apenas como atalho aos diferentes conjuntos de textos que guardam uma série de ecos e tensões no interior do *corpus* platônico. Autores recentes tendem a modalizar cada vez mais essas distinções entre um Platão, a princípio, socrático e, na sequência, um Sócrates platônico. Para breves considerações e a indicação bibliográfica acerca disso, cf. ZAPPEN. *The Rebirth of Dialogue*, p. 2-6; 12-15; 20-21.



nesse mesmo diálogo, define que o verdadeiro *poiētēs* (criador) não seria o poeta propriamente dito, mas, sim, o deus do arranjo argumentativo que esboça no livro X da *República* (597d).<sup>45</sup>

Em suma, Platão revela-se de fato um dos mais profundos conhecedores e manipuladores do discurso – sendo responsável por desestabilizar inúmeras imagens de uma certa tradição e substituí-las por aquelas que faz passar como “as verdadeiras”.<sup>46</sup> Daí ser possível afirmar – aplicando outra ideia desenvolvida a partir de Foucault – que Platão seria um dos primeiros e mais bem-sucedidos responsáveis por criar um “efeito de verdade”.<sup>47</sup> Uma tal sugestão não há de permanecer sem pesquisas futuras que venham a delinear melhor a poética do saber filosófico – e, de modo mais específico, a poética do saber filosófico estabelecida e empregada por Platão para esboçar de forma tão clara e marcante suas novas imagens no interior de um campo disciplinar ainda incipiente.

Se Aristóteles pode vir a se exprimir tal como fez – empregando a linguagem “mais universal” e “objetiva” dos tratados filosóficos – é porque seu mestre, Platão, havia feito uma verdadeira limpeza do terreno, buscando estabelecer da forma mais distinta possível os limites entre os discursos que se tornariam caros à sofística, à retórica, à poesia e à história, por exemplo, em contraposição àquilo que seria mais especificamente filosófico. Platão certamente tinha uma consciência da forma como se constituíam os gêneros do discurso – tendo chegado até a propor uma espécie de tipologia dos gêneros poéticos no livro III da *República*

<sup>45</sup> Alguns desses temas já haviam sido abordados de forma mais detalhada anteriormente. (SILVA. *Uma poética de Platão*). Cf. ainda: HAVELOCK. *Prefácio a Platão*. DERRIDA. *A farmácia de Platão*. FERRARI. *Plato and poetry*. NIGHTINGALE. *Genres in dialogue*. DESTRIÉE; HERRMANN, *Plato and the poets*.

<sup>46</sup> Não é por acaso que uma ideia de “dissidência” com relação aos valores tradicionais mais arraigados na sociedade grega da época viesse a ser associada a Sócrates e a Platão. DAVID-JOUGNEAU. *Socrate dissident*.

<sup>47</sup> Foucault dá a entender inúmeras vezes que compreende a importância de refletir sobre a ordem do discurso também nesse contexto em que os impactos do discurso de Platão se revelam particularmente fortes: “Situá-lo-me-ei, primeiro, na época da sofística e de seu início com Sócrates ou ao menos com a filosofia platônica, para ver como o discurso eficaz, o discurso ritual, carregado de poderes e perigos, ordenou-se aos poucos em uma separação entre discurso verdadeiro e falso.” (FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 62).

(376e-398b)<sup>48</sup> –, mas jamais poderia ter se exprimido como Aristóteles, quando esse afirma:

A arte que emprega apenas os discursos em prosa, desprovidos de acompanhamento, [1447b] ou os versos – estes quer combinando as métricas entre si, quer utilizando um único gênero de métrica –, permanece, até o presente, anônima. De fato, não temos um nome comum para designar os mimos de Sófron [10] e de Xenarco, e os diálogos socráticos, quanto menos para designar a mimese elaborada por meio de trímetros, ou de versos elegíacos, ou de quais outros do mesmo gênero.<sup>49</sup>

Essa arte que Aristóteles gostaria de poder nomear – mas que ainda permanecia anônima –, se lembrarmos que os poetas atenienses do final do séc. V já começavam a inventar enredos que não tinham mais relação de conteúdo com a tradição épica,<sup>50</sup> poderia ser considerada aquilo que veio a ser chamado com o nome de “literatura”.<sup>51</sup> Mas ele ainda teria que esperar alguns séculos até poder nomear assim esse gênero.

Em todo caso, esse voo panorâmico pela ordem do discurso na Atenas clássica pode dar a ver o papel fundamental que o período teve na constituição de inúmeros gêneros discursivos determinantes para o desenvolvimento do pensamento e da epistemologia, tal como entendidos hoje (sobretudo em suas vertentes ocidentais). É preciso compreender melhor esse momento – mas não apenas ele, na medida em que nenhum desses gêneros pode ser encarado de forma estanque –, se quisermos responder aquelas duas perguntas que propusemos no início deste texto e que – embora acreditemos ter iluminado um pouco – serão deixadas aqui em aberto, como forma de provocação para pesquisas futuras: qual o interesse de limitar o potencial criador e criativo da linguagem? Até que ponto essas limitações podem ser levadas?

<sup>48</sup> Uma interessante abordagem das diferenças entre as tipologias dos gêneros poéticos de Platão e de Aristóteles foi proposta por: Brandão. *A invenção do romance*, p. 38-48. Para mais detalhes, com referências bibliográficas, cf. SILVA. *Uma poética de Platão*, p. 61-72.

<sup>49</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, 1447a29-1447b12.

<sup>50</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, 1451b19-26.

<sup>51</sup> BRANDÃO. *A invenção do romance*, p. 49.

## Referências

- ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar*. São Paulo: Cortez, 2011. 192 p.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015. 232 p.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016. 176 p.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance: narrativa e mimese no romance grego*. Brasília: UnB, 2005. 292 p.
- CASERTANO, Giovanni. *Pré-socráticos*. Tradução de Maria da Graça Gomes de Pina. São Paulo: Loyola, 2011. 268 p.
- COSERIU, Eugenio. Teses sobre o tema "linguagem e poesia". In: \_\_\_\_\_. *O homem e sua linguagem: estudos de teoria e metodologia linguística*. Tradução de Carlos A. da Fonseca e Mário Ferreira. Rio de Janeiro: Presença; São Paulo: Edusp, 1982. p. 145-149. 191 p.
- COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários de Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. 287 p.
- DARBO-PESCHANSKI, Catherine. The Origin of Greek Historiography. In: MARINCOLA, John. *A Companion to Greek and Roman Historiography*. Malden: Blackwell Publishing, 2011. p. 27-38. 752 p.
- DAVID-JOUGNEAU, Maryvonne. *Socrate dissident : aux sources d'une éthique pour l'individu-citoyen*. Paris: Solin/Actes Sud, 2010. 192 p.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005. 128 p.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973. 386 p.
- DESTRÉE, Pierre; HERRMANN, Fritz-Gregor (Ed.). *Plato and the Poets*. Leiden; Boston: Brill, 2011. 457 p.
- DETIENNE, Marcel. *Mestres da verdade na Grécia arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 148 p.
- FERRARI, G. R. F. Plato and poetry. In: KENNEDY, George Alexander (Ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. v. 1. p. 92-148. 800 p.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996. 80 p.
- GOLDHILL, Simon. Placing Theatre in the History of Vision. In: RUTTER, N. Keith; SPARKES, Brian A. (Ed.). *Word and Image in Ancient Greece*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000. p. 161-79. 300 p. (Edinburgh Leventis Studies EUP).
- GOLDSCHMIDT, Victor. *La Religion de Platon*. Paris: Presses Universitaires de France, 1949. 178 p.
- HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. São Paulo: Papyrus, 1996.
- HERÓDOTO. *Histórias*: Clío. Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2015. v. 1. 176 p.

HERÓDOTO. *Histórias*: Euterpe. Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2016. v. 2. 160 p.

HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2012. 160 p.

JAEGER, Werner. *Paideía*: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. 6. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

KENNEDY, George A. Language and Meaning in Archaic and Classical Greece. In: KENNEDY, George Alexander (Ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. v. 1. p. 78-91. 800 p.

MEISTER, Klaus. *Die griechische Geschichtsschreibung*: Von der Anfängen bis zum Ende des Hellenismus. Stuttgart: Berlin; Köln: W. Kohlhammer, 1990. v. 41. p. 238.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena. (Org.) *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 17-52. 250 p. (Clássicos da Linguística, 1).

NAGY, Gregory. *Pindar's Homer*: The Lyric Possession of an Epic Past. Baltimore: London: The John Hopkins University Press, 1990.

NICOLAI, Roberto. The Place of History in the Ancient World. In: MARINCOLA, John. *A Companion to Greek and Roman Historiography*. Malden: Blackwell Publishing, 2011. p. 13-26. 752 p.

NIGHTINGALE, Andrea Wilson. *Genres in Dialogue: Plato and the Construct of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 238 p.

ONELLEY, Glória Braga. *A ideologia aristocrática nos Theognidea*. Niterói: Eduff, 2009. 162 p.

PFEIFFER, Rudolf. *History of Classical Scholarship*: from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age. Oxford: Clarendon Press, 1968. 330 p. (Oxford University Press Academic Monograph Reprints).

PLATÃO. *Banquete*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: Ed. UFPA, 2011. 208 p. (Diálogos de Platão).

PLATÃO. *Crátilo, ou sobre a correção dos nomes*. Tradução e notas de Celso Vieira. São Paulo: Paulus, 2014. 104 p.

RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história*: ensaio de poética do saber. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014. 168 p.

SILVA, Rafael Guimarães Tavares da. *Uma poética de Platão*. 2015. 126f. Orientador: Teodoro Rennó Assunção. Monografia (Bacharelado em Grego Antigo) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SILVA, Rafael Guimarães Tavares da. Sobre a verdade e outras mentiras: a concepção de verdade na poesia de Hesíodo. *Revele*, v. 7, p. 73-89, maio 2014.

SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*: as origens do pensamento europeu na Grécia. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003. 424 p.

THOMAS, Rosalind. *Letramento e oralidade na Grécia Antiga*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Odisseus, 2005. 274 p.

TUCÍDIDES. *História da guerra do Peloponeso*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. v. 1.

WISE, Jennifer. *Dionysus Writes: The Invention of Theatre in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press, 1998. 269 p.

ZAPPEN, James Philip. *The Rebirth of Dialogue: Bakhtin, Socrates, and the Rhetorical Tradition*. Albany Suny Press, New York: State University of New York Press, 2004. 237 p.



# Imagens da leitura na teoria de Wolfgang Iser

Janine Resende Rocha

Teóricos empenhados no estudo da leitura do texto literário se valem, recorrentemente, de metáforas para designá-la. A reincidência dessas metáforas ilumina o exercício teórico que busca compreender operações virtuais constituídas na leitura, cujo ato implica aguda complexidade. Abstrata, impalpável, essencialmente individual: a leitura mostra-se refratária a conceitos e a definições categóricas, razão pela qual estimula um campo reflexivo com limites menos óbvios – campo que pode ser aferido com o impacto de metáforas no discurso teórico. Neste trabalho, examinaremos três metáforas referenciadas por Wolfgang Iser no livro *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung (O ato da leitura: uma teoria do efeito estético)*: a leitura como viagem; o sentido como “desenho do tapete”; o texto como partitura. Elas sublinham a assimetria entre o polo textual e o da recepção mediante a ênfase na ideia de que o leitor é um elemento imprescindível para se pensar a comunicação literária – e, por conseguinte, há uma reflexão sobre a interpretação. Na análise dessas imagens, verificaremos a caracterização geral da leitura e do papel do leitor definida por Iser no livro em destaque.

Iser se reporta à ficção de Henry Fielding e, ao endossar a metáfora da viagem apresentada pelo escritor, enfatiza a mobilidade do leitor no decorrer da leitura. Já a metáfora do “desenho do tapete” é explorada a partir do diálogo com a novela *The Figure in the Carpet (O desenho do tapete)*, de Henry James. Metacrítica, a novela fomenta, no plano da diegese, uma discussão acerca da interpretação, pois o “desenho do

tapete” compreende uma metáfora do sentido secreto concebido por Hugh Vereker, personagem que é o escritor do texto cujo sentido é disputado, ao longo da narrativa, por personagens identificados como críticos literários. Por fim, a metáfora da partitura aponta para os limites que tangenciam a leitura do texto.

Com a seleção dessas imagens, analisaremos também as potencialidades da metáfora no contexto de um discurso teórico como o de Iser. Recorreremos, inicialmente, ao livro *Theorie der Unbegrifflichkeit* (*Teoria da não conceitualidade*), de Hans Blumenberg, no qual o autor contrapõe conceito e metáfora, que são caracterizados, respectivamente, pela pretensão de univocidade e pela expectativa de multiplicidade. Para Blumenberg, a metáfora desautomatiza definições e torna-se necessária na medida em que a efetividade do conceito arrefece. Em um segundo momento, confrontaremos a perspectiva apontada por Blumenberg com a teoria da referenciação proposta por Lorenza Mondada e Danièle Dubois. Segundo as autoras defendem no ensaio “Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação”, a instabilidade do discurso é cerceada por procedimentos que determinam a referência discursiva, já que esses processos constroem e renegociam o referente. Tanto a argumentação de Mondada e Dubois como a de Blumenberg pressupõem a ausência de estabilidade dos referenciais; e, assim, fica em evidência a elaboração – pelo discurso – de referentes.

Blumenberg – que, junto com Iser, Hans Robert Jauss e Clemens Heselhaus, fundou o grupo *Poetik und Hermeneutik*<sup>1</sup> – discute as potencialidades da metáfora ao longo de sua extensa obra.<sup>2</sup> No livro inacabado *Theorie der Unbegrifflichkeit*, o filósofo distingue a forma como o

<sup>1</sup> O grupo *Poetik und Hermeneutik*, segundo Luiz Costa Lima explica, “entre 1963 e 1996, constituiu o grupo de maior prestígio intelectual nos círculos associados à literatura na Alemanha Ocidental, servindo de modelo consistente de inter-relação com teóricos, historiadores da literatura e filósofos. Blumenberg não apenas participara nominalmente de seu estabelecimento, como fizera parte de alguns de seus colóquios regularmente realizados ou mesmo chegara a ser um dos organizadores do segundo, realizado em Colônia, em 1966”. (LIMA. *Os eixos da linguagem*, p. 184).

<sup>2</sup> A esse respeito, ver o livro *Os eixos da linguagem: Blumenberg e a questão da metáfora*, de Luiz Costa Lima, cuja preocupação central é: “esclarecer que, de acordo com a metaforologia de Hans Blumenberg, ao contrário do que se tem suposto desde a identificação da retórica com o ornamento persuasivo, a linguagem não tem um caráter piramidal, em cujo topo estaria o conceito. A linguagem está sim investida de dois eixos: se o primeiro culmina no conceito, o segundo extrapola o formato do conceitual e encontra seu ápice na formulação metafórica”. (LIMA. *Os eixos da linguagem*, p. 12).



conceito e a metáfora revelam um objeto: enquanto o conceito é movido pelo imperativo de instaurar um objeto ausente, a metáfora é vista como a perturbação – ou a desintegração – de relações que pretendam definir um objeto.

Para explicar o funcionamento do conceito, Blumenberg se vale da imagem da armadilha, uma vez que ambos partilham o desejo de capturar algo:

O conceito nasce na vida de criaturas que são caçadoras e nômades. Talvez se possa fazer mais claro o que um conceito produz se se pensar na confecção de uma armadilha: é ela em tudo orientada pela figura e pela medida, pelo modo de comportar-se e de mover-se de um objeto a princípio aguardado e não presente, cuja captura se aguarda. Por outro lado, esse objeto se relaciona a necessidades que não são momentâneas, que têm uma dimensão temporal.<sup>3</sup>

Determinados pelo nomadismo, o conceito e a armadilha pretendem atrair um objeto cuja distância se faz notar tanto temporal quanto espacialmente. Ainda que aspire a uma definição clara e precisa, o conceito deve apresentar certa indeterminação – a fim de ampliar seu alcance mediante a captura de “experiências futuras”.<sup>4</sup> O nomadismo caro ao conceito e à armadilha imprime, contudo, o atributo do sedentarismo na teoria: “o conceito é um produto da forma de vida de caçadores e nômades, mas a teoria, que se mostra como a quintessência da produção de conceitos, tem por pressuposto o sedentarismo urbano e a divisão do trabalho”.<sup>5</sup> Esse sedentarismo justifica-se pelo fato de o objeto, depois de ter sido apreendido pelas vias conceituais, passar a ficar próximo do sujeito: “Já de um ponto de vista teórico, o conceito faz que [*sic*] a disponibilidade do objeto se ponha potencialmente ao alcance da mão, proposto ao uso”.<sup>6</sup> Mas, de acordo com Blumenberg, “a necessidade teórica não se esgota na operação do conceito e das articulações conceituais”.<sup>7</sup>

A metáfora – que, “[a]ntes de tudo, é, em um texto determinado, uma perturbação das conexões, da homogeneidade que possibilita a

<sup>3</sup> BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 45.

<sup>4</sup> BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 47.

<sup>5</sup> BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 45.

<sup>6</sup> BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 66.

<sup>7</sup> BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 73.

leitura mecânica<sup>8</sup> – torna-se atuante na medida em que a operacionalidade do conceito é reduzida. Nem sempre a metáfora foi privilegiada como um catalisador da comunicação, por ser tida como ousada ou anômala ao permitir associações – que não se atêm às expectativas do leitor – entre campos ou contextos distanciados. Segundo Blumenberg sintetiza, “[a] metáfora bloqueia a fluência da recepção do texto”.<sup>9</sup> O gesto da metáfora difere, portanto, do gesto de captura próprio do conceito e da armadilha: estimulada por uma dimensão estética, a metáfora amplia a rede de relações e de significados. A metáfora, pautada pela “superabundância”<sup>10</sup> ao articular possibilidade e realidade, contrapõe-se a usos linguísticos que exigem uma maior determinação, como ocorre com a lei: “A metáfora é impossível, por exemplo, em um texto legal, que se destaca ou pelo menos deveria se destacar por uma determinação forte”.<sup>11</sup>

Assim, a profusão de metáforas cunhadas para remeter à leitura – como é o caso da que a correlaciona à viagem – testemunha o fato de que, por ser um processo de natureza abstrata e complexa, a leitura não se deixa capturar pelos limites dos conceitos. Porém, é preciso advertir que metáfora e conceito não se excluem. Nessa direção, Ralf Konersmann afirma no prefácio que escreve para o *Wörterbuch der philosophischen Metaphern (Dicionário das metáforas filosóficas)*, por ele organizado: “a história do conceito e a história da metáfora se encontram numa relação de complementação recíproca e não numa relação de concorrência ou alternativa”.<sup>12</sup> De acordo com Konersmann – que atesta a filiação desse dicionário à metaforologia de Blumenberg, reverenciando-a –, a metáfora, cujo potencial criativo perante o objeto não está comprometido com determinações peremptórias ou referenciais, é capaz de produzir diferenças: “Não identidade e constância, mas temporalidade e diferença são os conceitos que norteiam a reconstrução metaforológica”.<sup>13</sup> No caso das metáforas da leitura, a produção de diferenças agrega, por meio do

<sup>8</sup> BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 108.

<sup>9</sup> BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 108.

<sup>10</sup> BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 145.

<sup>11</sup> BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 109.

<sup>12</sup> KONERSMANN. *Dicionário das metáforas filosóficas*, p. 18.

<sup>13</sup> KONERSMANN. *Dicionário das metáforas filosóficas*, p. 17.

“saber metafórico”,<sup>14</sup> a diversidade de aspectos pertinentes à leitura – o que pode até incluir a relação pessoal estabelecida por cada leitor com o texto.

Desse modo, refletir sobre a diferença entre conceito e metáfora implica questionar o escopo de uma definição. Ao se fazer esse questionamento, Blumenberg afirma: “Verbalmente, [uma definição] apresenta-se como a substituição de uma expressão por outra. Logicamente, essa substituição é descrita como uma relação de equivalência entre uma e outra expressão”.<sup>15</sup> As definições regem os conceitos e, por conseguinte, estão no cerne do exercício teórico. Porém, o filósofo observa: “[a] prova de que a necessidade teórica não se esgota na operação do conceito e das articulações conceituais tem por consequência que sejam descritos os limites do conceito e do que age além desses limites”.<sup>16</sup> A reiterada busca dos teóricos por metáforas associadas à leitura pode ser um indício da limitação da esfera conceitual. Essa suposta limitação, contudo, não é condizente com a inviabilidade de se conceituar a leitura; mesmo que marcada pela complexidade, a leitura pode ser *definível*,<sup>17</sup> ou seja, substituída por outros termos. Ainda assim, as metáforas podem ser bem expressivas, visto que a leitura resiste a se constituir como objeto.

Para Blumenberg, o êxito do conceito depende da construção de um objeto. Essa construção acarreta, pois, a estabilização de ideias. No caso da metáfora, o potencial de determinação é fraco, uma vez que, por se afastar do sistema de equivalências do conceito, amplia as possibilidades de conexões entre referentes. Portanto, a distinção entre conceito e metáfora promove o questionamento quanto à condição da linguagem precisar a relação entre o homem e a realidade. Já Mondada e Dubois relativizam essa condição sob o argumento de que a referência deve dar passagem à referência; e, assim, sob o pressuposto da “instabilidade constitutiva das categorias”<sup>18</sup> cognitivas e linguísticas, propõem

<sup>14</sup> KONERSMANN. *Dicionário das metáforas filosóficas*, p. 20. Segundo o autor, o saber metafórico “é saber orientador; ele indica como pensar assuntos estranhos, inacessíveis, demasiadamente complexos ou que de alguma outra maneira escapam à evidência”.

<sup>15</sup> BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 73.

<sup>16</sup> BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 73.

<sup>17</sup> BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 73.

<sup>18</sup> MONDADA; DUBOIS. *Construção dos objetos de discurso e categorização*, p. 19.

a investigação de “processos de estabilização”.<sup>19</sup> As autoras se opõem, conseqüentemente, à concepção linguística que não concebe um intervalo entre “as palavras e as coisas” e, por isso, estimula uma compreensão especular do discurso e do saber.

Ainda que a instabilidade das categorias seja constatada, “efeitos de objetividade e de realidade”<sup>20</sup> são viabilizados por procedimentos capazes de criar estabilidade. Nessa direção, ideias acerca da leitura – a despeito da fluidez que a caracteriza – estariam sujeitas a uma estabilização. A nossa hipótese é de que as metáforas da leitura selecionadas do livro *Der Akt des Lesens*, de Iser, podem gerar o que Mondada e Dubois denominam “efeito estabilizador”.<sup>21</sup>

## Leitura de imagens

A conjunção das metáforas com o discurso teórico atesta a flexibilidade da categoria leitura. Esse caráter fica ainda mais realçado se lembrarmos que, das três metáforas a serem analisadas, duas são originadas de textos literários. Ou seja, o novo enquadramento promovido por Iser dessas metáforas deixa explícita a “plasticidade linguística e cognitiva”<sup>22</sup> sublinhada por Mondada e Dubois. A flexibilidade da categoria leitura pode ser notada também mediante o estudo diacrônico da teoria da literatura: a investigação sobre o sentido do texto literário derivado da leitura, ainda que seja uma constante, ampara uma discussão sobre critérios e parâmetros diversos. Essa diversidade submete a leitura a um enfoque heterogêneo. Mesmo que tenha um papel crucial na leitura, o leitor, curiosamente, ficou à margem de tais investigações durante décadas.

Lançado em 1970, na Alemanha, o projeto teórico de Wolfgang Iser almeja caracterizar as potencialidades do texto em face da resposta estética do leitor no ato da leitura. Na teoria da leitura de Iser, o papel do leitor é estudado a partir de duas perspectivas centrais que se complementam: a do *efeito estético* e a da *antropologia literária*. A primeira diz respeito à interação dialética entre texto e leitor e, por conseguinte,

<sup>19</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos de discurso e categorização, p. 19.

<sup>20</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos de discurso e categorização, p. 21.

<sup>21</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos de discurso e categorização, p. 17.

<sup>22</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos de discurso e categorização, p. 25.

à tradução, durante a leitura, do mundo virtual construído pela literatura. Essa interação pressupõe uma assimetria entre o polo textual e o da recepção, a ser negociada, no ato da leitura, mediante a interrelação entre o fictício e o imaginário. Por meio dessa articulação – que move a tradução do texto na mente do leitor –, o leitor é estimulado a construir o mundo virtual elaborado pelo texto e a exercitar a alteridade, ou seja, a transgredir o horizonte da sua condição pessoal. A *antropologia literária* explicita, assim, essa possibilidade de ser outro – motivo pelo qual o leitor pode se identificar com a vida de personagens cujos contextos diferem do seu.

Há, na teoria iseriana, o esforço de desacreditar abordagens sujeitas a balizar uma interpretação correta para o texto literário. A interpretação não deveria ter como meta dispor um sentido definitivo para o texto interpretado, seja com embasamento na suposta intenção do autor, seja na mensagem da obra. Porém, conciliar a autonomia do leitor como sujeito interpretante com o controle exercido pelo texto compreende uma difícil tarefa. Presente não só no livro *Der Akt des Lesens*, como na obra de Iser como um todo, a tensão instaurada com o confronto dessas forças opostas pode ser verificada nas imagens aqui selecionadas: a leitura como viagem; o sentido como “desenho do tapete”; o texto como partitura. As imagens, que apresentam aspectos complementares, permitem a Iser explorar potencialidades da leitura. Para pensarmos junto com Mondada e Dubois, o exame dessas potencialidades parte da “não-correspondência entre as palavras e as coisas, e a referência emerge da exibição desta distância, da demonstração da inadequação das categorias lexicais disponíveis”.<sup>23</sup>

Associada à leitura, a viagem nos permite refletir sobre vários aspectos, já que aponta para as deambulações do pensamento, as quais podem engendrar memórias, experiências e conhecimento, tal como acontece quando a mobilidade geográfica é efetiva. Porém, como Iser defende que a liberdade do leitor é dosada pelo texto, as rotas da leitura precisam seguir as prefigurações textuais. Iser não concebe a característica da exorbitância para a leitura: ao leitor é atribuída a tarefa de

<sup>23</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos de discurso e categorização, p. 33.

explicitar o que não foi formulado, mas sem que o texto seja extrapolado. Mesmo que o leitor tenha que preencher lacunas e propor conexões entre os segmentos textuais, a mobilidade consentida por essa atuação não equivale a uma deriva diante do texto, pois o expresso controla a construção do sentido do que não foi expresso. O leitor iseriano – constituído metaforicamente como viajante – não se pode lançar em uma viagem sem se ater ao texto e sem retornar à realidade. Assim, deve se concentrar no texto, refletir sobre seu contexto pessoal ao ser estimulado pela ficção, e não interpretar o mundo como se este fosse um texto literário.

No livro *Der Akt des Lesens*, Iser se vale da figura plástica do leitor-viajante ao retratar aspectos do confronto dialético entre leitor e texto:

Textos extensos como romance e epopeia não se fazem presentes em todas as suas partes, no ato da leitura, com a mesma intensidade. Disso os autores do século XVIII já estavam tão conscientes que discutiram, nos seus romances, sugestões para estruturar a leitura. Característico disso é a metáfora da diligência, empregada por Fielding e, mais tarde, por Scott e seus sucessores: o leitor é tratado como um viajante, que, através do romance, pega o caminho muitas vezes tortuoso a partir de um ponto de vista que se desloca. Percebe-se que o próprio leitor combina, então, aquilo que foi visto na sua memória e elabora um contexto, cuja confiabilidade depende significativamente da atenção dispensada. Mas, de qualquer maneira, a viagem inteira não está disponível a ele a cada passo.<sup>24</sup>

A mobilidade descrita nesse trecho pode ser depreendida não só a partir do caráter permanentemente inacabado da leitura – que demanda a combinação de diferentes estágios do texto –, como também do movimento que o leitor realiza pelos planos da narrativa, atualizados no ato

<sup>24</sup> ISER. *Der Akt des Lesens*, p. 33. Tradução nossa do original em alemão: "Umfangreiche Texte wie Romane und Epen sind in allen ihren Teilen beim Lesen niemals mit gleicher Intensität gegenwärtig. Das war schon den Autoren des 18. Jahrhunderts so bewußt, daß sie in ihren Romanen Strukturierungsempfehlungen für die Lektüre diskutierten. Kennzeichnend dafür ist die von Fielding, später auch von Scott und seinen Nachfahren gebrauchte Metapher der Postkutsche, die den Leser zu einem Reisenden stilisiert, der den oft beschwerlichen Weg durch den Roman aus der Sicht eines wandernden Blickpunkts nimmt. Es versteht sich, daß er dann das Gesehene selbst in seiner Erinnerung verknüpft und einen Zusammenhang herstellt, dessen Verlässlichkeit nicht unwesentlich von der gezeigten Aufmerksamkeit abhängt. In jedem Falle aber ist ihm die ganze Reise nicht in jedem Augenblick verfügbar".

da leitura. Transitando por esses planos, o ponto de vista do leitor oscila entre a perspectiva da narrativa circunscrita pela ótica do narrador, dos personagens, do enredo e do objeto ficcional construído na leitura.

A possibilidade de o leitor afastar sua localização durante o ato da leitura e encenar-se outro é descrita por Kate Flint no artigo "Livros em viagem: difusão, consumo e romance no século XIX", cujo objetivo é relacionar "a metáfora da leitura como viagem; as reações, observadas ou presumidas, do leitor, distante de casa e/ou em trânsito; e a verdadeira e própria viagem do texto".<sup>25</sup> A premissa da argumentação da autora sublinha que "[a] leitura tem o poder de nos transportar para outro lugar. E a sua capacidade de deslocamento é dupla: anula de um só golpe nossa identidade cotidiana e sua tranquilidade do 'aqui', e nos conduz a um espaço-tempo novo e inédito".<sup>26</sup>

Qual concepção de leitura tal metáfora pressupõe? Como imaginar um mundo que não se conhece? Imaginar o desconhecido compreende uma tarefa mais complexa do que imaginar o familiar?

No artigo mencionado, Flint analisa o leitor-viajante nos seguintes termos:

Uma imagem na qual coexistem mobilidade, iniciativa e capacidade de sobrevivência: saber interpretar as convenções semióticas (enredos, tipologias das personagens, compreensão do não dito, do indizível, do que é submetido à autocensura), e saber reunir os desafios das expectativas frustradas, dos finais abertos, dos enganos e das mudanças de voz e ponto de vista. Assim sendo, pode-se descrever a leitura com termos que também definem a viagem: fluida, provisória, variável. Em particular, ela nos permite encontrar paisagens e pessoas que na realidade nunca veremos, e observar o nosso mundo com olhar distanciado de visitante.<sup>27</sup>

A metáfora da viagem pressupõe uma concepção de leitura que prevê processos interativos incompatíveis com a noção de imanentismo textual, pois o leitor deve explorar ativamente o texto literário. Essa exploração suscita sentimentos, emoções e imagens, que contribuem para a formulação analítica da experiência de leitura. No âmbito dessa metáfora, o leitor deve ser capaz de renovar o sentido do texto literário.

<sup>25</sup> FLINT. Livros em viagem: difusão, consumo e romance no século XIX, p. 664.

<sup>26</sup> FLINT. Livros em viagem: difusão, consumo e romance no século XIX, p. 659.

<sup>27</sup> FLINT. Livros em viagem: difusão, consumo e romance no século XIX, p. 660.

E, assim, na imagem do leitor-viajante pulsa não só a ideia de que o leitor é um elemento imprescindível para se pensar a comunicação literária, mas também a projeção do efeito dessa comunicação – efeito que, para existir, convoca a atuação do imaginário.

Em tese, a associação da ideia de viagem à leitura pode admitir várias acepções. Contudo, a multiplicidade de aspectos que tangenciam a viagem não é ventilada por Iser. A acepção subscrita por ele, ao mesmo tempo em que aponta para a elaboração inacabada ou parcial da leitura do texto literário, enfatiza a atenção que o leitor deve ter ao texto. Desse modo, a hipótese de o leitor ser um viajante sem rumo certo ou sem programação prévia não é contemplada. Se, por um lado, a restrição do significado da metáfora em destaque deixa de ser condizente com a ampliação nas conexões entre os referentes prevista por Blumenberg, por outro, essa restrição se faz necessária no domínio da teoria – ou seja, a incorporação da metáfora no discurso teórico depende de uma estabilização semântica.

O pressuposto quanto ao controle exercido pelo texto na atuação do leitor fica ainda mais acentuado com a metáfora do “desenho do tapete”. Arelada à leitura que Iser faz da novela de Henry James, essa metáfora é decisiva para a compreensão do impasse a que chega a teoria iseriana da leitura. Ao se valer da novela de James para introduzir o livro *Der Akt des Lesens*, Iser assinala duas acepções diferentes de crítica literária e de interpretação: uma vigente no século XIX – a qual determina que as mensagens deixadas pelos autores nas respectivas obras deveriam ser decodificadas pelos leitores – e a segunda, própria do século XX, que convoca o leitor a ser agente da produção de imagens. Com essa diferenciação, Iser introduz as bases da sua teoria do efeito estético, as quais, além de enfatizar o impacto da arte moderna na interpretação, implicam questões relativas ao sentido e à leitura.

Referenciando a vida literária, a novela de James dramatiza a obcecada busca do narrador – um jovem crítico literário do século XIX – pelo sentido oculto e inequívoco que o renomado escritor-personagem Hugh Vereker teria disposto na sua obra. Esse sentido é designado por uma série de metáforas, exemplificadas na enumeração do narrador: “O segredo de Vereker, meu caro – a intenção geral de suas obras, o fio em



que ele enfiava suas pérolas, o tesouro enterrado, o desenho do tapete”.<sup>28</sup> Na novela, Vereker desafia a crítica a encontrar o sentido secreto de sua obra, sentido que, em face de tais metáforas, detém um caráter duplo: ora é algo profundo, como um tesouro a ser desencavado; ora é algo que está na superfície, como uma imagem em um tapete.

Nos termos de Vereker em um dos diálogos com o narrador, essa natureza imagética faria o sentido misterioso ser quase autoevidente:

Todo meu esforço consciente consiste em dar pistas – em cada página, cada linha, cada letra. A coisa está tão concretamente presente quanto um pássaro numa gaiola, uma isca num anzol, um pedaço de queijo numa ratoeira. Está dentro de cada volume, tal como seu pé está dentro do sapato. Governa cada linha, escolhe cada palavra, põe o pingo em cada i, coloca cada vírgula.<sup>29</sup>

Tal sentido, espécie de segredo caracterizado como ideia central da obra de Vereker, só poderia ser encontrado pelos iniciados – prerrogativa que os distingue do leitor não especializado e que confere à crítica um atributo esotérico. A novela *The Figure in the Carpet*, de James, oferece, assim, uma reflexão metateórica quanto à via de comunicação que a literatura instaura entre autor, texto e leitor e quanto aos impasses de se traduzir a literatura em um discurso cognitivo.

O narrador passa a se ver como um crítico fracassado, pois não acredita ser capaz de identificar a ideia central da obra de Vereker. A disputa que se criou entre os personagens pelo sentido secreto o validou como algo grandioso. Dessa forma, podemos constatar que a diversidade de interpretações própria do texto literário é minada diante da procura estéril pelo “desenho do tapete”:

Não apenas não consegui encontrar a intenção geral que procurava como também deixei de desfrutar as intenções subordinadas que antes me deleitavam. Seus livros perderam o encanto para mim; a frustração de minha busca fez-me perder o alto conceito em que os tinha. Não eram mais para mim um prazer adicional, e sim um recurso a menos; pois a partir do momento em que constatei não ser capaz de seguir a pista que me dera o autor, é claro que passou a ser uma questão de honra não usar profissionalmente o conhecimento que eu tinha de sua obra. Eu não sabia *nada* – nem

<sup>28</sup> JAMES. O desenho do tapete, p. 77.

<sup>29</sup> JAMES. O desenho do tapete, p. 153.

eu nem ninguém. Era humilhante, porém suportável; seus livros agora apenas me incomodavam. Por fim, aborreciam-me, e expliquei a confusão em que me via – de modo um tanto irracional, reconheço – dizendo a mim mesmo que Vereker havia zombado de mim. O tesouro enterrado era uma brincadeira de mau gosto; a intenção geral não passava de uma pose monstruosa.<sup>30</sup>

Já no final desse trecho é possível observar que o narrador desconfia do suposto desenho, hesitação que o acompanha em outros momentos da narrativa. Contudo, George Corvick teria conseguido êxito ao procurar o sentido secreto da obra de Vereker. Crítico literário amigo do narrador, Corvick disse ter desvendado esse sentido após viajar para a Índia.

Gwendolen Erme, personagem caracterizada como escritora, assim relata a descoberta de seu noivo Corvick ao narrador:

Ele não levou nenhum livro, de propósito; aliás, nem precisava, pois conhece de cor todas as páginas, como eu. Elas todas atuaram sobre ele, em conjunto, e algum dia, em algum lugar, quando ele nem estava pensando nisso, juntaram-se na única combinação correta, formando uma soberba e intrincada tessitura. Surgiu o desenho do tapete. Era assim que ele sabia que surgiria, e foi esse o verdadeiro motivo – o senhor não fazia a menor ideia, mas agora acho que já posso lhe dizer – que o levou a ir para lá [para a Índia] e que me levou a aceitar que ele fosse. Nós sabíamos que essa mudança resolveria o problema; que a diferença de pensamento, de ambiente, seria o toque necessário, a sacudidela mágica. Calculamos tudo com uma perfeição admirável. Os elementos estavam todos em sua cabeça, e com a *secousse* de uma experiência nova e intensa eles geraram a luz.<sup>31</sup>

O “desenho do tapete” é revelado em um repentino momento de iluminação de Corvick, quando o personagem se desloca rumo ao desconhecido. A romanesca potência dessa viagem como estratégia antiteórica de legibilidade textual difere completamente da metodologia de leitura adotada pelo narrador, que relata: “juntei febrilmente todos os seus [de Vereker] escritos; esquadrinhei-os frase por frase. Este trabalho enlouquecedor ocupou-me por um mês”.<sup>32</sup> O *insight* de Corvick, suscitado pela viagem a um destino exótico, passa a ser condizente com uma competência de leitura. Porém, o sentido que o personagem constrói para o

<sup>30</sup> JAMES. O desenho do tapete, p. 155.

<sup>31</sup> JAMES. O desenho do tapete, p. 164.

<sup>32</sup> JAMES. O desenho do tapete, p. 155.

texto lido não encontra amparo em um critério concreto passível de ser compartilhado no âmbito da crítica literária e não poderia ser validado. Considerando o respaldo nada convincente do sentido que Corvick diz ter encontrado – já que não transcende o espaço mental do personagem e, por conseguinte, sua interpretação nunca veio à tona –, podemos pensar que essa descoberta esconde uma bravata.

O sentido que Corvick arroga a si contraria, pois, diretrizes fundamentais da crítica literária, que se submete a um sistema de pressupostos e de códigos por meio dos quais a interpretação da literatura pode ser expressa. Mas, ainda que não apresente formulações de cunho crítico, tal sentido pode exemplificar parte da cadeia que, engendrada no processo de tradução do texto literário, constitui gradações semânticas entre efeito estético e interpretação. Essas gradações, associadas ao importante pressuposto da comunicação na teoria de Iser,<sup>33</sup> atestam a complexidade da relação entre leitor e texto literário. Nessa direção, o sentido produzido por Corvick se atrela ao efeito que nasce da interação com o texto, sem que proposições de cunho interpretativo sejam formuladas. O efeito possibilita a criação de algo que não existia previamente e refoge, portanto, àquilo que é familiar ao leitor. Já que não mais se pressupõe um sentido a ser decifrado pelo leitor, o potencial de ideias associado ao texto pode ser enfatizado. Porém, a dificuldade de se estabelecerem parâmetros que limitem esse potencial suscita o risco de o sentido resvalar na arbitrariedade ou na superinterpretação,<sup>34</sup> situações nas quais a subjetividade suplantara os contornos do texto. Essa dificuldade faz com que o tópico pertinente aos limites do leitor no ato da leitura adquira um destaque especial no âmbito das discussões entre os estudiosos da interpretação

<sup>33</sup> A respeito desse pressuposto, Hans Ulrich Gumbrecht afirma no adendo que escreve, em 1981, para a publicação brasileira de sua resenha, de 1977, do livro *Der Akt des Lesens*: "Através de uma tentativa de diferenciação mais abrangente da interpretação do ato da leitura, Iser torna evidente ao mesmo tempo – mais do que qualquer de seus antecessores – a necessidade de levar-se em conta o ato de produção do texto sob a perspectiva da teoria da comunicação; por essa razão, o *Ato da leitura*, na perspectiva de 1981, representa a meu ver um corte significativo na história da teoria da recepção – sua transmissão para a teoria da comunicação. O que, em 1977, eu considerava uma falha do livro, isto é, a descrição metafórica da relação texto-leitor como 'interação', vejo atualmente – também – como antecipação dos meus próprios esforços atuais, e dos de Iser, no sentido de fundamentar a teoria da comunicação do ponto de vista da interação – no sentido sociológico". (GUMBRECHT. *A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser*, p. 1008-1009).

<sup>34</sup> Aludimos ao livro *Interpretação e superinterpretação*, de Umberto Eco.

do texto literário que desacreditam as buscas pelo sentido oculto desse texto e pela intenção autoral.

É nesse contexto que se situa o conceito de leitor, articulado por Iser – para quem “evidentemente, uma teoria de textos literários, sem a inclusão do leitor, não pode mais se sustentar”<sup>35</sup>: o leitor implícito (*der implizite Leser*). O conceito de leitor implícito deriva da tese de que, independentemente da identidade do leitor empírico, o texto prefigura a recepção, motivo pelo qual leituras não podem ter um espectro ilimitado de possibilidades:

Por isso, o conceito do leitor implícito designa uma estrutura textual, por meio da qual o receptor já é sempre considerado. O preenchimento dessa forma vazia e estruturada também não pode ser prejudicada quando textos, por meio de sua ficção do leitor, parecem declaradamente não se preocupar com o receptor ou buscam excluir seu possível público através das estratégias utilizadas. Assim, o conceito de leitor implícito destaca as estruturas de efeito do texto por meio das quais o receptor se situa no texto e é associado ao texto através dos atos de apreensão desencadeados por ele”.<sup>36</sup>

Segundo Iser, o papel do leitor está inscrito no texto, ou seja, o autor projeta uma imagem da recepção no texto. No entanto, o princípio de que o texto orienta o leitor a seguir um determinado ponto de vista não é facilmente conciliável, por exemplo, com a novela *The Figure in the Carpet*, de James. Essa narrativa compreende um bom exemplo para questionarmos o controle que o conceito de leitor implícito visa a exercer, uma vez que a estrutura textual da novela propicia a abertura de sentido. Essa estrutura convoca o leitor a preencher espaços de indeterminação, a fim de que seja consolidada a comunicação entre texto e leitor. Porém, as configurações textuais da novela de James permitem que tais espaços sejam preenchidos de distintas maneiras. Em razão dessa possibilidade,

<sup>35</sup> ISER. *Der Akt des Lesens*, p. 60. Tradução nossa do original em alemão: “[e]ine Theorie literarischer Texte vermag ohne die Einbeziehung des Lesers offensichtlich nicht mehr auszukommen”.

<sup>36</sup> ISER. *Der Akt des Lesens*, p. 61. Tradução nossa do original em alemão: “Daher bezeichnet das Konzept des impliziten Lesers eine Textstruktur, durch die der Empfänger immer schon vorgedacht ist, und die Besetzung dieser strukturierten Hohlform läßt sich auch dort nicht verhindern, wo sich Texte durch ihre Leserfiktion erklärtermaßen um einen Empfänger nicht zu kümmern scheinen oder gar ihr mögliches Publikum durch die verwendeten Strategien auszuschließen trachten. So rückt das Konzept des impliziten Lesers die Wirkungsstrukturen des Textes in den Blick, durch die der Empfänger zum Text situiert und mit diesem durch die von ihm ausgelösten Erfassungsakte verbunden wird”.

indagamos se a diversidade de leituras pode ser efetivamente contemplada pelo conceito de leitor implícito, visto que, por meio desse conceito, Iser sustenta o controle da leitura exercido pelo texto – como ressalta Luiz Costa Lima:

A estrutura do texto tem, portanto, um papel de regulação da leitura, implicitamente oferecendo os critérios de distinção entre a pura recepção projetiva, isto é, a leitura condenada, e a leitura constitutiva de um sentido apropriado. Aqui se encontra o calcanhar-de-Aquiles da teorização de Iser e mais [...] o ponto crítico da, genericamente falando, estética da recepção.<sup>37</sup>

A se concordar com Iser, James teria concebido uma imagem do leitor ao estruturar a novela – a ser então atualizada no momento da leitura –, ou seja, o autor resguardaria uma condição privilegiada como intérprete de seu texto. No entanto, não haveria um traço imanentista – contrário aos pilares da teoria iseriana – na ideia que defende uma única imagem do leitor, articulada pelo autor da narrativa? Caso o leitor da novela de James se disponha a perseguir uma adequação a essa imagem hipotética, ele poderá viver uma batalha similar à travada pelos leitores críticos no plano diegético, disputa que transforma o sentido autorizado pelo autor em troféu, isto é, em poder e *status*. Ao explorar a novela na reflexão preambular acerca da interpretação em *Der Akt des Lesens*, o teórico, estranhamente, aquiesce com a busca dos críticos pelo “desenho do tapete” – o sentido secreto cifrado por Hugh Vereker, o escritor-personagem.

A novela, ao exibir o contexto do final do século XIX, explora a maneira segundo a qual a crítica literária dessa época concebe o sentido dos textos. Sob uma atmosfera de suspense, processos de produção de sentido são descritos em termos equivalentes aos de uma “caça ao tesouro”. A metáfora que associa sentido a tesouro, ambos sujeitos a serem escavados, contribui para consolidar, na novela de James, o ambiente de disputa e de vaidade instaurado em torno do sentido cifrado da obra de Vereker, já que deter o sentido secreto da obra desse autor fictício constituiria condição de empoderamento similar ao aferido quando se encontra um tesouro.

<sup>37</sup> LIMA. Prefácio à primeira edição, p. 55.

Para Iser, a novela confronta duas perspectivas distintas de produção de sentido: a do narrador e a de Corvick, as quais são pautadas respectivamente pela *explicação* – devedora de uma metodologia filológica – e pelo *efeito* – cuja caracterização imagética remete à atuação do leitor. A metodologia de Corvick, segundo Iser assegura, mostra-se mais profícua, razão pela qual esse personagem teria compreendido o sentido da obra de Vereker. O sucesso projetado nessa metodologia promove as diretrizes teóricas acerca do efeito estético e da interpretação postuladas por Iser.

Considerando as lacunas textuais a serem negociadas pelo leitor da novela, é plausível pensar que o “desenho do tapete” sequer existia. No entanto, essa é uma questão que não autoriza resposta definitiva e, assim, permanece em aberto. Ora, caso haja um desenho a ser desvendado na novela, a sua imagem poderá variar conforme o ponto de vista do leitor. A novela de James, ao tratar da leitura dos textos literários de Vereker, põe em perspectiva um jogo com a interpretação a ser feita também pelos leitores de *The Figure in the Carpet*. Dessa maneira, a problemática ilustrada pela novela de James quanto à crítica literária e à interpretação pode ser explorada por Iser ao apresentar, “*in medias res*”,<sup>38</sup> seu argumento na abertura de *Akt des Lesens*. Na medida em que preenche espaços vazios do texto – ao invés de ponderar se certas lacunas devem ser preenchidas –, Iser explicita a contundente tarefa do leitor de *The Figure in the Carpet*. O teórico pressupõe que o “desenho do tapete” não é uma farsa ou um truque de Vereker e conclui que o sentido não deve ser *explicado*, e, sim, *experimentado*.

Na novela de James, o mistério quanto ao “desenho do tapete” ressalta a instância autoral, uma vez que essa metáfora designa o enigma cifrado por Vereker, o escritor-personagem. Portanto, na narrativa, os críticos literários estão subordinados à mensagem disposta no texto pelo escritor. Contudo, as elipses estruturantes da novela fazem com que sejam defensáveis tanto a hipótese de que havia o “desenho do tapete” como a de que ele seria uma farsa. Por esse motivo, gera estranhamento que Iser, na condição de leitor da narrativa, preencha as lacunas textuais de modo a incumbir os leitores fictícios de procurar tal mensagem e,

<sup>38</sup> DE BRUYN. *Wolfgang Iser: a companion*, p. 108.

assim, não questione a existência do sentido secreto da obra do escritor-personagem. Esses leitores não teriam uma liberdade ampla, pois transitariam apenas dentro dos limites da intenção do autor. Ao leitor, não seria permitido se esquivar do “desenho do tapete”.

Coincidentemente, uma crítica comum ao pensamento de Iser sublinha que, a despeito da sua contundente teorização acerca do papel ativo do leitor na interpretação do texto literário, ele reafirma a primazia do autor. Nessa direção, Robert Holub indaga, no livro *Reception theory: a critical introduction*, se a liberdade concedida por Iser ao leitor seria mesmo ampla. Holub acredita que o teórico restringe essa prerrogativa, pois haveria “a mensagem” e, ao leitor, não seria permitido se esquivar dela: “O indeterminado parece estar frequentemente associado apenas aos detalhes não essenciais, banais; porém, quando o sentido é produzido, o leitor ou percorre o caminho pré-determinado ou não compreende o texto”.<sup>39</sup>

No final do prefácio à primeira edição de *Akt des Lesens*, Iser explicita seu propósito de explorar “exemplos” literários no decorrer da argumentação do livro:

Ocasionalmente, para diminuir o grau de abstração das reflexões sobre a teoria do efeito, algumas linhas de pensamento são elucidadas por meio de exemplos – algumas até mesmo desenvolvidas inteiramente em sua dimensão de exemplo. Ilustrações desse tipo não são pensadas como interpretações de textos específicos, mas servem ao esclarecimento daquilo que foi dito. Fiz conscientemente uma escolha concisa, para não ter que descrever sempre os contextos dos quais os excertos citados foram extraídos. Por isso, escolhi também aqueles textos que interpretei no meu livro *Der implizite Leser*. Nele encontram-se as premissas para a argumentação dos exemplos aqui usados, os quais, contudo, foram todos desenvolvidos no sentido da função ilustrativa a ser prestada por eles. Se a elucidação dos processos de constituição dos textos ocorridos na leitura acontece quase exclusivamente via textos narrativos, é,

<sup>39</sup> HOLUB. *Reception theory: a critical introduction*, p. 106. Tradução nossa do original em inglês: “The indeterminate often seems to involve only the trivial non-essential details; where meaning is produced, however, the reader either travels the predetermined path or misunderstands the text”.

sobretudo, porque o problema se coloca aqui em sua forma mais diferenciada.<sup>40</sup>

No arco conceitual exemplificado por Iser com os comentários que tece à novela de James, sobressaem o aspecto visual ou imagético do sentido e a atuação do leitor como condição metodológica para se estudar o texto literário. Essa condição pode ser visualizada inclusive por meio do entendimento de Iser acerca de tal novela, pois, na medida em que “exemplifica” sua teoria com a narrativa mencionada, é fácil visualizar como os pressupostos conceituais do teórico inevitavelmente impõem limites ao sentido construído por ele. Caso o leitor de *Der Akt des Lesens* tenha lido a novela *The Figure in the Carpet*, é possível até que fique confuso com a argumentação traçada pelo teórico ao comentá-la. A leitura que Iser realiza dessa narrativa expõe os limites de validade do conceito de leitor implícito. Tendo em vista que esse conceito pressupõe “a ideia de uma constante textualmente inscrita”,<sup>41</sup> a ser retomada “não [por] qualquer um, mas apenas [por] aquele leitor capaz de resgatar o significado da obra de acordo com um horizonte de exigências e expectativas historicamente vinculado”,<sup>42</sup> Iser não poderia fomentar suas colocações teóricas a partir do texto lido – que naturalmente não estariam enquadradas nesse horizonte do final do século XIX – se quisesse ater-se às hipotéticas demarcações textuais que norteariam esse leitor.

A conceituação que atribui o caráter imagético ao sentido enfatiza a relação entre sujeito e objeto – ou seja, entre leitor e sentido:

<sup>40</sup> ISER. *Der Akt des Lesens*, p. 10. Tradução nossa do original em alemão: “Um den Überlegungen zur Wirkungstheorie gelegentlich ihren Abstraktionsgrad zu nehmen, sind manche Gedankengänge durch Beispiele veranschaulicht – manche sogar ganz in einer Beispieldimension entwickelt. Illustrationen dieser Art sind nicht als Interpretationen bestimmter Texte gemeint, sondern dienen der Verdeutlichung des Gesagten. Für die Beispiele habe ich bewußt eine enge Auswahl getroffen, um nicht immer die Zusammenhänge mit beschreiben zu müssen, denen die angeführten Stellen entnommen sind. Deshalb habe ich auch jene Texte gewählt, deren Interpretation ich in meinem Buch *Der implizite Leser* gegeben habe. Dort finden sich die Voraussetzungen für die Argumentation der hier angezogenen Beispiele, die jedoch alle im Sinne der von ihnen zu leistenden Illustrationsfunktion fortentwickelt worden sind. Wenn die Veranschaulichung der im Lesen erfolgenden Konstitutionsprozesse des Textes nahezu ausschließlich an Erzähltexten erfolgt, so vorwiegend deshalb, weil sich hier das Problem in seiner differenziertesten Form stellt”.

<sup>41</sup> LIMA. Prefácio à primeira edição, p. 57.

<sup>42</sup> LIMA. Prefácio à primeira edição, p. 57.



Se o sentido tem o caráter de imagem, então o sujeito nunca poderá desaparecer de tal relação, ao contrário do que acontece em princípio com o modo da compreensão discursiva. Para isso, os seguintes pontos de vista são essencialmente decisivos: se inicialmente a imagem suscita o sentido que não está formulado nas páginas impressas do texto, então ela se revela como produto que resulta do complexo de signos do texto e dos atos de apreensão do leitor. O leitor não pode mais se distanciar dessa interação. Ao contrário, ele se une ao texto por meio da atividade nele desencadeada para participar de uma situação; assim, ele cria as condições que são necessárias para que o texto possa produzir efeito. Se o leitor produz uma situação para o texto por meio dos atos de apreensão exigidos dele, então sua relação com o texto não pode ser mais uma relação que separa discursivamente sujeito e objeto. Então, o sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado.<sup>43</sup>

Uma vez que o crítico ilustrado por Corvick liberta-se dos preceitos filológicos caracterizadores da tradição crítica do século XIX, deve ser questionado como um sentido construído a partir de uma condição imagética – que evidencia a subjetividade e as lacunas textuais a serem preenchidas – poderá ser traduzido a ponto de ser comunicado. O efeito seria incompatível com a ideia de interpretação? Esse questionamento, em outros termos, diz respeito à maneira segundo a qual o sentido, cuja caracterização afasta a discursividade e a explicação, confluirá em uma interpretação a partir da qual existam possibilidades efetivas de diálogo entre os críticos. Afinal, se o sentido fosse experimentado apenas no plano do imaginário, o domínio institucional dos estudos literários seria inviabilizado.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Iser. *Der Akt des Lesens*, p. 22. Tradução nossa do original em alemão: “Hat der Sinn Bildcharakter, dann wird das Subjekt niemals aus einer solchen Beziehung verschwinden können, wie es für den Modus diskursiver Erkenntnis im Prinzip gilt. Dafür sind im wesentlichen folgende Gesichtspunkte maßgebend: Erweckt erst das Bild den Sinn, der in den gedruckten Seiten des Textes nicht formuliert ist, dann erweist sich das Bild als Produkt, das sich aus dem Zeichenkomplex des Textes und den Erfassungsakten des Lesers ergibt. Von dieser Wechselbeziehung kann sich der Leser nicht mehr distanzieren. Vielmehr schließt er sich durch die in ihm angestoßene Aktivität mit dem Text zu einer Situation zusammen; er stellt somit die Bedingungen her, die notwendig sind, damit sich der Text auswirken kann. Schafft der Leser durch die ihm abverlangten Erfassungsakte dem Text eine Situation, so kann sein Verhältnis zum Text nicht mehr das einer diskursiven Subjekt-Objekt Spaltung sein. Sinn ist dann nicht mehr erklärbar, sondern nur als Wirkung erfahrbar”.

<sup>44</sup> A respeito da premência da questão pertinente ao sentido no âmbito da crítica literária, ver o livro *Literary meaning: from Phenomenology to Deconstruction*, de William Ray.

No item que se segue à análise de *The Figure in the Carpet*, Iser reverte os comentários acerca da novela em uma reflexão mais explícita quanto à interpretação e às mudanças que a arte moderna imprimiu na tarefa interpretativa. Portanto, tais comentários projetam os termos da discussão pretendida pelo autor. Para que o conceito de sentido atrelado ao efeito possa ser viável, é necessário rever, conforme Iser argumenta, a concepção prevista pelas normas clássicas para tal tarefa – então exemplificadas pela ótica do narrador da narrativa de James –, moldadas de acordo com o horizonte clássico da arte. O desgaste sofrido pela metodologia que busca reduzir o texto literário a um sentido definitivo – sentenciado por Iser a partir da perspectiva crítica do narrador dessa narrativa – está refletido no contexto no qual surgiram as Estéticas da Recepção e do Efeito. Nesse contexto, o questionamento acerca da interpretação foi estimulado pelo caráter plural – derivado da modernidade literária – do sentido admitido pelo texto literário, razão pela qual esse texto pode ser lido à luz de várias propostas teóricas.

A transposição da metáfora do “desenho do tapete” para o âmbito teórico depende da estabilização do sentido da novela de James. Uma vez incorporada ao discurso teórico, essa metáfora introduz um fator visual que, por si só, produz um efeito de objetividade. Esse fator também pode ser observado no caso da metáfora da partitura. Além dessa semelhança, a metáfora do desenho dialoga diretamente com a concepção do texto como partitura. Segundo Iser: “por um lado, o texto é apenas uma partitura e, por outro, são as capacidades dos leitores, individualmente diferenciados, que instrumentam a obra”.<sup>45</sup> A leitura realizada por Iser da novela de James evidencia que o texto literário depende da atuação do leitor. Para Iser, o papel do leitor está inscrito no texto, ou seja, o autor projetaria uma imagem da recepção no texto. Portanto, o leitor deve ser capaz de apreender o texto e de traduzi-lo a partir das possibilidades restringidas pelo autor.

Visto como partitura, o texto condiciona e limita tal atuação para que o “desenho do tapete” seja encontrado. Com esse comentário,

<sup>45</sup> ISER. *Der Akt des Lesens*, p. 177. Tradução nossa do original em alemão: “auf der einen Seite ist der Text nur eine Partitur, und auf der anderen sind es die individuell verschiedenen Fähigkeiten der Leser, die das Werk instrumentieren”.

podemos retomar a observação feita a propósito da metáfora da viagem: o leitor, para Iser, não sai da órbita do texto. Ao contrário do que muitos leitores da obra de Iser têm em mente em relação ao seu pensamento, a Estética do Efeito não subestima o autor do texto literário. Assim, a liberdade do leitor, diferentemente do que se costuma supor, não é tão ampla. Desse modo, parecem prevalecer, na teoria iseriana, as projeções que o autor do texto literário supostamente faz quanto ao papel do leitor do que propriamente a atualização do sentido desse texto pelo leitor. A complementariedade dos aspectos previstos pelas metáforas quanto à relação dinâmica entre texto e leitor enfatiza o rigor com o qual elas são negociadas por Iser. Essa negociação, que seria impossível sem uma estabilização referencial, é feita em face da elaboração conceitual sobre a leitura. Assim, as metáforas não podem ser vistas como um desvio no âmbito do discurso teórico, e, sim, como um elemento profícuo que explicita meandros da teoria iseriana.

## Referências

- BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 178 p. (Babel).
- DE BRUYN, Ben. *Wolfgang Iser: a companion*. Berlin: Boston: De Gruyter, 2012. 282 p. (Companions to Contemporary German Culture, 1).
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 184 p.
- FLINT, Kate. Livros em viagem: difusão, consumo e romance no século XIX. In: MORETTI, Franco (Org.). *O Romance: a cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 659-695. 1120 p.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. p. 989-1014.
- HOLUB, Robert C. *Reception theory: a critical introduction*. London: Methuen, 1985. 189 p.
- ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. 2. durchgesehene und verbesserte Auflage. Stuttgart: Wilhelm Fink/UTB, 1984. 358 S.
- JAMES, Henry. O desenho do tapete. In: \_\_\_\_\_. *A morte do leão: histórias de artistas e escritores*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 144-179. 192 p.
- KONERSMANN, Ralf (Org.). *Dicionário das metáforas filosóficas*. Tradução de Vilmar Schneider e Nélío Schneider. São Paulo: Loyola, 2012. 640 p.
- LIMA, Luiz Costa. *Os eixos da linguagem: Blumenberg e a questão da metáfora*. São Paulo: Iluminuras, 2015. 272 p.

LIMA, Luiz Costa. Prefácio à primeira edição: O leitor demanda (d)a literatura. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 37-66. 204 p.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referência. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena (Org.). *Referênciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 17-52. 250 p. (Clássicos da Linguística, 1).

RAY, William. *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction*. Oxford: Basil Blackwell, 1984. 228 p.

# A literatura de testemunho, o “excesso de realidade” e o “real” traumático – por uma ética e estética da representação

Elcio Loureiro Cornelsen

Quando nos ocupamos do gênero “literatura de testemunho”, devemos ter em mente uma série de pressupostos. Um deles, como apontam Nestrovski e Seligmann-Silva, diz respeito à noção de que “a catástrofe dificulta, ou impede a representação”,<sup>1</sup> pois a “catástrofe é, por definição, um evento que provoca um *trauma*”,<sup>2</sup> palavra de origem grega que significa “ferida”, uma ferida inscrita na mente e que dificulta a tradução em palavras do horror vivenciado.

A literatura de testemunho é, pois, uma “literatura de trauma”, como ressalta Nestrovski, pois se trata de “representar o irrepresentável; resgatar, sem trair um evento latente na memória; redescobrir alguma força viva na língua, que nos torne capazes de testemunhar o que foi visto”<sup>3</sup> e, sobretudo, o que foi vivenciado por aquele que narra. Tal “vivência de choque” (*Chockerlebnis*),<sup>4</sup> para utilizarmos uma expressão cunhada por Walter Benjamin para definir o bombardeamento sensorial do homem na modernidade, impõe limites à linguagem.

Haveria, portanto, uma necessidade de se prestar testemunho de um dado evento traumático e, ao mesmo tempo, a impossibilidade derivada da própria vivência da catástrofe, que deixaria suas marcas no modo

<sup>1</sup> NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA. Apresentação, p. 7-8.

<sup>2</sup> NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA. Apresentação, p. 7-8.

<sup>3</sup> NESTROVSKI. Vozes de crianças, p. 186.

<sup>4</sup> BENJAMIN. Sobre alguns temas em Baudelaire, p. 111.

de articulação discursiva pela memória. Essa seria, pois, uma característica da literatura de testemunho, conforme indica Seligmann-Silva:

O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o "real") com o verbal.<sup>5</sup>

Entretanto, como Seligmann-Silva alerta:

Esse "real" não deve ser confundido com a "realidade" tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o "real" que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação.<sup>6</sup>

Para isso, baseado em estudos de Giorgio Agamben, o teórico lança mão das denominações em latim e grego para o ato de testemunhar algo traumático: *testis* ("o depoimento de um terceiro no processo"), *superstes* ("a pessoa que atravessou uma provação, o sobrevivente"), ambos os termos latinos, e *martyros* ("testemunha"), em grego:

Se a noção de testemunha como terceiro já anuncia o tema da verificação da "verdade", ou seja, traz à luz o fato de que o testemunho por definição só existe na área enfeitiçada pela dúvida e pela possibilidade da mentira, a acepção de testemunho como sobrevivente e como mártir indica a categoria excepcional do "real" que o testemunho tenta dar conta *a posteriori*.<sup>7</sup>

Para pensarmos a autoria de um relato de testemunho, devemos considerar a seguinte questão, colocada por Netrovski e Seligmann-Silva: "E para quem narra: como se tornar, narrando, uma testemunha autêntica do acontecido e uma testemunha autêntica de si?"<sup>8</sup> Pois o relato testemunhal acerca de um ato violento, de caráter autobiográfico, está atrelado a outras duas noções, a de autoria e a de responsabilidade frente ao ato em si e a suas vítimas. Para Geoffrey Hartmann, por exemplo, a memória seria o mecanismo que pode possibilitar a presença do

<sup>5</sup> SELIGMANN-SILVA. Apresentação da questão, p. 46-47.

<sup>6</sup> SELIGMANN-SILVA. O testemunho entre a ficção e o 'real', p. 377.

<sup>7</sup> SELIGMANN-SILVA. O testemunho entre a ficção e o 'real', p. 377-378.

<sup>8</sup> NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA. Apresentação, p. 9.

“real” discursivo da catástrofe vivenciada, e não apenas do silenciamento imposto pelo trauma:

A memória, e especialmente a memória usada na narração, não é simplesmente um nascer póstumo da experiência, uma formação secundária: ela *possibilita* a experiência, permite que aquilo que chamamos de o real penetre na consciência e na apresentação das palavras, para tornar-se algo mais do que só o trauma seguido por um apagamento mental higiênico e, em última instância, ilusório.<sup>9</sup>

Nossa contribuição visa a refletir, brevemente, sobre esses aspectos acima apontados, a partir das obras *Se questo è un uomo* (1947), de Primo Levi, e *L'écriture ou la vie* (1994), de Jorge Semprún. Não só o hiato temporal que separa as duas obras – 47 anos –, como também as especificidades com que cada autor, sobreviventes dos campos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, relatam sobre suas vivências nas referidas obras, nos possibilitam uma série de reflexões acerca do desafio de narrar e, ao mesmo tempo, da consciência da dificuldade de superar as marcas do trauma e do tempo para construir relatos memorialísticos que, a partir de uma ética e estética da representação, deem conta do “real” traumático e, ao mesmo tempo, do “real” enquanto construto discursivo.

## ***Se questo è un uomo* – o testemunho e os limites da linguagem**

O livro *É isto um homem?* (*Se questo è un uomo*, 1947) tornou-se, nas últimas décadas, uma espécie de paradigma de relato testemunhal sobre a *Shoah*, palavra hebraica que significa “catástrofe”, considerada mais adequada do que “holocausto”, outro termo grego que remete muito mais a um caráter sacrificial. Pois se reconhece que, na referida obra, seu autor, Primo Levi (1919-1987), sobrevivente de Auschwitz, não só demonstra a consciência das implicações que a vivência do evento traumático provoca na própria composição enunciativa de seu relato memorialístico, como também produz um texto-testemunho, ou seja, um testemunho textual da inscrição do trauma na linguagem. Portanto, em *É isto um homem?* não se trata apenas de um relato de testemunho. O livro testemunha também os limites da linguagem diante de um “evento-limite” como a

<sup>9</sup> HARTMANN. Holocausto, testemunho, arte e trauma, p. 222-223.

*Shoah*, fato que leva seu autor a refletir sobre a própria tessitura do texto.

De acordo com a datação final do livro, Primo Levi teria escrito seu relato de testemunho dos horrores que vivenciara em Auschwitz entre fevereiro de 1944 e janeiro de 1945, no período de dezembro de 1945 a janeiro de 1947 (*Avigliana-Turim, dezembro 1945 – janeiro 1947*).<sup>10</sup> No “Prefácio”, ele revela a consciência das implicações do evento traumático vivenciado para a própria composição do relato:

Sou consciente dos defeitos estruturais do livro e peço desculpas por eles. Se não de fato, pelo menos como intenção e concepção o livro já nasceu nos dias do Campo. A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de liberação interior. Daí, seu caráter fragmentário: seus capítulos foram escritos não em sucessão lógica, mas por ordem de urgência. O trabalho de ligação e fusão foi planejado posteriormente.<sup>11</sup>

De todos os aspectos formais do relato de testemunho de Primo Levi, o que nos parece o mais notável em termos de elaboração discursiva diz respeito aos diversos sujeitos instaurados no texto pelo sujeito da enunciação a partir de debreagem actancial. Há, pois, uma variação entre a primeira pessoa do singular – ao dizer “eu” para apresentar uma vivência pessoal e específica –, e um sujeito em primeira pessoa do plural – ao dizer “nós” para apresentar uma experiência coletiva –, e, por fim, um sujeito marcado literalmente no texto como “vocês” – os leitores; aqueles que não vivenciaram a dura realidade dos campos nazistas –, num círculo mais amplo, ou mesmo “vocês, alemães”, os possíveis perpetradores ou coniventes com aquela nefasta ideologia, num círculo restrito. Para exemplificarmos essa elaboração, citaremos, a seguir, algumas passagens do livro *É isto um homem?*. Após narrar sobre as primeiras semanas vivenciadas no Campo de Auschwitz, Primo Levi aponta para as transformações que nota em si próprio, empregando a primeira pessoa

<sup>10</sup> LEVI. *É isto um homem?*, p. 175.

<sup>11</sup> LEVI. *É isto um homem?*, p. 7-8.



do singular – a onipresença da fome e o instinto de sobrevivência pautando suas ações:

Aqui estou, então: no fundo do poço. Quando a necessidade aperta, aprende-se em breve a apagar da nossa mente o passado e o futuro. Quinze dias depois da chegada, já tenho a fome regulamentar, essa fome crônica que os homens livres desconhecem; que faz sonhar, à noite; que fica dentro de cada fragmento de nossos corpos. Aprendi a não deixar que me roubem; aliás, se vejo por aí uma colher, um barbante, um botão dos quais consiga tomar posse sem risco de punição, embolso-os, considero-os meus, de pleno direito.<sup>12</sup>

Noutra passagem, tem vez a narrativa em primeira pessoa do plural para marcar, discursivamente, que o relatado derivaria da experiência coletiva, ainda na fase em que os deportados se encontravam na Itália, detidos, e não apenas da vivência individual: “Falamos de muitas coisas naquelas horas; fizemos muitas coisas; mas é melhor que não permaneçam na memória.”<sup>13</sup> Nota-se, aliás, o uso dos verbos no pretérito como traço narrativo da fase anterior ao confinamento em Auschwitz.

Portanto, o relato memorialístico de Primo Levi acerca do período em que esteve no Campo, ou mesmo na fase em que o autor narra sobre a prisão na Itália e a deportação rumo ao Leste europeu, oscila entre um “eu” perpassado pelas “vivências de choque”, e um “nós” que representa o infortúnio comum de muitos passando pelas mesmas vivências (*superstes*) e, ao mesmo tempo, testemunha a violência permanente que acometia a tantos (*testis*).

Por fim, cabe lembrar a questão da ética da representação relacionada à literatura de testemunho em torno da *Shoah*. É uma característica comum aos relatos de testemunho que seus autores construam suas narrativas a partir da crença na representação do “real”. Primo Levi não foge à regra. No final do “Prefácio” a *É isto um homem?*, ele afirma: “Acho desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto de imaginação.”<sup>14</sup> Embora seu relato se construa a partir de estratégias que encontramos também em textos de ficção – metáforização, digressões, mudanças de perspectiva etc. –, que, por assim dizer, o afastam de um

<sup>12</sup> LEVI. *É isto um homem?*, p. 35.

<sup>13</sup> LEVI. *É isto um homem?*, p. 14.

<sup>14</sup> LEVI. *É isto um homem?*, p. 8.

determinado tipo de discurso da história que se quer informativo e pre-  
tensamente despersonalizado em termos narrativos, a própria dimensão  
das atrocidades impele à busca pela representação do “real”. Tal “real”  
deve ser assinalado entre aspas, pois não se trata do real ontológico,  
concreto e efetivamente distendido no tempo, mas, sim, do real cons-  
truído pela memória, ferida pelo trauma da vivência do Campo. Por isso,  
salientamos que a literatura de testemunho não testemunha apenas o  
“real” vivenciado por aquele que testemunha, mas também o “real” do  
trauma que se espelha na linguagem, seja pela fragmentação, seja pelo  
caráter lacunar e pelos inúmeros silenciamentos. O texto, assim, teste-  
munha também esse “real” traumático. Isto se expressa, por exemplo,  
pelo reconhecimento dos limites da língua para se traduzir em palavras  
um “evento-limite”, transbordante, como a *Shoah*:

Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua  
não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um  
homem. Num instante, por intuição quase profética, a realidade  
nos foi revelada: chegamos ao fundo. Mais para baixo não é pos-  
sível. Condição humana mais miserável não existe, não dá para  
imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos,  
até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escu-  
tarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome,  
e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a  
força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de  
nós, do que éramos.<sup>15</sup>

Em meio a um sistema concentracionário, os nomes davam lugar a  
números tatuados no braço, a triângulos coloridos costurados nas vestes,  
numa autêntica semiologia macabra, construída nos mínimos detalhes  
enquanto parte de um processo de assassinio em escala industrial, tor-  
nando os Campos verdadeiras “fábricas da morte” dentro de um processo  
de produção de base capitalista. O relato memorialístico acerca de tal  
sistema, como demonstra *É isto um homem?*, representa para seu autor  
um duplo desafio: por um lado, o de falar de si e da própria degradação  
física e moral na tentativa de sobreviver; por outro, o de prestar testemu-  
nho de si e de outros, sendo que, dentre estes, muitos não sobreviveram  
para contar.

<sup>15</sup> LEVI. *É isto um homem?*, p. 24-25.

## ***L'écriture ou la vie* – o ato de escrever e a escrita do trauma concentracionário**

Na obra *L'écriture ou la vie* (1994), de Jorge Semprún (1923-2011), político e escritor espanhol radicado na França, sobrevivente do Campo de Concentração de Buchenwald, na Alemanha, de acordo com Luiza Santana Chaves:

O enredo está fortemente relacionado à estrutura da obra, isso porque a forma fragmentária e a "opacidade" – adjetivo atribuído à trama sempruniana por Valeria de Marco (2009) – decorrem do horror do próprio tema, um homem diante da barbárie dos campos de concentração.<sup>16</sup>

Portanto, o caráter fragmentário e lacunar marca tal obra enquanto resultado da dificuldade de traduzir em palavras o horror vivenciado e testemunhado. Ainda segundo a pesquisadora da obra de Semprún, "[j] unto ao tema do horror e do trauma, há também configurado o percurso do narrador em busca da escritura, num movimento pendular que oscila entre o narrar (e nesse narrar entende-se por escrito e através da literatura) ou não o que aconteceu".<sup>17</sup>

Tal aspecto implica também uma redefinição identitária frente à necessidade de se enunciar enquanto "eu" na escrita:

Não pretendo um mero testemunho. De início, quero evitá-lo, poupar-me da enumeração dos horrores [...] Por outro lado, me sinto incapaz, hoje, de imaginar uma estrutura romanesca em terceira pessoa [...] Necessito, pois, de um "eu" da narração.<sup>18</sup>

De antemão, o autor vê-se diante de um paradoxo: a necessidade de narrar e, ao mesmo tempo, a dificuldade de enunciar-se enquanto um "eu" que vivenciou e testemunhou o horror do sistema concentracionário nazista.

Entretanto, não obstante tal paradoxo, Semprún busca instituir narrativamente a primeira pessoa do singular, valendo-se também de expedientes ficcionais para romper com a barreira do silêncio diante do trauma e da dor. A obra *L'écriture ou la vie* (1994) se configura muito

<sup>16</sup> CHAVES. *Entre o (in)visível, o (in)visível e o (in)vivível*, p. 15.

<sup>17</sup> CHAVES. *Entre o (in)visível, o (in)visível e o (in)vivível*, p. 15.

<sup>18</sup> SEMPRÚN. *L'écriture ou la vie*, p. 217.

mais como um tratado metalinguístico do próprio fazer narrativo frente aos limites da linguagem e às questões de ética e estética da representação, num jogo entre o ficcional e o “real”. De acordo com Luíza Santana Chaves:

[A] barbárie a que se refere Semprún seria, a seu ver, apenas transmissível ou comunicável em um relato, estruturado artisticamente e que provocasse no receptor/leitor/ouvinte, ao mesmo tempo, perplexidade e lucidez, permitindo, enfim, a escuta atenta e reflexiva.<sup>19</sup>

Trata-se, pois, de uma estética e ética da representação como modo de se evitar a banalização da violência pelo excesso obsceno. Nesse sentido, a autora bem ressalta que:

[A] busca sempruniana de captura dos despojos pretéritos vai ao encontro do intento de configurar-se como sujeito intra e extra diégetico e de livrar-se da clausura rígida que estabelece os territórios entre autobiografia e ficção, testemunho e literatura, autobiografia e testemunho.<sup>20</sup>

Neste ponto, há um aspecto fundamental indicado por Semprún em sua obra:

Não obstante, uma dúvida me assalta a possibilidade de contar. Não porque a experiência vivida seja indizível. Ela fora invivível, algo diferente de tudo, como se compreende sem dificuldade.<sup>21</sup>

Assim, o registro ficcional passa a ser um expediente possível para se dar conta, em termos narrativos, desse “invivível”, e da precariedade com que o sobrevivente se defronta ao lidar com os limites da linguagem frente ao evento traumático e transbordante.

Portanto, o próprio título da obra *L'écriture ou la vie* (1994) indica um paradoxo que a norteia: a escolha entre o escrever e o viver. Ao receber o Prêmio da Paz do Comércio Livreiro Alemão, em 1994, Semprún assim se pronunciou em seu discurso: “não era impossível escrever: havia sido impossível sobreviver à escrita. [...] Teria que eleger entre

<sup>19</sup> CHAVES. *Entre o (in)dizível, o (in)visível e o (in)vivível*, p. 23.

<sup>20</sup> CHAVES. *Entre o (in)dizível, o (in)visível e o (in)vivível*, p. 23.

<sup>21</sup> SEMPRÚN. *L'écriture ou la vie*, p. 25.

a escrita e a vida, e eu optei pela vida”.<sup>22</sup> E foi exatamente isso o que ocorreu: o primeiro relato de testemunho de Semprún sobre as vivências de choque é de 1994, mas o autor já o havia tratado enquanto tema em romances como *Le grand voyage* (*A grande viagem*, 1963) e *Quel beau dimanche* (*Um certo domingo*, 1980). O escritor e sobrevivente de Buchenwald optara, pois, primeiramente pela chave da ficção, antes de se lançar em um “eu” testemunho, sujeito da enunciação, quase cinquenta anos depois. Para isso, Semprún vale-se, em sua vasta obra, “da fragmentação, da pluralidade de vozes, e da justaposição de imagens e pontos de vista”,<sup>23</sup> elementos que rompem com a linearidade e a referencialidade, e que prefiguram uma estética fragmentária. A título de exemplo, tomemos a seguinte passagem de *L’écriture ou la vie* (1994): “o estranho odor sobre a colina do Etterberg, pátria estrangeira a que sempre acabo retornando”.<sup>24</sup> O sensorial – o olfato – se torna mecanismo que ativa a memória e presentifica a vivência traumática, com um referencial toponímico: a colina de Etterberg, onde fora construído o Campo de Concentração de Buchenwald, nas proximidades da cidade de Weimar, berço do Classicismo alemão de Goethe e Schiller.

Todavia, há uma passagem em *L’écriture ou la vie* (1994) que se torna emblemática para a narrativa sempruniana: o horror despertado por sua aparência aos olhos do Outro. Logo no primeiro capítulo do livro, intitulado “Le regard” (“O olhar”), o sobrevivente – o *superstes* – se encontra com soldados britânicos no dia da libertação do Campo de Buchenwald, no dia 11 de abril de 1945:

Estão diante de mim, abrindo os olhos enormemente, e eu me vejo de repente nesse olhar de espanto: em seu pavor. Há dois anos que eu vivia sem rosto. Não há espelhos em Buchenwald. Via meu corpo, sua magreza crescente, uma vez por semana, nas duchas. Nenhum rosto, sobre esse corpo irrisório.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> SEMPRÚN. *Discurso proferido en el recibimiento del Premio de la Paz*. Tradução minha do original em espanhol: “No era imposible escribir: habría sido imposible sobrevivir a la escritura. [...] Tenía que elegir entre la escritura y la vida, y opté por la vida”.

<sup>23</sup> CHAVES. *Entre o (in)visível, o (in)visível e o (in)vivível*, p. 35.

<sup>24</sup> SEMPRÚN. *L’écriture ou la vie*, p. 25.

<sup>25</sup> SEMPRÚN. *L’écriture ou la vie*, p. 13.

Tal passagem da obra revela a complexidade da autoimagem do narrador sempruniano, que se constrói por um olhar “que mescla o espanto e o pavor do Outro”.<sup>26</sup> Trata-se, pois, de um “eu” que se constrói a partir da perplexidade com que era mirado. Despojado de sua identidade e da contemplação de seu próprio “eu”, só resta ao sujeito da enunciação buscar no Outro a chave para tentar construir uma imagem de si que dê conta do “real” da “vivência de choque”.

## Considerações Finais

Conforme tivemos a oportunidade de constatar, brevemente, no presente estudo, o relato de testemunho de Primo Levi se constrói a partir de uma série de estratégias discursivas. As que mais saltam aos olhos são aquelas que dizem respeito à marcação temporal para diferenciação entre o “antes” e o “depois” do Campo, no pretérito, e o “durante”, ou seja, a vivência traumática de Auschwitz, narrada no presente, como também a instauração dos diversos sujeitos discursivos para dar conta de si e dos Outros, companheiros do mesmo infortúnio. A presentificação do horror é a forma pela qual Levi opta no sentido de reconstruir suas lembranças num presente em que o tempo parece passar lentamente – como devia ser vivenciado, de fato – de exposição permanente à violência, ao sofrimento e à iminência da morte.

Por sua vez, a instauração literal dos sujeitos discursivos em *É isto um homem?* – ora “eu”, ora “ele” ou “nós”, ora “vocês”, leitores e “vocês, alemães” – no relato memorialístico de Primo Levi revela também a complexidade da construção do texto e a busca de seu autor para a produção de determinados efeitos que deem conta, pela linguagem, não obstante seus limites, do “real” traumático e da “vivência de choque”.

Diferindo de Primo Levi, o qual optara pela “escritura” da vivência traumática de Auschwitz logo após a libertação do Campo, Jorge Semprún optara pela “vida” frente ao “invivível” transbordante de Buchenwald. Primeiramente, isso fez com que Semprún optasse pela ficção para instaurar um “eu” que não figurasse como testemunha *stricto sensu*. Neste caso, torna-se patente a dificuldade de se defrontar com

<sup>26</sup> CHAVES. *Entre o (in)dizível, o (in)visível e o (in)vivível*, p. 44.

questões inerentes ao próprio testemunho enquanto gênero autobiográfico. Apenas algumas décadas mais tarde, Semprún se apresentou como um *superstes*, um sobrevivente, cujo relato se caracteriza pelo fragmentário, e cuja autoimagem se revela de maneira complexa, assim como na obra de Primo Levi. Seu “eu” se constrói, em parte, a partir do olhar do Outro, sendo este tomado pela perplexidade diante de um corpo marcado pelo extremo sofrimento a que fora reduzido.

Não obstante as distinções que caracterizam as obras *Se questo è un uomo* e *L'écriture ou la vie*, o que parece unir a ambas é não só o caráter estético, mas, sim, o aspecto ético como um tema tão complexo, que produz uma disjunção entre vivência traumática e linguagem, impõe àqueles que sobreviveram ao horror dos campos nazistas.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149. 272 p. (Obras escolhidas, 3).
- CHAVES, Luiza Santana. *Entre o (in)visível, o (in)visível e o (in)vivível: imagens da dor e do mal em Jorge Semprún*. Orientador: Elcio Loureiro Cornelsen. 2014. 341 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- HARTMANN, Geoffrey H. Holocausto, testemunho, arte e trauma. Tradução de Cláudia Valladão de Mattos. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 207-235. 264 p.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 175 p.
- NESTROVSKI, Arthur. Vozes de crianças. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 185-205. 264 p.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 7-12. 264 p.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003a. p. 45-58. 558 p.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho entre a ficção e o 'real'. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003b. p. 375-387. 558 p.
- SEMPRÚN, Jorge. *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard, 1994. 400 p.





# O espaço autobiográfico e a produção de referentes: uma hipótese sobre a natureza performativa do pacto referencial

Henrique de Oliveira Lee

*O que chamamos de ideologia é precisamente a confusão da linguística com a realidade natural, da referência com o fenomenalismo. Consequentemente, mais do que qualquer outro modo de investigação, incluindo o econômico, a linguística da literariedade é uma ferramenta poderosa e indispensável no desmascaramento de aberrações ideológicas, bem como fato eterminante na demonstração de suas ocorrências.*<sup>1</sup>

## Introdução

As tentativas de definição do gênero autobiográfico através de aspectos ligados à forma e ao conteúdo estão presas à certa circularidade, pois a ficção literária sempre seria capaz de mimetizar esses aspectos, minando qualquer possibilidade de diferenciar a autobiografia da ficção. Certamente, esse “fracasso” deriva da necessidade de distinguir o discurso ficcional de um discurso referencial, necessidade tributária do senso comum, ou do saber tácito, como preferiria Iser,<sup>2</sup> que define a ficção como aquilo cujos atributos de realidade lhe faltam.

Philippe Lejeune<sup>3</sup> realizou um movimento inaugural na tentativa de saída dessa circularidade: após percorrer um exaustivo trajeto dentro das possibilidades de definição formais do gênero, deslocou o problema da perspectiva formalista e conteudista para os aspectos relacionados à recepção do texto autobiográfico através da noção de “pacto autobiográfico”. Embora, o pacto autobiográfico tal como formulado por Lejeune esteja ainda fundado sobre certos aspectos formais e de conteúdo – como se evidencia na sua difundida definição de autobiografia: uma narrativa

<sup>1</sup> DE MAN. *Resistance to Theory*, p. 11. Tradução nossa do original em inglês: “What we call ideology is precisely the confusion of linguistic with natural reality, of reference with phenomenalism. It follows that, more than any other mode of inquiry, including economics, the linguistics of literariness is a powerful and indispensable tool in the unmasking of ideological aberrations, as well as a determining factor in accounting for their occurrence”.

<sup>2</sup> ISER. Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional?, p. 384.

<sup>3</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*.

em prosa, feita na primeira pessoa, que um indivíduo real faz de sua própria existência, enfocando sobretudo a história de sua personalidade<sup>4</sup> – que legitimariam a efetivação de tal pacto de leitura, o deslocamento para o polo da recepção permitiu entrever que o aspecto “autobiográfico” de um texto está condicionado ao que poderíamos chamar de “decisão” do leitor.

Noções formuladas por Lejeune tais como “espaço autobiográfico”, e seus derivados “pacto autobiográfico” e “pacto fantasmático”, revelaram a existência de certas áreas de *indecibilidade*, aparentemente, inerentes a qualquer tentativa de definição da autobiografia como gênero. O deslocamento do problema da autobiografia da questão do gênero para o polo da recepção se mostra uma saída bastante profícua para as teorias da autobiografia, pois não atua como supressão dos indecíveis, antes evidencia o papel do leitor, ou de uma comunidade de leitores, na tomada de decisões, sustentadas a nível individual ou institucional, para sancionar os efeitos e determinações necessárias à constituição de uma leitura possível do texto.

A obra de Lejeune, apesar de ainda ser uma referência incontornável nos estudos sobre autobiografia, não seguiu sem críticas. Um dos marcos dessa crítica foram as objeções apresentadas por Paul De Man em “Autobiography as De-facement”. Mesmo que pese as óbvias incompatibilidades entre a perspectiva de Lejeune e De Man, ambos têm contribuições interessantes para se pensar as consequências desse movimento de deslocar o problema da autobiografia para o polo da recepção e da leitura. Nos parece ainda que a crítica de De Man produziria menos uma objeção do que uma radicalização do movimento inaugurado por Lejeune.

Poderíamos dizer que tal é o objeto da discussão e da crítica de De Man: pensar a autobiografia enquanto figura de leitura, tornando desnecessária a sua definição como gênero. O momento autobiográfico é realizável, em certa medida, em qualquer texto a que se pode atribuir a autoria de uma pessoa real, é visto como um processo cognitivo em que autor e leitor se determinam mutuamente.

<sup>4</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 14.

O espaço autobiográfico de Lejeune, revisto sob a ótica da crítica de Paul De Man, converteria-se num campo metodológico. Pois tal noção, ao abdicar da necessidade de uma distinção formal entre a ficção e a autobiografia, destacaria o funcionamento de uma rede de textos que para o leitor engendram um conjunto de possibilidades capaz de criar certa imagem do autor. Ou seja, a certa imagem do autor de que nos fala Lejeune equivale às condições de possibilidade desse processo cognitivo pelo qual ocorre o “alinhamento entre dois sujeitos envolvidos no processo de leitura” de que nos fala De Man.

Entretanto, o que faz com que certos textos – e outros não – proporcionem esse alinhamento cognitivo entre dois sujeitos envolvidos no processo de leitura que nos sugere De Man? Nossa hipótese é que esse alinhamento pode ser abordado a partir de uma investigação sobre os aspectos performativos dos textos nomeados como autobiográficos no que diz respeito à produção de referentes nesses textos.

## **O pacto referencial e o pacto autobiográfico**

Um dos pontos de confusão e obscuridade nos pressupostos de definição contratual do gênero autobiográfico diz respeito ao fato de que constantemente somos convidados a ler nos signos da produção literária de um(a) autor(a) resquícios, vestígios, semelhanças e analogias que podem remeter a pactos autobiográficos parciais com todo e qualquer texto do(a) autor(a) em questão.

Diante desse problema, Lejeune propõe uma distinção, cara ao seu sistema teórico, entre identidade e semelhança – ou entre identidade e verossimilhança. A identidade, diz Lejeune “é um fato apreensível – aceita ou refutada no nível da enunciação; a semelhança é uma relação sujeita a discussão e nuances infinitas estabelecidas a partir do enunciado.”<sup>5</sup> Assim, Lejeune pode afirmar que, diferentemente do romance autobiográfico, “a autobiografia não comporta graus, ela é tudo ou nada”.<sup>6</sup>

Estabelece-se, assim, uma correlação entre o pacto autobiográfico e o chamado pacto referencial. Já que a capacidade de oferecer referentes

<sup>5</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 36. (Tradução nossa).

<sup>6</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 25. (Tradução nossa).

ou de alegar a existência de elementos textuais em supostos registros de elementos extratextuais tem um papel fundamental na efetivação de um pacto autobiográfico, conforme já demonstrado por trabalhos como o de Elizabeth Bruss, que estabelece como critério para autobiografia a possibilidade de verificação pública.

Portanto, temos a impressão de que o pacto autobiográfico parece implicar ou depender inicialmente de um pacto referencial. Nossa tendência é abordar tanto a biografia como a autobiografia enquanto um texto referencial e aplicar a esses gêneros um enfoque historicista. Dessa forma, como leitores, perceberíamos a autobiografia e a biografia, em oposição a todos os textos de ficção, como textos que estabelecem um pacto referencial, ou seja, textos que, como no discurso científico e histórico, pretendem fornecer enunciados constativos – segundo o vocabulário de J. L. Austin, como veremos em seguida – sobre uma “realidade” exterior ao texto, e, portanto, verificáveis. A diferença entre identidade e semelhança revela justamente os aspectos do pacto autobiográfico que não necessariamente se justapõe a um pacto referencial, já que a identidade entre autor, personagem e narrador pode ser afirmada ou negada, enquanto que a semelhança ou a verossimilhança é uma relação sempre aberta, que pode ser infinitamente discutida.

Inversamente, a investigação sobre os aspectos performativos na produção de referentes permitir-nos-ia pensar em casos nos quais a efetivação de um pacto referencial é que depende da autoridade narrativa auferida pelo próprio momento autobiográfico, e não o contrário, quando a verificabilidade dos referentes fornecem lastro ao pacto autobiográfico.

Quando a autobiografia passa, segundo Lejeune, a ser uma questão de identidade e não de verossimilhança, o que dizer dos romances e ficções em que o leitor tem claramente a impressão de que se trata do autor ou de sua vida, apesar de nenhuma afirmação dessa identidade ou do pacto autobiográfico? Se o leitor é convidado a ler um romance como um fantasma revelador do indivíduo, Lejeune chamará a isso de um pacto fantasmático. O pacto fantasmático se funda em uma série de semelhanças que levam o leitor a supor uma identidade que não é afirmada explicitamente.

Logo, então, pensar o pacto referencial como um pressuposto ao funcionamento do gênero autobiográfico nos conduz quase inevitavelmente à pergunta: o que seria mais “verdadeiro”: a autobiografia ou o romance autobiográfico? Como tratar segundo o critério de verdadeiro ou falso expressão de realidades subjetivas que não podem ser verificadas sob esses critérios? Pois, se por um lado a autobiografia, constrangida por seu compromisso referencial, ganha em exatidão para perder em complexidade, no romance autobiográfico se segue o caminho contrário: haveria nele a possibilidade de expressão de uma realidade subjetiva complexa cujo lastro referencial não poderia ser verificado. Lejeune pondera que não se trata de pensar que um seria mais verdadeiro do que o outro, mas antes examinar a relação de um com o outro. “O que se torna revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de texto e que não é redutível a nenhuma das duas. O efeito de relevo obtido por esse procedimento é a criação pelo leitor de um espaço autobiográfico.”<sup>7</sup>

A problemática da autobiografia, quando referida a ideia de um espaço autobiográfico, torna-se mais flutuante, não se funda exclusivamente sobre uma relação estabelecida entre o texto e um mundo extratextual verificável, pois a relação entre o texto e o referente pode ser apenas a da semelhança, sempre aberta e discutível. Tampouco se fundará apenas sobre a análise de um funcionamento interno ao texto e suas estruturas, mas numa análise no nível global da publicação, do contrato, explícito ou implícito, proposto pelo autor ao leitor. É esse contrato, segundo Lejeune, que determina modos de leitura do texto e que engendra certos efeitos que, atribuídos ao próprio texto, o definem como autobiografia.

A autobiografia é concebida simultaneamente como modo de escrita e um modo de leitura, ambos modos determinam a constituição de um contrato de leitura; entretanto, não se trata de um contrato fixo, cujo autor da autobiografia é o definidor único, mas sujeito a variações históricas e culturais do leitor (que não é apenas implícito):

Os jogos sobre a alegação de realidade nas obras de ficção não são praticados mais hoje do mesmo modo como o eram no século

<sup>7</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 42. (Tradução nossa).

XVIII, em contrapartida, os leitores tomaram gosto por adivinhar a presença do autor (e de seu inconsciente) mesmo diante de produções que não possuem aparência de autobiografia, bem como os pactos fantasmáticos criaram novos hábitos de leitura.<sup>8</sup>

Mesmo que Lejeune opere com aberturas decisivas para o seu sistema, ao reconhecer a variabilidade do contrato de leitura, a autoridade narrativa de um texto autobiográfico fica circunscrita à sua capacidade de atender os requisitos da relação contratual. Lejeune diz, “as exceções não fazem mais que confirmar a regra”.<sup>9</sup> Mas o que é um contrato? Poder-se-ia pensar em contratos “falsos”? A noção de performativo de J. L. Austin nos fornecerá um quadro de recontextualização dessas perguntas.

### **Da (in)distinção entre o constativo e o performativo**

Em 1962 foi publicado o trabalho do filósofo John Austin intitulado *How to Do Things with Words?*, o livro é o resultado de um conjunto de palestras proferidas em Harvard em 1955. Nossa hipótese é de que o percurso da investigação de Austin seria útil para uma compreensão dos processos de produção de referentes e pactos referenciais no texto autobiográfico.

Seu ponto de partida é o questionamento de um saber tácito dos gramáticos e filósofos que creem que toda afirmação (*statement*) pode apenas “descrever” um certo estado de coisa. Tal afirmação – formula o saber tácito desses filósofos e gramáticos, não sem certo dogmatismo – deve poder ser verificável, levando a distinção entre verdadeiras e falsas afirmações. Ou seja, é verdadeira se há correspondência entre a afirmação e o estado dos referentes nela em questão.

A fim de evitar a chamada “falácia descritiva”, Austin prefere nomear tais afirmações pelo termo “constativo”, que constituiria uma classe mais ampla de enunciados dentro dos quais se incluem as descrições. No entanto, seu interesse se dirige para um tipo particular de enunciado, “*the masqueraders*”:

Mas isso não significa de modo algum mascarado como declaração (*statement*) de fato, descritivo e constativo. Embora tão comumente o faça, estranhamente, quando assume sua forma mais explícita. Gramáticos não viram, acredito eu, através desse disfarce e os

<sup>8</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 45. (Tradução nossa).

<sup>9</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 50. (Tradução nossa).

filósofos, no melhor dos casos, apenas incidentalmente. Será conveniente, portanto, estudá-la primeiramente sob sua forma deceptiva, a fim de explicitar suas características pelo seu contraste com o tipo de enunciado que imita.<sup>10</sup>

Austin propõe a investigação de um tipo particular de enunciado que pode se fazer passar por uma afirmação, mas com um método que consiste em primeiro encontrar as formas enganosas ou deceptivas para então contrastar com as formas que ele é capaz de mimetizar.

Aquilo que se passa por uma afirmação (*statement*) apesar de não o sê-lo é o que Austin chama de sentença performativa, sua diferença em relação à afirmação é que “a) não descreve ou relata algo, não expressa algo que seja verdadeiro nem falso; b) enunciar a sentença é, ou é parte, da ação que não poderia ser descrita como simplesmente dizer algo”.<sup>11</sup> Austin sugere ainda uma série de outros termos que poderiam cobrir espectros mais amplos ou estreitos do que se chama performativo, como o declarativo (ex. eu o batizo) e o contratual (ex. eu aposto).

Justamente, as sentenças performativas são falas que desempenham uma ação que são efeito da enunciação ela mesma. Os exemplos de Austin de enunciados performativos são: fazer uma promessa ou juramento, uma aposta, batizar um navio. O performativo traz uma categoria relativamente original de comunicação, pois não é o transporte de um significado, mas a comunicação de um movimento original, uma operação e produção de um efeito. Diferindo da asserção clássica da enunciação constativa, que são as asserções comumente concebidas como “descrições”, falsas ou verdadeiras, de um referente ou de um determinado estado de coisa, o referente da sentença performativa não se encontra fora dela, ou a precede. Não descreve algo que existe fora, ou antes, da linguagem. O performativo é um enunciado que transforma a situação dos interlocutores engendrando conseqüências pragmáticas.

<sup>10</sup> AUSTIN. *How to Do Things with Words*. p. 4. Tradução nossa do original em inglês: “But it does not by any means necessarily masquerade as a statement of fact, descriptive or constative. Yet it does quite commonly do so, and that, oddly enough, when it assumes its most explicit form. Grammarians have not, I believe, seen through this ‘disguise’, and philosophers only at best incidentally. It will be convenient, therefore, to study it first in this misleading form, in order to bring out its characteristics by contrasting them with those of the statement of fact which it apes”.

<sup>11</sup> AUSTIN. *How to Do Things with Words*. p. 5. (Tradução nossa).

Não sendo o performativo verificável a partir de critérios de verdadeiro ou falso, Austin, entretanto, circunscreve as condições de “felicidade” e “infelicidade” dos enunciados performativos:

(A. 1) Deve haver um procedimento convencionalmente aceito que possua certo efeito convencional, que o inclua o pronunciamento de certas palavras por certas pessoas em certas circunstâncias, além disso,

(A. 2) as pessoas e circunstâncias particulares no caso em questão devem ser as apropriadas para invocação do procedimento.

(B. 1) O procedimento deve ser executado por todos os participantes, corretamente e,

(B. 2) completamente.

(r= 1) No qual, frequentemente, o procedimento é formulado para o uso de pessoas que possuam certos sentimentos e pensamentos, ou para a inauguração de uma certa conduta consequencial da parte de algum participante, então a pessoa participando ao invocar o procedimento deve de fato ter tais pensamentos e sentimentos, e os participantes devem ter a intenção de se comportar de acordo com isto, e ainda

(r. 2) devem de fato assim se comportar consequentemente.<sup>12</sup>

Não seria forçado destacar certos paralelismos do performativo com os indicadores de uma relação contratual, tal qual ocorre no pacto autobiográfico. É fundamental notar que essas condições relatadas por J. L. Austin estabelecem uma certa circularidade entre a primeira e a última condição, pois ele inicia evocando a existência de certas convenções aceitas para que o procedimento de enunciar performativos possa ter efeito, todavia a aceitação da convenção tem a ver com a capacidade desses enunciados, em situações anteriores, de mudar a conduta dos participantes envolvidos de acordo com que foi prescrito pelo enunciado

<sup>12</sup> AUSTIN. *How to Do Things with Words*, p. 14-5. Tradução nossa do original em inglês: “(A. 1) There must exist an accepted conventional procedure having a certain conventional effect, that procedure to include the uttering of certain words by certain persons in certain circumstances, and further,

(A. 2) the particular persons and circumstances in a given case must be appropriate for the invocation of the particular procedure invoked.

(B. 1) The procedure must be executed by all participants both correctly and

(B. 2) completely.

(r= 1) Where, as often, the procedure is designed for use by persons having certain thoughts or feelings, or for the inauguration of certain consequential conduct on the part of any participant, then a person participating in and so invoking the procedure must in fact have those thoughts or feelings, and the participants must intend so to conduct themselves, and further

(r. 2) must actually so conduct themselves subsequently.”



performativo. Tal circularidade descreve exatamente o processo pelo qual uma convenção social se estabelece. Tanto o performativo quanto o contrato de leitura tem o seu poder não em algo intrínseco a eles, mas em sua reiteração, que por seus efeitos de circularidade constituem certa capacidade de se estabelecer como convenção e hábito. As repetidas situações em que certos enunciados são acompanhados pelos seus efeitos convencionalmente esperados funcionam como um estoque de confirmação para continuidade da crença de que tais enunciados possam figurar como “procedimento convencionalmente aceito”.

A natureza arbitrária e convencional daquilo que sustenta a efetividade dos performativos, no fim das contas, nos fornece pistas sobre aquilo que sustenta o pacto referencial implícito presente nas afirmações (*statements*). Após as tentativas de distinção entre o constativo e performativo, Austin encerra sua IV conferência com a seguinte conclusão:

Concluindo, vemos que para se explicar o que pode dar errado com declarações não se pode concentrar apenas na proposição envolvida (qualquer que seja ela), como tem sido feito tradicionalmente. Precisamos considerar a situação total no qual a enunciação é levada a cabo – a totalidade do ato de fala – quando se trata de ver o paralelo entre declarações e enunciados performativos e como cada um pode dar errado. Talvez não haja uma distinção tão nítida entre declarações e enunciados performativos.<sup>13</sup>

Austin nos admoesta a considerar o que ele chama de uma “situação total” em vez de se concentrar apenas na proposição envolvida, pois é a partir de uma consideração pelo contexto que se começa a perceber que não há uma grande distinção entre os enunciados performativos e constativos. O que essa indistinção entre o performativo e o constativo pode nos auxiliar para pensar o espaço autobiográfico? Poder-se-ia pensar o espaço autobiográfico como algo análogo a uma “situação total”, enquanto as obras separadas de um autor seriam equivalentes aos enunciado isolados?

<sup>13</sup> AUSTIN. *How to Do Things with Words*, p. 52. Tradução nossa do original em inglês: “In conclusion, we see that in order to explain what can go wrong with statements we cannot just concentrate on the proposition involved (whatever that is) as has been done traditionally. We must consider the total situation in which the utterance is issued—the total speech-act if we are to see the parallel between statements and performative utterances, and how each can go wrong. Perhaps indeed there is no great distinction between statements and performative utterances.”

## **O espaço autobiográfico e a produção de referentes**

Diante dos novos hábitos de leitura e de escritura em relação àqueles praticados na ficção do séc. XVIII se faz necessário, para Lejeune, forjar um novo conceito que possa distinguir essa nova atitude perante a escrita na qual os leitores tentam constantemente adivinhar a presença do autor ou seu inconsciente em obras que não são consideradas autobiográficas *strictu sensu*.

Lejeune (1975) chamou de “espaço autobiográfico” o jogo de textos que pode abranger uma autobiografia e que tem por função construir e produzir uma certa imagem do autor. Este espaço pode ser descrito como uma arquitetura de textos que estabelecem relações mútuas, alguns de ficção, outros de crítica, ensaios, escritos íntimos, prefácios, todos eles remetendo a uma certa imagem do autor. Uma imagem que não coincide exatamente com um conteúdo enunciado, mas é também um efeito de enunciação, e por isso produz certa ambiguidade do pacto de leitura. A ambiguidade do pacto de leitura se dá, justamente, pela impossibilidade de estabelecer uma hierarquia entre dados empiricamente verificáveis da identidade civil, necessários à efetivação de um “pacto autobiográfico”, e a impressão de verossimilhança coetânea da crença de que um fantasma revelador do indivíduo autor esteja presente no texto, capazes de suscitar o “pacto fantasmático”. Poderíamos – já para introduzir antecipadamente o problema que desejamos circunscrever aqui – dizer que tal ambiguidade do pacto de leitura se dá porque essa recusa de hierarquização entre dados verificáveis exigidos pelo pacto autobiográfico e os signos difusos capazes de engendrar um pacto fantasmático, equivale a uma recusa em aceitar tacitamente uma distinção entre enunciados constativos e enunciados performativos como modos mutuamente excludentes.

Talvez tenha sido através da leitura de Paul De Man sobre o problema da autobiografia em Lejeune que essa intuição – a de deslocar o problema da definição formal do gênero para o problema da recepção – tenha ganhado contornos mais nítidos. Paul De Man, em seu “Autobiography as De-facement”, radicaliza esse deslocamento e propõe pensar a autobiografia não como gênero, mas como uma figura de leitura:

Autobiografia, deste modo, não é um gênero ou uma modalidade, mas uma figura de leitura ou de compreensão que ocorre, em algum grau, em todos os textos. O momento autobiográfico acontece como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura, nos quais eles determinam um ao outro, por substituições reflexivas mútuas. A estrutura especular é interiorizada no texto cujo autor declara a si mesmo como objeto do seu próprio entendimento, mas isso apenas torna explícita a alegação de autoria que toma lugar sempre que é afirmado a respeito de um texto ser de alguém e ser, supostamente, compreensível de acordo com o caso. O que equivale dizer que qualquer livro com uma capa de título legível é, em algum grau, autobiográfico. Mas assim como parecemos afirmar que todos os textos são autobiográficos, na mesma moeda devemos afirmar que nenhum deles pode ser. As dificuldades de definições gerais que afetam o estudo da autobiografia repetem uma instabilidade inerente, que desfaz o modelo tão logo ele se estabelece.<sup>14</sup>

Nesse sentido, o que faz um texto funcionar como autobiografia é que ele seja lido enquanto tal, ou seja, trata-se de um modo de leitura que os enunciados de um texto são lidos sob o signo de um pacto de leitura autobiográfico, algo que não se confunde com nenhum dos sinais linguísticos presentes no texto. Trata-se, em suma, de uma decisão do leitor de se posicionar de modo a permitir tal alinhamento cognitivo e com ele uma série de processos especulares. Nesses processos especulares, o leitor preenche lacunas e indeterminações do texto construindo expectativas a respeito do que é ou não verossímil em relação ao que o leitor espera de um "personagem" que alega tomar a si mesmo como objeto de entendimento. O que constitui o signo de um pacto de leitura autobiográfico possui uma evidente implicação com aquilo que John Austin chamou de uma dimensão performativa da linguagem, pois tem a ver com a capacidade que determinado texto possui de alterar o horizonte de expectativas de um leitor através da promessa implícita que estabelece as balizas de como ele deve ser lido. E é isso que possibilita o alinhamento cognitivo que De Man chama de "momento autobiográfico".

O espaço autobiográfico, visto sob a ótica da crítica de De Man, constitui um campo metodológico que não impõe distinção formal entre a ficção e a autobiografia, pois prefere pensar o funcionamento desses textos para o leitor enquanto conjunto de possibilidades capaz de criar

<sup>14</sup> DE MAN. *Autobiography as De-facement*, p. 70. (Tradução nossa).

certa imagem de autor. E tal imagem do autor é decisiva para a persuasão do leitor quanto as possibilidades de decidir sobre o indecível de uma leitura.

### **O constativo e o efeito de real: considerações finais**

Em outro artigo,<sup>15</sup> procurei demonstrar a particularidade do ato performativo em Mishima: mais do que fazer parecer o vivido em sua obra literária, esse autor parece ter comprometido o seu destino com os signos de sua produção literária. Em vez de um papel de mimese retrospectiva que comumente atribuímos à escrita “autobiográfica” – ou seja, tal qual Lejeune define a autobiografia “narrativa em prosa retrospectiva que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase na sua história individual, particularmente a história de sua personalidade.”<sup>16</sup> –, poderíamos pensar que na obra de Mishima está em jogo uma *mimese* por prospecção, o “espaço autobiográfico” não atua como uma descrição de um já dado ou já vivido, mas funciona antes como efeito de enunciação por meio do qual a vida se (com)promete como ato de encenação. Nesse sentido, o destino com o qual Mishima se compromete é antecipado pela escrita e não meramente descrito através dela. A escrita no espaço autobiográfico de Mishima equivale ao desempenho de uma ação.

A distinção entre os enunciados constativos e performativos nos oferece elementos fundamentais para se pensar a constituição dos pactos de leitura e todo o deslocamento efetuado por Lejeune do problema da definição formal do gênero autobiográfico para os problemas de leitura e recepção desses textos. Entretanto, é o tensionamento dessas categorias até o seu colapso, como feito pelo próprio Austin, que nos oferecerá um *insight* a respeito dos artifícios retóricos envolvidos na produção de referentes e pactos referenciais. Ou seja, faz-se necessário pensar um conjunto de protocolos sancionados institucionalmente que produzem, como diria Barthes, a ilusão referencial. De saída, já temos que nos perguntar por que Roland Barthes se refere ao processo de produção do referente como uma ilusão, uma prestidigitação?

<sup>15</sup> Cf: LEE. Uma minúscula imitação da morte: espaço autobiográfico em Yukio Mishima e efeitos performativos.

<sup>16</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 14.

Roland Barthes em "O efeito de real" aponta que os resíduos irre-  
dutíveis da análise funcional estruturalista da narrativa têm em comum  
denotarem o "real concreto":

Semioticamente, o "pormenor concreto" é constituído pela co-  
lusão direta de um referente e de um significante: o significado  
fica expulso do signo e, com ele, evidentemente, a possibilidade  
de desenvolver uma forma de significado, isto é, na realidade a  
própria estrutura narrativa [...] É a isso que se poderia chamar  
"ilusão referencial". A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido  
da enunciação realista à título de significado de denotação, o "real"  
volta a ela à título de significado de conotação; no momento mesmo  
em que se julga denotarem tais detalhes diretamente do real, nada  
mais fazem, sem o dizer do que significá-lo [...] Em outras pala-  
vras, a própria carência do significado em proveito só do referente  
torna-se o significante mesmo do realismo: produz se um efeito  
de real, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma  
a estética de todas as obras correntes da modernidade.<sup>17</sup>

A "verdade da ilusão", para Barthes, seria o fato de que uma apa-  
rente carência de significado seja justamente o elemento significativo  
quando se trata de significar o real. Aproveitando o mesmo *insight* sobre  
a prestidigitação retórica que engendra o sentido de real, podemos explo-  
rar o "efeito de real" como modelo analógico pelo qual se formula um  
"efeito de constatação". Pois trata-se da mesma forma de fazer passar a  
constatação como um tipo de enunciado em que o aspecto performativo  
ou imperativo encontrar-se-ia supostamente ausente.

Seguindo as trilhas através das quais Paul De Man persegue uma  
possível teoria da linguagem em Nietzsche, encontramos uma ressonân-  
cia com o empreendimento barthesiano no que tange a desconstrução da  
ilusão referencial:

Em Nietzsche, a crítica da metafísica pode ser descrita com a des-  
construção da ilusão de que a linguagem da verdade (*episteme*)  
poderia ser substituída por uma linguagem da persuasão (*doxa*).  
O que parece conduzir a uma prioridade estabelecida da "setzen"  
sobre o "erkennen", da linguagem como ação sobre a linguagem  
como verdade, nunca se consuma. Ela vai apenas aquém ou além, e  
fazendo isto revela que o alvo que se esperava eliminado foi apenas  
deslocado. A *episteme* mal foi restaurada à sua antiga glória, mas  
também não foi definitivamente eliminada. A diferenciação entre a

<sup>17</sup> BARTHES. O efeito de real, p. 189-190.

linguagem constativa e performativa (a qual Nietzsche antecipa) é indecível, a desconstrução que conduz de um modelo ao outro é irreversível mas sempre se mantém suspensa, independentemente de quão frequente é repetida.<sup>18</sup>

De Man encontra em Nietzsche uma antecipação do pensamento de Austin sobre a diferenciação entre o constativo e o performativo. Mas enquanto Austin considera o constativo como ponto de partida para se destacar a existência do performativo, Nietzsche inverte essa relação: à princípio toda linguagem é performativa e postula entidades de modo imperativo. Além do modo de operação da ilusão referencial em Barthes pela via do suposto esvaziamento de sentido daquilo que por isso mesmo vai carregado do sentido de conotar o real, De Man acrescenta, pela leitura de Nietzsche, o elemento temporal e a antecipação de uma ordem futura a algo que nos é interdito no presente:

A linguagem da identidade e da lógica afirma a si mesma no modo imperativo e assim reconhece sua própria entidade como a postulação de entidades. A lógica consiste em atos de fala posicionais. Como tal, adquire uma dimensão temporal pois postula como futuro o que se é incapaz de fazer no presente: toda "setzen" é "voraussetzen", linguagem posicional é necessariamente hipotética. Mas esse "voraussetzen" hipotético é um erro, pois apresenta um enunciado pré-posicional como se fosse estabelecido, conhecimento presente. Essa crença pode ser desconstruída pela demonstração de que as verdades baseadas numa lógica da não-contradição são "verdades fictícias".<sup>19</sup>

<sup>18</sup> DE MAN. *Alegories of Reading*, p. 130. Tradução nossa do original em inglês: "In Nietzsche, the critique of metaphysics can be described as the deconstruction of the illusion that the language of truth (episteme) could be replaced by a language of persuasion (doxa). What seems to lead to an established priority of 'setzen' over 'erkennen', of language as action over language as truth, never quite reaches its mark. It under or overshoots it and, in so doing, it reveals that the target which one long since assumed to have been eliminated has merely been displaced. The episteme has hardly been restored intact to its former glory, but it has not been definitively eliminated either. The differentiation between performative and constative language (which Nietzsche anticipates) is undecidable; the deconstruction leading from the one model to the other is irreversible but it always remains suspended, regardless of how often it is repeated".

<sup>19</sup> DE MAN. *Alegories of Reading*, p. 124. Tradução nossa do original em inglês: "The language of identity and of logic asserts itself in the imperative mode and thus recognizes its own activity as the positing of entities. Logic consists of positional speech acts. As such, it acquires a temporal dimension for it posits as future what one is unable to do in the present: all 'setzen' is 'voraussetzen', positional language is necessarily hypothetical. But this hypothetical 'voraussetzen' is in error, for it presents a pre-positional statement as if it were established, present knowledge. This belief can be deconstructed by showing that the truths of a logic based on noncontradiction are 'fictitious truths'."

Neste trecho, De Man comenta a crítica nietzscheana à chamada lógica da identidade e sua possibilidade de se estabelecer como “verdade”, em oposição à opinião (*doxa*). Toda proposição é, com efeito, uma pressuposição. É notável aqui a semelhança entre a forma com a qual Nietzsche torna visível a ilusão da constatação com a forma pela qual Barthes torna visível a ilusão referencial. Se o que caracteriza o performativo é a sua capacidade de persuadir o interlocutor através daquilo que se faz com as palavras – por exemplo, a capacidade de se persuadir o interlocutor da legitimidade de uma promessa ou juramento –, poderíamos dizer que o constativo é uma espécie de performativo perfeito. Pois é como se fôssemos incapazes de reconhecer nele nenhum traço performativo, nenhuma tentativa de persuasão, nenhum traço do “fazer” algo com as palavras, fato que é mais facilmente perceptível nas formas clássicas descritas por Austin como exemplos de performativos explícitos. Quando chegamos a classificar um enunciado como constativo, ele já nos persuadiu tão efetivamente que aceitamos com placidez a existência das entidades presentes nesse enunciado, restando apenas julgar se a forma como a sentença conjuga tais entidades é verdadeira ou falsa. De tal modo, que até para considerar falso um enunciado constativo, devemos ao menos aceitar o pressuposto sobre a existência das entidades a que ele se refere.

Um pequeno exemplo pode nos ajudar a compreender isso. Ontem pela manhã quando aqui estávamos com o ar-condicionado funcionando em potência máxima, um simples enunciado constativo “está frio”, tem implícito algo performativo de tal modo que essa constatação traz consequências pragmáticas, fazendo com que meu interlocutor desempenhe a ação de diminuir a potência do ar. “Está frio” sugere a existência de um referente e não uma mera impressão subjetiva, apesar de sabermos como essas dimensões subjetivas estão implicadas em eventos como percepção da temperatura. Ela passa a significar um real como dado bruto, constituindo assim um “efeito de real”.

Eis aí, talvez, o caráter performativo da constatação: nos fazer crer na perspectiva de uma linguagem autônoma, descolada de uma posição de sujeito, cujo fundamento é uma espécie de casamento harmônico entre linguagem e mundo. Concluímos disso que a produção de

referentes é uma espécie de performativo “feliz” (no sentido austiniano do termo), tão bem executado que não deixa traços da própria persuasão que é capaz de empreender.

## Referências

AUSTIN, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press, 1962. 168 p. (The William James Lectures, 5).

BARTHES, Roland. O efeito de real. Tradução de Mário Laranjeira. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 181-190. 462 p.

BRUSS, Elizabeth. *Autobiographical Acts: the Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976. 192 p.

DE MAN, Paul. Autobiography as De-facement. In: \_\_\_\_\_. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984. p. 67-82. 327 p.

DE MAN, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979. 305 p.

DE MAN, Paul. *Resistance to theory*. Minneapolis : University of Minnesota Press. 2002

ISER, Wolfgang. Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional? In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 383-458.

LEE, Henrique de Oliveira. Uma minúscula imitação da morte: espaço autobiográfico em Yukio Mishima e efeitos performativos. *Itinerários*, Araquara, n. 40, p. 185-199, jan.-jun. 2015.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975. 357 p. (Poétique).



# Imagens do meio rural inglês em *The Rings of Saturn* e *The Enigma of Arrival*

Gabriel Fernandes de Miranda

## Introdução

Neste trabalho, pretendo analisar e discutir a imagem do meio rural inglês em duas narrativas ficcionais. São elas: *The Enigma of Arrival*, de V. S. Naipaul, publicado em 1987 e *The Rings of Saturn* de W. G. Sebald publicado primeiramente em 1995 e traduzido para o inglês com participação ativa do autor em 1998. Através da proposição de Daniel-Henri Pageaux: "A imagem é uma espécie de língua segunda para dizer o Outro e, consequentemente, para dizer também um pouco de si, de sua cultura",<sup>1</sup> pretendo compreender as imagens do campo inglês nesses livros como ferramentas também para a construção dos próprios narradores, tendo em vista o caráter autobiográfico dessas ficções.

Em *The Enigma of Arrival*, um narrador não nomeado recebe a oportunidade de viver durante um certo período de tempo em uma *cottage* na Inglaterra, o que lhe permite uma série de caminhadas pelos campos, nas quais observa a natureza e as pessoas que vivem na mesma propriedade. Ao longo do livro, a experiência do narrador é mediada não só por uma visão idílica e gloriosa da Inglaterra, mas também por uma percepção de sua Trindade de origem como uma ilha pequena, insignificante. Essa comparação constante, contudo, muda durante a narrativa. Na medida em que o narrador passa mais tempo em seu meio rural ele passa a desconstruir sua visão gloriosa da Inglaterra e compreende, por

<sup>1</sup> PAGEAUX. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema, p. 111.

fim, que também o centro do Império está sujeito à ruína, à mudança e ao decair da glória.

Esperando uma Inglaterra vitoriana, o narrador-personagem encontra um meio rural em constante sucateamento, em que a relação dos trabalhadores com a terra não é romântica como na literatura pastoral, mas, sim, utilitária. Essa mudança de perspectiva é uma mudança também na literatura pastoral. Naipaul escolhe uma forma pastoral para o seu romance, mas em seu enredo aos poucos desconstrói o mito dos poetas românticos, mostrando que, apesar de sua primeira visão apolo-gética do Império, ao fim do romance, exerce a crítica que desmancha o discurso colonial.

Apesar da não nomeação do narrador, o jogo entre ficção e auto-biografia é deixado às claras. O narrador possui a mesma origem e a mesma trajetória do autor e no momento de sua instalação no meio rural já é um autor reconhecido no mundo de língua inglesa, assim como V. S. Naipaul era na década de 1980.

Em *The Rings of Saturn*, um narrador também sem nome (mas, como na narrativa de Naipaul, há um jogo de identificação tangencial entre narrador e autor) passa seus dias fazendo caminhadas pela região de *East Anglia*, um local rural. Suas observações passam sempre por digressões históricas na qual o movimento do caminhar acaba levando a ligações inesperadas e a pausas na descrição da paisagem para longas passagens de evocação de episódios ou figuras históricas, desde incur-sões na história da pesca do arenque em *Lowestoft* até a narração de massacres terríveis cometidos pela milícia fascista croata – a *Ustasha* – durante a Segunda Guerra Mundial.

A narrativa de Sebald certamente é menos convencional do que *The Enigma of Arrival*, tanto por suas digressões históricas quanto por seu uso, dentro do texto, de imagens não-literárias, em sua maioria foto-grafias, mas contendo também mapas e reproduções de documentos manuscritos. Porém, apesar desses elementos, a obra por vezes cons-trói textualmente fortes imagens das paisagens pelas quais o narrador caminha, formulando uma trajetória anti-turística de uma Inglaterra esquecida.

A construção de uma imagem do lugar por onde passam as obras há que ser vista também como pertencente a uma longa história de representação do meio rural inglês. Em especial, levarei em conta a contribuição importantíssima de Raymond Williams em seu *The Country and the City*, em que a oposição histórica na literatura entre cidade e campo é analisada exaustivamente e as transformações nas formas de figuração do espaço rural inglês foram estudadas com extrema erudição.<sup>2</sup> O texto seminal de Williams estabelece uma base comparativa para esse estudo, sem a qual seria impossível inserir as duas obras analisadas em um processo amplo e historicamente extenso de construção textual do meio rural inglês.

As bases lançadas por Williams servirão justamente para tentar compreender as formas com que *The Enigma of Arrival* (doravante EoA) e *The Rings of Saturn* (doravante RoS) se relacionam com as imagens já fixadas do meio rural inglês na literatura. A construção dessas imagens como elemento discursivo será compreendida neste trabalho através da mescla entre elementos da imagologia de Daniel-Henri Pageaux e do estudo sobre os processos de referenciação de Lorenza Mondada e Danièle Dubois.<sup>3</sup> O objetivo final é demonstrar que tanto Naipaul como Sebald constroem uma imagem própria do meio rural inglês a partir de uma desconstrução textual das imagens convencionais que se colaram a esse espaço imaginário.

## A chegada

Um elemento central em ambas as narrativas é a forma com que a presença dos narradores no campo inglês se faz através de uma visão herdada deste espaço. Tanto em Naipaul como em Sebald, os narradores demonstram desde o início uma afinidade com a tradição literária inglesa e, em especial, com a literatura pastoral, que efetivamente fixou uma imagem do campo pela exaustiva repetição e transformação de uma visão idílica do campo em um estereótipo. Daniel-Henri Pageaux caracteriza o

<sup>2</sup> WILLIAMS. *The Country and The City*.

<sup>3</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação.

estereótipo como a forma de um bloqueio da comunicação,<sup>4</sup> como um enunciado que se repete e que hierarquiza *outro*. Em EoA e RoS, os narradores são as testemunhas de um confronto entre a imagem e a experiência. Partindo do enunciado de Pageaux, podemos caracterizar esse confronto como uma efetiva luta contra o estereótipo na qual, ao longo das obras, a construção lexical dos lugares dialoga e refuta a imagem estabilizada do campo.

Na obra de Naipaul o cenário da narrativa – uma casa de campo – é estabelecido desde as primeiras páginas como uma parcela do campo inglês e a função comparativa de Trinidad, o local de origem do narrador e também de V. S. Naipaul, já é evidente:

Eu sabia o nome da cidade na qual eu havia chegado por trem. Era Salisbury. Era quase a primeira cidade inglesa que eu conheci, a primeira da qual eu tive uma ideia [...] lá longe em minha ilha tropical, antes de ter dez anos. Uma reprodução de quatro cores que eu achava a imagem mais linda que eu já tinha visto.<sup>5</sup>

O primeiro contato com uma ideia de Inglaterra e de Salisbury se dá no passado, em uma “moldura espacial” afastada do presente da narrativa.<sup>6</sup> A ilha tropical, seu local de origem, provoca um contraste com a paisagem de inverno de Salisbury, mas a construção da imagem em um passado na colônia é bastante sintomática do efeito discursivo de *displacement*.<sup>7</sup> As imagens da Inglaterra aparecem como as mais belas paisagens da terra, provocando um mal-estar da distância clara entre a beleza e a margem, o local de origem. Como Ruth Ronen explica, as “*spatio-temporally distant frames*”<sup>8</sup> são espaços criados no texto ficcional que, por vezes, servem para comparação com o espaço

<sup>4</sup> PAGEAUX. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema, p. 11.

<sup>5</sup> NAIPAUL. *The Enigma of Arrival*, p. 5. Tradução minha do original em inglês: “I knew the name of the town I had come to by train. It was Salisbury. It was almost the first English town I had got to know, the first I had been given some idea of [...] Far away in my tropical island, before I was ten. A four-colour reproduction which I had thought the most beautiful picture I had ever seen”.

<sup>6</sup> RONEN. *Space in Fiction*, p. 427.

<sup>7</sup> “Segundo Ashcroft, a noção de *displacement* tem um valor duplo, pode ser causada pelo deslocamento geográfico do sujeito, que resulta em uma subjetividade fora do lugar no sentido mais simples do termo, e também se dá pela opressão da identidade regional pelo discurso imperial.” (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, p. 9).

<sup>8</sup> RONEN. *Poetics Today*, p. 427.

atual da história. Em *The Enigma of Arrival*, a manutenção da distância de Trinidad serve, ao longo do enredo, como elemento comparativo, sempre em tensão com o local da história, a Inglaterra.

O enredo de *The Enigma* é permeado pela constante discrepância entre a ideia de Inglaterra e o lugar o qual o narrador experimenta.<sup>9</sup> É ao longo do enredo que a construção de lugar vai se modificando, assim como se modifica o ponto de vista do narrador não nomeado. Como aponta Taraneh Borbor, em um primeiro momento o narrador enxerga a Inglaterra e ao seu próprio local de origem através da ideia de Inglaterra<sup>10</sup> adquirida de suas leituras e da sua exposição quando pequeno às imagens da paisagem inglesa. A isso soma-se a descrição que o narrador faz daquela pequena região de *Wiltshire* aonde ele se estabelece:

A solidão da caminhada, o vazio daquele trecho das colinas, me permitiu render-me à minha maneira de olhar, para mergulhar nas minhas fantasias linguísticas e históricas; e me permitiu, ao mesmo tempo, abandonar o nervoso de ser um estranho na Inglaterra. Acidentes – a forma dos campos, talvez, o alinhamento de caminhos e estradas modernas, as necessidades dos militares – tinham isolado esta pequena região; e eu tinha essa parte histórica da Inglaterra só para mim quando eu ia caminhar.<sup>11</sup>

A região na qual o narrador passa a habitar e a percorrer durante longas caminhadas é figurada a princípio como uma parte exemplar da Inglaterra, representante de uma sedimentação histórica única e mantida intocada pelo tempo. A imagem de um meio rural intocado pela História já foi analisada exemplarmente por Raymond Williams como um desenvolvimento histórico da figuração literária do meio rural inglês, com o advento no neo-pastoral de uma imagem do campo como um retiro, metafórico e literal.<sup>12</sup> Essa construção de uma imagem estereotípica do campo como

<sup>9</sup> BRANNIGAN. "In pursuit of English": Postcolonial writers in England, 1945-1965, p. 65.

<sup>10</sup> BORBOR. *Towards a New Geographical Consciousness: A Study of Place in the Novels of V.S Naipaul and J.M. Coetzee*, p. 108.

<sup>11</sup> NAIPAUL. *The Enigma of Arrival*, p. 18. Tradução minha do original em inglês: "The solitude of the walk, the emptiness of that stretch of the downs, enabled me to surrender to my way of looking, to indulge my linguistic or historical fantasies; and enabled me, at the same time, to shed the nerves of being a stranger in England. Accident – the shape of the fields, perhaps, the alignment of paths and modern roads, the needs of the military – had isolated this little region; and I had this historical part of England to myself when I went walking".

<sup>12</sup> WILLIAMS. *The Country and the City*, p. 23.

retiro espiritual e corporal reaparece aqui em Naipaul, remanescente das velhas narrativas de que fala Raymond Williams. O narrador de Naipaul, ao trazer para a sua experiência as imagens fixadas pela literatura, vê em *Wiltshire* o exemplo perfeito das bucólicas paisagens pastorais, nas quais o tempo não passa e existe uma constante permanência de um passado mítico, uma antiguidade indefinida: “meu senso de antiguidade, meu sentimento pela idade da Terra e a arcaicidade da posse do homem sobre ela estava sempre comigo.”<sup>13</sup>

A construção inicial do campo inglês no romance dialoga e se dá através de imagens estereotípicas desse local fornecidas pela longa sedimentação de textos literários que figuraram o espaço rural da Inglaterra. As formulações de Lorenza Mondada e Danièle Dubois quanto ao processo de referenciação são indispensáveis para uma compreensão processual do uso do estereótipo tanto em Naipaul como em Sebald. Dubois e Mondada constroem a ideia de referenciação como um processo linguístico pelos quais objetos, anteriormente denominados referentes, formam-se e se estabilizam socialmente. Levando em conta o narrar como uma ferramenta justamente de construção desses objetos de discurso, Mondada e Dubois valorizam o efeito formador da literatura.<sup>14</sup> Esse efeito de “estabilização”, se unido à construção imagética da literatura parece indicar para um processo que ocorre também textualmente e literariamente. A construção de uma imagem, nesse caso, é sempre a construção de um referente também, e passa pelos mesmos processos de estabilização e desestabilização de que falam Mondada e Dubois. Com isso em mente, o estereótipo como imagem incontestável do outro aparece como um enunciado altamente estabilizado. E assim o é na prosa de Naipaul, na qual a construção do meio inglês herda a imagem criada pela sedimentação literária de textos pastorais. Ou seja, a literatura efetivamente produz e cola sentidos a espaços específicos, culminando em formas estereotípicas de enxergar um certo espaço. Nesse sentido, a tomada por Naipaul desse estereótipo significa seguir numa convenção

<sup>13</sup> NAIPAUL. *The Enigma of Arrival*, p. 19. Tradução minha do original em inglês: “my sense of antiquity, my feelings for the age of the Earth and the oldness of man’s possession of it, was always with me”.

<sup>14</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação, p. 20.

social, repetindo e dialogando com um enunciado estável produzido historicamente a respeito do meio rural da Inglaterra.

Em *The Rings of Saturn*, a prosa de Sebald, em seu caráter quase flutuante, é bem menos indicativa da caracterização que o narrador de EoA faz do campo inglês. Isso ocorre porque a própria emergência de momentos descritivos do entorno do narrador, ou seja, da área de Suffolk na Inglaterra, se dá em intervalos espaçados. Entre as caminhadas que o narrador sebaldiano faz pelo campo se intercalam evocações do passado em fios narrativos que possuem, ao mesmo tempo, uma pretensão historiográfica e que também se configuram por uma ambientação onírica. Essa “espectralidade”<sup>15</sup> das geografias figuradas por Sebald demonstra um outro tipo de construção textual do campo, mas que, efetivamente, leva ao mesmo efeito de desconstrução da imagem estereotípica e à emergência de uma outra imagem, produzida pelo narrador.

Também em Sebald, a construção da imagem do meio rural é herdeira de uma tradição literária. Sua insistência recorrente em caracterizar as extensões topográficas por onde caminha como locais vazios e pouco habitados se mostra já na primeira página: “Eu raramente me senti tão livre de preocupações quanto eu me sentia então, andando durante horas através do campo escassamente povoado”.<sup>16</sup> Essa aparição esvaziada do campo parece indicar mais uma vez para as formas neo-pastorais de narrar o campo. Segundo Raymond Williams, as obras desse momento literário se caracterizaram de certa forma pela inviabilização dos trabalhadores do campo e pela caracterização do campo como local de retiro.<sup>17</sup> De fato, o narrador de RoS parece não enxergar os trabalhadores do campo, mas, como apontarei na segunda parte deste trabalho, essa construção que desertifica o *countryside* está ligada mais à uma subversão dos efeitos da modernidade no campo inglês do que uma repetição dos tropos oitocentistas. Porém, é inegável que já nas primeiras passagens do livro o narrador estabelece em suas errâncias um certo caráter renovador, iniciando suas caminhadas após o que chama de “dias de cão”, indicando

<sup>15</sup> Cf. WYLIE. *The spectral geographies of WG Sebald*.

<sup>16</sup> SEBALD. *The Rings of Saturn*, p. 3. Tradução minha do original em inglês: “I have seldom felt so carefree as I did then, walking for hours in the day through the thinly populated countryside”.

<sup>17</sup> WILLIAMS. *The Country and The City*, p. 32.

a possibilidade inicial de que o caminhar pelo campo tivesse um efeito curativo e tranquilizador. Mas a sua chegada a um estado de debilidade física, no qual ele se encontra, é logo categorizado como um efeito das suas caminhadas, negando assim e subvertendo a função de refúgio do campo.

Rapidamente a narrativa de Sebald passa à sua mais característica ferramenta, a evocação do passado em linhas sucessivas de acasos e ligações quase invisíveis, sua forma característica de narrar essas emergências do passado complica qualquer tentativa de compreender a caracterização que o narrador faz de seu entorno, já que os lugares onde se está e o presente parecem a todo momento dissolverem-se. A construção da imagem do meio rural em RoS é bem menos dependente de uma visão estereotípica desse espaço como ocorre em *The Enigma of Arrival*. E, de fato, a narrativa sebaldiana não se estrutura da mesma forma linear de desenvolvimento de personagem que a de Naipaul. Ao contrário, a imagem do campo inglês nas partes iniciais do livro está longe do espaço idílico tradicional. O estabelecimento do cenário inicial – a viagem de *Norwich* à *Lowestoft* – já indica a presença nesse espaço de uma decadência inerente, de uma presença irrevogável do passado nessas paisagens. Na planície que se estende até o mar, Sebald aponta novamente para o vazio do meio rural: “A não ser pelo singular e solitário chalé, não havia nada para ser visto senão a grama e o junco ondulante, um ou dois salgueiros afundados, e algumas construções cônicas em ruínas, como relíquias de uma civilização antiga”.<sup>18</sup>

A aparição dessas construções cônicas – reveladas por uma foto inserida no texto e por um trecho logo em seguida como sendo antigos moinhos – é a aparição inicial de um tema e uma imagem que perpassa todo o texto. A obsessão do narrador pelas ruínas do passado e pelo vazio do campo são elementos absolutamente incontornáveis da prosa de Sebald. Essas ruínas de uma “civilização extinta” são indícios de que Sebald, de forma menos clara que Naipaul, está também se utilizando da imagem literária convencional do campo. O passado desses moinhos, quando não eram apenas ruínas aparece textualmente muito mais

<sup>18</sup> SEBALD. *The Rings of Saturn*, p. 30. Tradução minha do original em inglês: “Save for the odd solitary cottage there is nothing to be seen but the grass and the rippling reeds, one or two sunken willows, and some ruined conical brick buildings, like relics of an extinct civilization”.



colorido e iluminado do que a melancólica presença deles ao narrador: “Alguém uma vez me disse que podia se lembrar das velas girando na sua infância, que as manchas dos moinhos de vento iluminavam a paisagem assim como pequenos realces dão vida a um olho pintado.”<sup>19</sup>

Em seguida, o narrador de RoS avança para seu primeiro destino, *Somerleyton Hall*, uma velha mansão da nobreza inglesa. A evocação do passado ilustre dessa propriedade e sua eventual passagem, no século XIX, a um industrial em ascensão que a reformou com todo afínco contrasta diretamente com o estado arruinado em que a mansão é encontrada pelo narrador. A caracterização mesma de *Somerleyton Hall* se dá de forma a indicar que se trata apenas de um exemplo particular de um fenômeno geral. Após enumerar os luxuosos mantimentos que deviam chegar pela ferrovia – a mesma pela qual chega o narrador – para manter a propriedade, o narrador aponta:

E agora não havia mais nada, mais ninguém. Nenhum chefe de estação em um boné lustroso, nenhum criado, nem cocheiro, nenhum convidado, nem grupos de caça nem senhores em *tweeds* indestrutíveis, nem senhoras em roupas de viagem estilizadas.<sup>20</sup>

A construção recorrente do passado em relação ao presente e as comparações entre os diferentes momentos de certos lugares implicam em uma positividade do passado quando colocado diante do presente. A pompa e a glória dos séculos XIX e XX são colocados em oposição à ruína dos lugares que, em outro momento, representaram toda uma ordem social. Essas comparações que faz o narrador de RoS apontam justamente para um saudosismo do passado, ao menos nos trechos iniciais do livro. O passado nessas duas passagens aparece como um local claro e glorioso. Certamente, a construção de uma imagética inicial do campo não é tão direta quanto em *The Enigma of Arrival*, mas o efeito comparativo de um passado caracterizado por sua glória e um presente

<sup>19</sup> SEBALD. *The Rings of Saturn*, p. 30. Tradução minha do original em inglês: “I was once told by someone who could remember the turning sails in his childhood, that the white flecks of the windmills lit up the landscape just as a tiny highlight brings life to a painted eye”.

<sup>20</sup> SEBALD. *The Rings of Saturn*, p. 30. Tradução minha do original em inglês: “And now there was nothing any more, nobody, no stationmaster in gleaming peaked cap, no servants, no coachman, no house guests, no shooting parties, neither gentlemen in indestructible tweeds nor ladies in stylish travelling clothes”.

desertificado indica um diálogo e uma apropriação do *topos* pastoral de que fala Raymond Williams. No início do livro, os resgates do passado operados no texto sebaldiano estão de acordo com o tom elegíaco e saudosista que está presente, segundo Williams, nas imagens fixadas por textos pastorais, especialmente na poesia de George Eliot, que recupera um passado antigo no campo que serve à construção discursiva de um espaço nacional inglês.<sup>21</sup>

A melancolia que o narrador sebaldiano evoca quando trata da ausência do passado no campo inglês e, em especial, em sua passagem por *Somerleyton Hall* se aproxima da imagem estabilizada do campo, em especial de seu passado como um tempo de glórias. Porém, rapidamente o narrador afirma o seu ponto de vista quanto ao interior da mansão em seu estado arruinado:

Como *Somerleyton* devia ser pouco convidativo [...] quando tudo, desde o porão até o sótão, dos talheres até os banheiros era novo em folha. [...] E que lugar lindo a casa parecia para mim agora que ela estava imperceptivelmente chegando ao ponto de dissolução e destruição silenciosa.<sup>22</sup>

O afeto demonstrado pelo narrador em relação à essa ruína e ao estado de dissolução em que se encontra em contraste com o esplendor dos tempos áureos do lugar atesta então uma dissolução e uma desestabilização daquela primeira imagem evocada. O passado se mostra não como um tempo para o qual voltar, mas a beleza aparece, sim, no testemunho do passar do tempo. A grande mansão não encanta mais pelo seu esplendor, mas, sim, por sua absoluta decadência.

A próxima parada na jornada do narrador, a cidade de *Lowestoft*, é retratada com o mesmo mecanismo de comparação e contraste com o passado. A cidade, que, segundo o narrador, fora no passado um dos mais importantes centros de pesca de arenque de toda a Europa e um local planejado para os turistas de todo o continente se apresenta no

<sup>21</sup> WILLIAMS. *The Country and The City*, p. 257-258.

<sup>22</sup> SEBALD. *The Rings of Saturn*, p. 36. Tradução minha do original em inglês: "How uninviting Somerleyton must have been [...] when everything, from the cellar to the attic, from the cutlery to the waterclosets, was brand new [...] And how fine a place the house seemed to me now that it was imperceptibly nearing the brink of dissolution and silent oblivion".

momento da visita também como um local vazio de pessoas, uma cidade abandonada e em um estado quase de suspensão no tempo. O passado positivamente evocado é novamente destituído de sua inocência.

Algumas páginas depois, em mais uma de seus longos fios de revisitação do passado, o narrador evoca o terror da Primeira Guerra Mundial enquanto folheia um livro de fotografias que mostram a destruição da paisagem e dos corpos europeus. A intercalação de momentos de sublime observação da natureza e mesmo de ruínas dos artefatos humanos com o terror de um passado violento – que ocorre também quando o narrador evoca a experiência de Joseph Conrad na África e a crítica ao Imperialismo inglês construída por Roger Casement – provoca um efeito de leitura que mais uma vez desestabiliza as possibilidades de um elogio absoluto ao passado. O narrador de Sebald parece indicar, por fios narrativos não muito claros, uma ligação entre o passado rico e luxuoso do campo e dos balneários ingleses com a destruição causada pela Guerra. É como se dissesse: são partes de uma mesma história.

Mais à frente na obra, o narrador visita *Dunwich*:

A *Dunwich* dos dias atuais é o que resta de uma cidade que era um dos mais importantes portos na Europa na Idade Média. Havia mais de cinquenta igrejas, mosteiros, conventos e hospitais aqui; havia estaleiros e fortificações e uma frota mercante e pesqueira de oitenta embarcações; e havia dezenas de moinhos de vento. Tudo isso havia sido enterrado, literalmente, e agora está debaixo do mar, embaixo de areia e pedras aluviais.<sup>23</sup>

O local se apresenta de maneira paralela à *Somerleyton Hall*: um local de grande importância e uma grande obra da humanidade, hoje arruinada e esquecida. A passagem do tempo se apresenta dessa maneira como algo negativo e a destruição é indicada como o caminho inevitável para todas as construções humanas. Essa visão apocalíptica e melancólica do narrador de RoS se repete ao longo de toda a obra. O que importa para nós é que, em todas as ocasiões em que o passado é caracterizado

<sup>23</sup> SEBALD. *The Rings of Saturn*, p. 155. Tradução minha do original em inglês: "The Dunwich of the present day is what remains of a town that was one of the most important ports in Europe in the Middle Ages. There were more than fifty churches, monasteries and convents, and hospitals here; there was shipyards and fortifications and a fisheries and merchant fleet of eighty vessels; and there were dozens of windmills. All of it has gone under, quite literally, and is now below the sea, beneath alluvial sand and gravel".

positivamente, outra caracterização é evocada para desestabilizar a imagem saudosista que se forma. Esse mecanismo textual constrói o meio rural inglês como uma paisagem sedimentada com diversas camadas de passado, desconstruindo a estabilidade da imagem convencional do campo como refúgio da passagem do tempo. Em um movimento contrário a este da literatura pastoral, o narrador de Sebald nega sempre a possibilidade do passado sublime e insiste na irrevogável presença avassaladora do tempo. O campo então se desenha não como refúgio, mas como uma terra de ninguém, onde a beleza se apresenta pelas formas mais inesperadas.<sup>24</sup>

De formas distintas, as duas obras operam inicialmente com imagens estereotípicas do meio rural inglês. E, também de formas distintas – através do desenvolver do ponto de vista do narrador em *The Enigma of Arrival* e por uma repetição da negação do passado glorioso do campo inglês em *The Rings of Saturn* – promovem o que, no vocabulário da referenciação, chamaríamos de *desestabilização* do referente:

De um ponto de vista linguístico, quando um contexto discursivo é reenquadrado, as categorias podem ser reavaliadas e transformadas, juntando diferentes domínios, como nas metáforas, recategorizações ou metalepses. A variação e a concorrência categorial emergem notadamente quando uma cena é vista de diferentes perspectivas, que implicam diferentes categorizações da situação, dos atores e dos fatos. A “mesma” cena pode, mais geralmente, ser tematizada diferentemente e pode evoluir – no tempo discursivo e narrativo – focalizando diferentes partes ou aspectos. Este domínio pode ser abordado considerando os recursos linguísticos que servem para tematizar uma entidade, para sublinhar a saliência de um aspecto específico ou de uma propriedade de um objeto, para atrair a atenção do leitor para uma entidade particular.<sup>25</sup>

A imagem estabilizada do campo inglês, seja como refúgio, seja como local detentor de um passado que merece elogios, é refutada nas duas obras justamente pela série de mecanismos que Mondada e Dubois

<sup>24</sup> É Anne-Laure Fortin-Tournès que caracteriza a aparição das ruínas em *The Rings of Saturn* como um fenômeno preliminar do Kairos, o sentimento de estar-no-tempo. (FORTIN-TOURNÈS. *The Ruin as Kairos* in W. G. Sebald's *The Rings of Saturn*, p. 156.)

<sup>25</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação, p. 25.

apontam acima. A caracterização e o uso de elementos textuais podem desestabilizar um componente referencial, como ocorre em Naipaul e em Sebald. O enunciado altamente estabilizado da imagem estereotípica do campo, definida nos séculos XVIII e XIX na literatura inglesa, é resgatado nas duas obras e re-figurado de forma à desconstruí-lo. O que a desestabilização da imagem promove é uma abertura novamente do processo de referenciação da imagem do campo, ou seja, a desconstrução do estereótipo abre caminho para um novo tipo de categorização do meio rural, e é essa nova construção que será analisada no segmento seguinte do trabalho.

## O campo em ruínas

Na obra de V. S. Naipaul é somente ao desenrolar do tempo narrado que a construção do mito da *Englishness*<sup>26</sup> e de uma antiguidade que parece estar relacionada à insistente imagem pastoral de uma velha Inglaterra de ouro<sup>27</sup> vai se dissolvendo e o narrador passa a um outro ponto de vista, aos poucos desvelando que a glória bucólica do cenário é uma criação discursiva e imaginária descolada da experiência do próprio narrador na Inglaterra:

Aqui estava um mundo inalterado [...] Assim me pareceu quando eu me tornei ciente pela primeira vez da vida no campo [...] Mas essa ideia de uma vida imutável estava errada. A mudança era constante. Pessoas morriam; pessoas envelheciam; pessoas mudavam de casas [...] Esse era um tipo de mudança. A minha própria presença no vale, no chalé da casa senhorial era um aspecto de outro tipo de mudança.<sup>28</sup>

Em um longo processo que acompanha o enredo – a vida do narrador e de sua observação da paisagem e dos personagens que povoam a propriedade de seu senhorio – o ponto de vista inicial de um local

<sup>26</sup> É Taraneh Borbor que aponta a ligação do narrador de *The Enigma of Arrival* com o mito discursivo dessa “inglesidade” herdada justamente da tradição literária inglesa. (BORBOR. *Towards a New Geographical Consciousness: A Study of Place in the Novels of V. S. Naipaul and J.M. Coetzee*, p. 108.)

<sup>27</sup> WILLIAMS. *The Country and The City*, p. 12.

<sup>28</sup> NAIPAUL. *The Enigma of Arrival*, p. 32. Tradução minha do original em inglês: “Here was an unchanged world [...] So it seemed to me when I first became aware of the country life [...] But that idea of an unchanging life was wrong. Change was constant. People died; people grew old; people changed houses [...] That was one kind of change. My own presence in the valley, in the cottage of the manor, was an aspect of another kind of change”.

a-histórico, exilado do tempo, se modifica para uma visão ligada à inevitável decadência de tudo e de todos, o espaço se tornando então signo da imposição do tempo. E a própria presença do narrador, identificado com Naipaul em sua dupla origem trinitina e indiana, já demonstra uma mudança radical na Inglaterra. A presença de indivíduos como o narrador só é possível a partir do ruir do Império Inglês, em um movimento diaspórico já identificado por Stuart Hall.<sup>29</sup> A consciência e construção textual do narrador como *outsider* serve à construção do espaço narrativo como um lugar onde se está eternamente des-locado, impondo uma transitoriedade àquele espaço que, ao início da narrativa, é visto como um retiro do próprio passar do tempo.

A imagem inicial da natureza se revela também equivocada para o narrador. A paisagem, ao sofrer com a passagem do tempo e à ruína, passa a um estado de descontrole e o que então parecia a beleza natural do lugar se revela como obra do trabalho dos homens. Com a morte do vizinho Jack, o jardim, que até então parecera para o narrador uma dádiva da natureza, se torna descontrolado e perde sua forma, deixando claro o papel ordenador da atuação de Jack no lugar. Assim também, ao final do enredo, o jardineiro do senhorio, Pitton, deixa as terras e o seu legado, o jardim também se descontrola e é atingido pelas cores irreparáveis da ruína, da morte.

Essa passagem de ponto de vista, que dá agência aos trabalhadores do campo e revela a importância de seu trabalho na formulação das paisagens controladas do meio rural, pode ser vista como também uma forma de subversão da imagem estereotípica criada pela literatura pastoral. Segundo Raymond Williams, é pelo apagamento dos trabalhadores que os textos neo-pastorais puderam desenvolver tons elegíacos a uma "ordem natural" que tudo dá sem esforço aos justos.<sup>30</sup> A visão do narrador de Naipaul e a modificação de seu ponto de vista ao longo do caminhar narrativo indica justamente um movimento oposto a esse identificado por Williams. Ao dar visibilidade aos trabalhadores da propriedade de seu senhorio, desmonta-se a imagem da natureza rica e generosa

<sup>29</sup> HALL. Pensando a diáspora.

<sup>30</sup> WILLIAMS. *The Country and The City*, p. 32.

e constrói-se a importância da intervenção do trabalho na manutenção da beleza pastoral narrada pelos poetas do século XVIII e XIX, fazendo com que se possa corroborar a ideia de Rob Nixon de que *The Enigma of Arrival* poderia ser caracterizado como um “post-colonial pastoral”,<sup>31</sup> justamente por seu diálogo e sua negação de elementos das narrativas pastorais.

Apesar de sempre demarcar sua posição de *outsider*, o narrador de *The Enigma of Arrival* produz uma visão da Inglaterra que dialoga muito com a tradição literária daquele país, em uma estratégia de Naipaul para se introduzir em um certo cânone de língua inglesa.<sup>32</sup> Mas ao demarcar sua diferença cultural e sua origem *outra*, a construção de lugar no livro de Naipaul acaba subvertendo formas comuns de narrar o campo inglês, impondo uma *re-escritura* daquele local que é, de certa maneira, uma sinédoque para a própria construção discursiva de uma nacionalidade inglesa.<sup>33</sup> Sendo o próprio ato de re-escrever esse espaço da *Englishness* sem cair na perpetuação de imagens estereotípicas um ato de resistência na medida em que reinventa também as escritas de viagens no modelo europeu que tenderam a cristalizar imagens simplistas e exotizantes dos espaços coloniais. Além disso, a escrita de Naipaul, ao dialogar com as convenções da literatura inglesa indica também uma possibilidade da alçada das literaturas advindas das margens dos antigos impérios coloniais para uma posição central.

Ao fim, o efeito que o narrador de Naipaul alcança em sua recategorização do campo inglês é a de um lugar decadente, bem diferente da imagem herdada da literatura pastoral e neo-pastoral. O refúgio idílico da natureza intocada se reconfigura como um local vivo e ativo, onde o trabalhador tem uma posição central na construção da beleza do campo e no qual a falta desses trabalhadores configura o local como uma grande terra arrasada. Essa compreensão da importância do trabalho só se dá a partir da construção do entorno da propriedade em que o narrador vive

<sup>31</sup> NIXON. *London Calling*: V. S. Naipaul, Postcolonial Mandarin, 1992.

<sup>32</sup> NIXON. *London Calling*: V. S. Naipaul, Postcolonial Mandarin, 1992.

<sup>33</sup> Williams aponta para o uso do passado rural e da imagem literária do campo como elementos fundadores para o patriotismo inglês do auge imperialista. (WILLIAMS. *The Country and The City*, p. 258.)

como uma grande ruína. A passagem do tempo e a ausência de pessoas transforma a paisagem em uma terra de ninguém, um grande espaço arruinado que é, ao mesmo tempo, sublime.

Em *The Rings of Saturn*, a construção discursiva do campo se dá de forma bem menos direta do que na obra de Naipaul. De fato, a desestabilização do estereótipo do campo e a criação de uma nova categorização desse espaço se dão quase ao mesmo tempo na narrativa. Ao invés de seguir uma desconstrução e construção linear que acompanha o enredo, como faz o narrador de *EoA*, o narrador sebaldiano utiliza do mecanismo da repetição do encontro com o passado inglês e logo em seguida nega o tom elegíaco e saudosista que ele mesmo estabelece para a história do campo inglês.

A constante repetição desse procedimento<sup>34</sup> alcança um efeito final bastante parecido com aquele mais linear do narrador de Naipaul. Ao longo da obra a imagem de um campo idílico e a-histórico se desmancha, ao mesmo tempo que se desmancha também a imagem do passado glorioso. O elogio que é feito inicialmente ao passado se volta agora para a ruína. O encontro do narrador com esses testemunhos do passado leva a uma caracterização do campo inglês como um local sedimentado com diversas camadas do passado. A passagem do tempo se mostra avassaladora no meio rural inglês e aquele espaço que antes era imaginado como local de permanências é visto como um palimpsesto de rupturas e passados.

A implacável força destrutiva da natureza é parte também da imagem final que o livro alcança. Em *Dunwich*, a transformação da cidade em ruína se dá pela constante ação destrutiva da maré e da lenta erosão do solo por debaixo das construções humanas. O narrador, notando mais uma vez a mágica da desapareição e o assombro que a destruição pode causar narra a atual constituição de *Dunwich*: "Dunwich, com suas torres e muitos milhares de almas, havia se dissolvido em água, areia e ar."<sup>35</sup>

<sup>34</sup> A repetição e o intercalar de coincidências é caracterizado por Joanne Catling como a forma que Sebald utiliza para mover suas narrativas para frente, promovendo um sentimento de avanço na leitura. (CATLING, *Gratwanderungen bis an den Rand der Natur*: W. G. Sebald's Landscapes of Memory, 2003.)

<sup>35</sup> SEBALD. *The Rings of Saturn*, p. 159. "Dunwich, with its towers and many thousand souls, has dissolved into water, sand and thin air."



O narrador sebardiano, porém, não caracteriza as ruínas somente das construções humanas. O caráter melancólico das marcas da destruição aparece também diretamente no mundo natural. Já no fim do livro o narrador chega à *Ditchingham Hall*, uma mansão nobre tal como *Somerleyton*. Mas nesse trecho o narrador se volta muito mais para o elemento “natural” da propriedade, o parque de árvores cuidadosamente plantadas no século XVII para adorná-la. O narrador, apontando a decadência das árvores plantadas em centenas dessas propriedades por toda a Inglaterra, dá, mais uma vez, uma previsão melancólica do futuro:

Agora, dado que apenas um terço das árvores plantadas naquele tempo ainda estão de pé na maioria dos parques e que muitas estão morrendo a cada ano de idade e outras causas, nós, em breve, poderemos ver uma vez mais o vazio à *la Torricelli* no qual as grandes casas senhoriais se situavam no fim do século XVIII.<sup>36</sup>

Mais uma vez, a passagem do tempo destrói até mesmo a mais simples das intervenções humanas, levando inclusive a uma volta a um passado anterior à intervenção. Aqui, o narrador de RoS se aproxima daquele de EoA ao implicar a necessidade da manutenção do espaço pelos trabalhadores. A ausência deles indica e leva eventualmente à ruína da beleza visada pelos nobres donos das casas de campo. Em seguida o narrador aponta o crescente desaparecimento de árvores comuns por toda a Inglaterra por conta de um vírus arbóreo que lentamente sufoca as raízes e destrói as plantas.<sup>37</sup> A natureza aparece estrangulando a si própria e a ruína que parecia voltada somente ao legado dos homens assume um papel universal.

O somatório dos eventos narrados em que o processo de decadência transforma a paisagem em ruína leva a uma imagem final do meio rural que se assemelha também àquela da narrativa de Naipaul. Assumindo um tom abertamente mais melancólico e pessimista, o narrador sebardiano indica para a mesma terra arrasada de *The Enigma of*

<sup>36</sup> SEBALD. *The Rings of Saturn*, p. 262-263. “Nowadays, given that only a third of the trees planted at the time are still standing in most parks, and that more are dying each year of old age and many other causes, we will soon be able to envisage once more the Torricelli-like emptiness in which the great country seats stood in the late eighteenth century.”

<sup>37</sup> SEBALD. *The Rings of Saturn*, p. 264-265.

*Arrival*. A beleza e o esplendor da natureza rural se demonstram fugidios e sujeitos também ao movimento universal de destruição. A imagem que se estabiliza através da categorização de Sebald é de um meio rural arruinado, de caráter fantasmagórico, no qual o passado está sempre presente de uma forma espectral e se forma justamente pela cuidadosa interposição de imagens do sublime e do horror que as ruínas podem provocar.<sup>38</sup> Figurado como um local sem perspectivas, o campo inglês de *The Rings of Saturn* é radicalmente diferente daquele local idílico que poderia ser lido nos textos oitocentistas.

## Considerações finais

A desestabilização do estereótipo pastoral do campo inglês em Sebald e em Naipaul se dá de formas distintas, mas pode ser vista como um processo que deve principalmente à posição de fora dos dois narradores autobiográficos. O narrador sebardiano e sua origem alemã e o narrador de Naipaul e sua origem das margens do Império Inglês recolocam em perspectiva um local símbolo da nacionalidade inglesa. Esse primeiro movimento estabelece o fio das narrativas e é central na construção de uma nova imagem inglesa. É a partir da posição de *outsiders* que esses narradores enxergam a Inglaterra e é dialogando com a tradicional imagética de elogio ao campo das narrativas pastorais que eles reescrevem o meio rural.

A evocação de formas estereotípicas de ver o espaço rural da Inglaterra se demonstra, nas duas obras, como uma estratégia justamente para iniciar o desmonte dessas imagens estáveis. Nos dois casos se constroem em seguida imagens do campo que se ligam de forma estreita à ideia de ruína, proporcionando uma poética dupla de elogio e terror diante das paisagens arruinadas. A colocação de Andreas Huyssen a respeito da ruína parece ser um bom indício dos usos dessa imagética em *The Enigma of Arrival* e *The Rings of Saturn*:

Na ruína a história aparece especializada e o espaço construído, temporalizado. Um imaginário de ruínas é central para qualquer teoria da modernidade que queira ser mais do que o triunfalismo do progresso [...] o imaginário moderno das ruínas permanece

<sup>38</sup> WYLIE. *The Spectral Geographies of W.G. Sebald*, p. 179.

consciente do lado negro da modernidade [...] Ele articula o pesadelo do Iluminismo de que toda a história possa, por fim, ser dominada pela natureza.<sup>39</sup>

A partir deste entendimento da ruína, as narrativas de Sebald e Naipaul tomam uma nova dimensão. A desestabilização da imagem convencional e a construção de uma nova imagem do meio rural inglês pela categorização deste como local de ruína atesta para muito mais do que apenas um diálogo com a tradição literária inglesa. Para além da reconstrução da figuração do campo, *The Enigma of Arrival* e *The Rings of Saturn* imputam ao espaço rural inglês uma característica dupla. Figurado como espaço da ruína, o campo é imaginado como uma testemunha da falência da modernidade e, ao mesmo tempo, como elemento de nostalgia pela modernidade perdida.

O elemento nostálgico que Huyssen aponta na imagem da ruína certamente aparece nos textos estudados e se articula bem com a constante evocação de um passado perdido em ambas as obras. O retorno da arquitetura à natureza anunciado por Huyssen é elemento central da figuração do campo em EoA e RoS. O valor duplo da ruína aponta a uma volta ao natural e, ao mesmo tempo, aponta uma nostalgia pelo projeto perdido da modernidade. Nesse sentido, o processo de referenciação que ocorre nos textos desestabiliza ao mesmo tempo que lamenta a perda do passado pastoral. A imagem pastoral e seu abandono em favor da imagem da ruína é um elemento de assombro e de afeto para estes dois narradores que parecem, por fim, perturbados pela impossibilidade do retorno do passado.

A estabilização do campo como ruína nas duas obras pode ser entendida como parte necessária de uma construção *de fora* da imagem do campo inglês. Ao categorizar esse espaço de identidade nacional e de nostalgia literária como uma terra de ninguém, Naipaul e Sebald articulam uma crítica também à própria projeção de uma identidade inglesa neste

<sup>39</sup> HUYSSSEN. *Nostalgia for Ruins*, p. 13. "In the ruin, history appears spatialized and built space temporalized. An imaginary of ruins is central for any theory of modernity that wants to be more than the triumphalism of progress [...] the modern imaginary of ruins remains conscious of the dark side of modernity [...] It articulates the nightmare of the Enlightenment that all history might ultimately be overwhelmed by nature."

espaço. No ambiente em que narram, tanto o campo como a *Englishness* parecem ser locais discursivos vazios e em ruínas.

## Referências

- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. 2th ed. New York: Routledge, 2003. 296 p. (New Accents).
- BORBOR, Taraneh. *Towards a New Geographical Consciousness: A Study of Place in the Novels of V.S. Naipaul and J.M. Coetzee*. 2010. 291 f. Tese (Doutorado em Literatura Inglesa) – School of English, The University of Sussex, Brighton, 2010.
- BRANNIGAN, John. "In pursuit of English": Postcolonial writers in England, 1945-1965. *New Literatures Review*, Austrália, n. 39, p. 61-74, 2003.
- CATLING, Jo. Gratwanderungen bis an den Rand der Natur: W. G. Sebald's Landscapes of Memory. In: GÖRNER, Rüdiger (Ed.). *The Anatomist of Melancholy: Essays in Memory of W. G. Sebald*. London: Institute of Germanic Studies, University of London, 2003. p. 19-50.
- FORTIN-TOURNÈS, Anne-Laure. The Ruin as *Kairos* in W.G. Sebald's *The Rings of Saturn*. In: Colloque de la SÉAC, n. 43, 2011. London, *Ruins*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2012. p. 153-162. (Études britanniques contemporaines).
- HALL, Stuart. Pensando a diáspora. In: SOVIK, Liv (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: UNESCO, 2003. 480 p. (Humanitas).
- HUYSEN, Andreas. Nostalgia for Ruins. *Grey Room*, Cambridge, n. 23, p. 6-21, 2006.
- MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena. (Org.) *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2016. p. 19-51. (Clássicos da Linguística, 1).
- NAIPAUL, Vidiadhar Surajprasad. *The Enigma of Arrival*. London: Picador, 2011.
- NIXON, Rob. *London Calling: V. S. Naipaul, Postcolonial Mandarin*. New York: Routledge, 1992.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Tradução de Katia Aily Franco de Camargo. In: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzer (Org.). *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen: URI; Santa Maria: Editora UFSM; São Paulo: HUCITEC, 2011. p. 109-127. 270 p.
- RONEN, Ruth. Space in Fiction. *Poetics Today*, Durham, v. 7, n. 3, p. 421-438, 1986.
- SEBALD, Winfried Georg Maximilian. *The Rings of Saturn*. Translated by Michael Hulse. New York: New Directions, 2016. 304 p.
- WILLIAMS, Raymond. *The Country and The City*. New York: Oxford University Press, 1975. 352 p.
- WYLIE, John. The Spectral Geographies of WG Sebald. *Cultural geographies*, Thousand Oaks, v. 14, n. 2, p. 171-188, 2007.

# Desafiar a ordem: Maryse Condé e as representações de Tituba

Nathália Izabela Rodrigues Dias

*Que deviendra le monde si nos femmes ont peur?  
Il s'effondrera le monde! Sa vouête tombera  
et les étoiles qui le constellent  
se mêleront à la poussière des routes*

Maryse Condé

Maryse Condé é uma escritora guadalupense contemporânea, nascida em 1937, conhecida como uma das principais vozes da literatura do Caribe francófono; possui produção textual variada, composta por peças de teatro, romances premiados e ensaios críticos diversos. Em seus textos, destacam-se as vozes de mulheres negras diaspóricas, marcadas por violências múltiplas, acarretadas pelos processos de colonização. Além disso, a interação entre os discursos literário e histórico surge como um dos pontos centrais nos livros de Condé, bem como aparece enquanto tópico relevante no cenário artístico e cultural antilhano, no qual a autora se insere.

Em *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*,<sup>1</sup> romance publicado pela primeira vez em 1986, Maryse promove a reescrita da peça *The Crucible*<sup>2</sup> (*As Bruxas de Salém*,<sup>3</sup> em português), de Arthur Miller, sob uma nova ótica: a perspectiva da mulher escravizada, Tituba, personagem histórica quase completamente silenciada na obra do dramaturgo estadunidense, e nos registros oficiais sobre o célebre episódio das “feiticeiras” de Salém, ocorrido no século XVII, nos Estados Unidos.

Na peça de Miller, Tituba possui pouquíssimas falas e é retratada de forma extremamente pejorativa e submissa. Durante as cenas nas quais se manifesta, ela é acusada de ter enfeitiçado algumas crianças e,

<sup>1</sup> CONDÉ. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*.

<sup>2</sup> MILLER. *The Crucible: A Play in Four Acts*.

<sup>3</sup> MILLER. *As bruxas de Salém*.

no final do primeiro ato, é coagida a se autodeclarar feiticeira em troca de perdão religioso e de proteção. Tituba, então, cede às pressões, mas, evidentemente, é perseguida e condenada sob acusação de feitiçaria. Porém, pouco se sabe sobre o percurso da personagem, já que, após a confissão no primeiro ato, ela simplesmente desaparece da peça, retornando somente no quarto e último ato com poucas falas.

Nota-se que o texto de Miller reproduz o apagamento histórico da mulher escravizada. Segundo a historiadora Elaine Breslaw,<sup>4</sup> Tituba foi uma das primeiras três mulheres investigadas e levadas à deposição pelos magistrados John Hathorne e Jonathan Corwin, na ocasião dos julgamentos por feitiçaria na vila de Salém, em março de 1692. Além disso, o depoimento de Tituba inaugura a intensificação das perseguições, pois, ela não só é forçada a confessar-se bruxa, e assim confirmar a tese dos líderes puritanos, como ela cita outras mulheres que teriam igualmente feito o suposto pacto:

A epidemia de comportamentos estranhos e acusações não se espalhou por outras vítimas até depois da prisão e das várias deposições de Tituba, que começaram em 1 de março. O dia 5 de março, com a conclusão da confissão remarcável de Tituba, marca um novo capítulo nos episódios de caça às bruxas de New England. A confissão de Tituba é a chave para compreender por que os eventos de 1692 tiveram significado tão épico.<sup>5</sup>

No entanto, nos registros oficiais e nas pesquisas acerca do ocorrido, a narrativa pessoal de Tituba inexistiu ou, assim como no texto de Arthur Miller, se encerra com o fim da histeria de Salém.<sup>6</sup> Sabe-se pouco sobre as origens e o desenrolar da vida da personagem histórica, pois

<sup>4</sup> BRESLAW. *Tituba, Reluctant Witch of Salem: Devilish Indians and Puritan Fantasies*.

<sup>5</sup> BRESLAW. *Tituba, Reluctant Witch of Salem: Devilish Indians and Puritan Fantasies*, p. 105-106. Tradução nossa do original em inglês: "The epidemic of strange behaviors and accusations did not spread to other victims until after Tituba's arrest and her several testimonies beginning on March 1. March 5, the conclusion of Tituba's remarkable confession, marked a new chapter in the witchhunt episodes of New England [...] Tituba's confession is the key to understanding why the events of 1692 took on such epic significance".

<sup>6</sup> Cf. PATTON. *Tituba*, p. 238-239.

sua vivência é reduzida, quando muito, às acusações lacunares.<sup>7</sup> Desse modo, a obra literária e a historiografia oficial negam tanto a existência de Tituba quanto a importância de sua experiência, na condição de atriz histórica.

Embora a peça de Miller seja reconhecida como a principal referência no que concerne o diálogo entre a literatura e o episódio da caça às bruxas, as relações entre o tema histórico e a ficção literária não se esgotam em *As bruxas de Salém*.<sup>8</sup> Como foi dito acima, em 1986, Maryse Condé também se valeu daquele campo fértil de lendas e de fabulações para escrever sua narrativa de Tituba. Porém, anteriormente, em 1964, a escritora Ann Petry<sup>9</sup> produziu *Tituba of Salem Village*, livro infanto-juvenil no qual ela ficcionaliza a personagem histórica e os eventos ocorridos, contando em terceira pessoa a vida de Tituba e de seu marido John Índio desde Barbados.

Se a Tituba de Miller é pautada pelo viés da ingenuidade, da submissão e da manipulação,<sup>10</sup> a Tituba de Petry é, por sua vez, subversiva, na medida em que ela é, ao mesmo tempo, vítima da exploração colonial, mas nem por isso menos corajosa, resistente e complexa. Assim, ao contrário do que faz o autor estadunidense, Petry promove o primeiro

<sup>7</sup> Contudo, faz-se necessário citar o trabalho de Elaine Breslaw, intitulado *Tituba, Reluctant Witch of Salem: Devilish Indians and Puritan Fantasies* (1996), no qual a historiadora se debruça como poucos na pesquisa acerca das origens de Tituba Índio, bem como analisa o papel da personagem histórica em relação aos eventos de Salém e seus desdobramentos. O livro aparece como um dos raros estudos complexos, do campo da história, dedicados à Tituba.

<sup>8</sup> MILLER. *As bruxas de Salém*.

<sup>9</sup> Ann Petry foi a primeira mulher afro-estadunidense a vender um milhão de cópias com a novela *The Street*, de 1946. Cf. MCKAY. "Ann Petry's *The Street* and *The Narrows*": A Study of the Influence of Class, Race, and Gender on Afro-American Women's Lives.

<sup>10</sup> No livro de Miller, em tom de ameaça, Parris diz à Tituba: "You will confess yourself or I will take you out and whip you to your death, Tituba!" MILLER, *The Crucible: A Play in Four Acts*, p. 46. "Você vai se confessar ou eu te levarei para fora e irei chicoteá-la até sua morte, Tituba!" (MILLER, *The Crucible: A Play in Four Acts*, p. 46). (Tradução nossa). Ainda na cena da deposição, o reverendo Hale manipula a personagem por meio do discurso religioso: "Take courage, you must give us all their names. How can you bear to see this child suffering? Look at her, Tituba [...] Look at her God-given innocence; her soul is so tender; we must protect her, Tituba; the Devil is out and preying on her like a beast upon the flesh of the pure lamb. God will bless you for your help". (MILLER, *The Crucible: A Play in Four Acts*, p. 47). "Tome coragem, você deve nos dar todos os nomes deles. Como você consegue ver essa criança sofrendo? Olhe para ela, Tituba [...] Olhe para a inocência dada por Deus; sua alma é tão terna; devemos protegê-la, Tituba; O Diabo está atormentando-a como um animal de rapina sobre a carne de cordeiro puro. Deus lhe abençoará por sua ajuda." (MILLER, *The Crucible: A Play in Four Acts*, p. 47). (Tradução nossa).

deslocamento das narrativas nas quais Tituba é recriada, pois é em *Tituba of Salem Village* que se inicia a mudança nas representações da personagem. Ela deixa a invisibilidade histórica em direção ao centro da ficção.

## **Narrar e transgredir: Uma mudança de ótica**

É no romance *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, de Maryse Condé, que o deslocamento da imagem comumente atribuída à Tituba ocorre de maneira mais vigorosa. Na esteira de Petry, Condé cria uma heroína que, agora, narra sua vida em primeira pessoa, ocupando, de fato, o lugar de fala principal do livro. Ademais, se na obra de Petry o enredo se inicia com Tituba já casada com John Índio, no texto de Maryse existe certa preocupação autoral em dar à mulher escravizada uma trajetória de vida completa e complexa, que vai do estupro sofrido por sua mãe Abena, do qual a narradora-personagem é fruto, até sua sobrevivência, enquanto lenda e espírito protetor da ilha de Barbados. Na última seção do romance, intitulada “Nota Histórica”, tem-se:

Por volta de 1693, Tituba, nossa heroína, foi vendida pelo preço de sua “pensão” na prisão, suas correntes e ferros. Para quem? O racismo, consciente ou inconsciente, dos historiadores é tal, que nenhum deles se preocupa com ela. Segundo Ann Petry, uma romancista negra americana que também se apaixonou por esse personagem, foi comprada por um tecelão e terminou seus dias em Boston. Uma vaga tradição assegura que ela foi vendida a um mercador de escravos que a levou de volta para Barbados. De minha parte, lhe ofereci um final de minha escolha.<sup>11</sup>

Percebe-se, de imediato, o potencial transgressor do romance de Condé – característica presente, em certa medida, também no livro de Petry –, visto que a produção literária retira Tituba da margem e a coloca como protagonista, em uma tentativa de preencher lacunas tanto históricas como literárias.

<sup>11</sup> CONDÉ. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, p. 278. “Vers 1693, Tituba, notre héroïne, fut vendue pour le prix de sa « pension » en prison, de ses chaînes et de ses fers. A qui ? Le racisme, conscient ou inconscient, des historiens est tel qu’aucun ne s’en soucie. Selon Ann Petry, une romancière noire américaine qui se passionna elle aussi pour ce personnage, elle fut achetée par un tisserand et finit ses jours à Boston. Une vague tradition assure qu’elle fut vendue à un marchand d’esclaves qui la ramena à la Barbade. Je lui offert, quant à moi, une fin de mon choix.” (CONDÉ. *Eu, Tituba, Feiticeira... Negra de Salém*, p. 234).



Faz-se necessário remarcar ainda que a seção “Nota Histórica” atua no livro não como o lugar da autora na condição de sujeito empírico e, sim, como espaço discursivo múltiplo, no qual o sujeito é um efeito de discurso.

Paralelamente a isso, o deslocamento realizado por Maryse proporciona a desestabilização da imagem comumente atribuída à Tituba, seja pela historiografia oficial seja pelo cânone literário, representado pelo texto de Miller. Se, anteriormente, a imagem de Tituba estava construída sobre um discurso que solapava sua humanidade, voz e relevância histórica, a representação de Condé revela uma personagem complexa, que demonstra afetos e questionamentos, e que, em última instância, é retratada como sujeito e não como coisa.

Para tanto, entende-se imagem, aqui, como uma construção mútua de alteridade e identidade. Como define Pageaux, trata-se “[de] um conjunto de ideias recolhidas no âmbito de um processo de literatização, mas também de socialização [...] [Diz respeito à uma] língua segunda para dizer o Outro e, conseqüentemente, para dizer também um pouco de si, de sua cultura”;<sup>12</sup> de modo que ao construir uma imagem do Outro, acaba-se por expor a si mesmo.

A reescrita tem papel fundamental naquela mudança de perspectiva pontuada, uma vez que é por meio dela que a criação de uma representação alternativa ocorre. Os discursos constroem objetos, mas também promovem a recategorização de imagens estabilizadas. O processo criativo de Condé não só desestabiliza a representação tradicional da personagem histórica como também a ressignifica, fornecendo uma elaboração discursiva concorrente. Assim, como bem afirmam Lorenza Mondada e Danièle Dubois:

Quando um contexto discursivo é reenquadrado [...], as categorias podem ser reavaliadas e transformadas, juntando diferentes domínios [...] A variação e a concorrência categorial emergem notadamente quando uma cena é vista de diferentes perspectivas, que implicam diferentes categorizações da situação, dos atores, dos fatos. A “mesma” cena pode, mais geralmente, ser tematizada diferentemente e pode evoluir – no tempo discursivo e narrativo – focalizando diferentes partes ou aspectos. Este domínio pode ser

<sup>12</sup> PAGEAUX. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema, p. 110-111.

abordado considerando os recursos linguísticos que servem para tematizar uma entidade, para sublinhar a saliência de um aspecto específico ou de uma propriedade de um objeto, [ou] para atrair a atenção do leitor para uma entidade particular.<sup>13</sup>

As categorias do discurso demonstram-se, então, flexíveis, evidenciando que a estabilidade aparente das produções pode ser perturbada por meio de uma mudança de ótica ou de contexto.

## Retorno ao documento histórico

Dentre os artifícios textuais usados por Maryse Condé no romance, destaca-se a presença da reprodução literal da deposição de Tituba à corte estadunidense, em 1692. O capítulo três da segunda parte do livro é inteiramente dedicado ao depoimento. Tem-se a suspensão da narração e se inicia a reprodução do inquérito.

Em nota de rodapé o leitor é informado que o capítulo é composto por parte dos arquivos originais do processo de caça às bruxas. Esses documentos podem, de fato, ser encontrados em um Tribunal na cidade de Salém, nos Estados Unidos, porém, os arquivos do condado de Essex disponibilizam versão *on-line* de grande parte dele. No *site* dessa instituição, com certa persistência, consegue-se encontrar a versão digitalizada do depoimento de Tituba. Além disso, Elaine Breslaw, no livro *Tituba, Reluctant Witch of Salem: Devilish Indians and Puritan Fantasies*,<sup>14</sup> de 1996, proporciona a reprodução oficial do mesmo arquivo, comprovando, assim, a veracidade do texto. Percebe-se que a deposição da personagem histórica tem função primordial no romance discutido aqui, dado que ela funciona como forma de legitimação do que narra a Tituba de Condé.

Em “O discurso da história”<sup>15</sup> e em “O efeito de real”,<sup>16</sup> Barthes propõe que o efeito que dá título ao segundo texto constitui uma especificidade do discurso da modernidade, sendo o efeito de real uma tática de elaboração discursiva por meio da qual o sujeito se esforça para que as marcas de enunciação deixadas no discurso sejam apagadas. Desse

<sup>13</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação, p. 25.

<sup>14</sup> *Tituba, bruxa relutante de Salém*: índios diabólicos e fantasias puritanas. (Tradução nossa).

<sup>15</sup> BARTHES. O discurso da história, p. 163.

<sup>16</sup> BARTHES. O efeito de real, p. 181.

modo, a produção do efeito de real ocorre quando o referente se une ao significante, excluindo o significado da dinâmica linguística.

No caso da obra de Maryse Condé, a presença do documento, enquanto arquivo histórico em meio ao texto literário, produz aquele efeito de real barthesiano, pois ele funciona como um indício não-ficcional de validação da narrativa. Nota-se o trabalho de apagamento das marcas de subjetividade do discurso literário a fim de convencer o leitor sobre a autenticidade daquele relato, no qual a deposição está inserida. O romance recupera o texto recalcado pela historiografia oficial fazendo-o atuar como testemunha do fato histórico. Para tanto, como foi dito, muda-se o registro discursivo do livro, passa-se da narração ao interrogatório.

O discurso histórico, por excelência, almeja objetividade, de modo que nele não possam ser identificados rastros de enunciação do sujeito. Segundo Barthes:

Nesse caso, o enunciador anula a sua pessoa passional, mas a substitui por outra pessoa, a pessoa "objetiva": o sujeito subsiste em sua plenitude, mas como sujeito objetivo [...] Em nível de discurso, a objetividade – ou carência dos signos enunciantes – aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só.<sup>17</sup>

No entanto, ainda que, no discurso histórico, possa ser identificada a utilização do efeito de real e, por conseguinte, da ilusão referencial como maneira de fornecê-lo o verniz do "sujeito objetivo", a sua legitimação enquanto representação de uma verdade não está garantida. Isso, pois, a estabilização do discurso histórico não se reduz ao nível estritamente textual, uma vez que é por meio de sua circulação, repetição e validação institucional e social que o processo ocorre.

Foucault, em *A ordem do discurso*,<sup>18</sup> afirma que em toda sociedade, a produção de discursos é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por procedimentos internos e externos de delimitação. Dessa forma, ao entender que sob a atividade discursiva vigoram "poderes e perigos que mal se imagina"<sup>19</sup>, indica-se que o discurso não se limita

<sup>17</sup> BARTHES. O discurso da história, p. 169.

<sup>18</sup> FOUCAULT. *A ordem do discurso*.

<sup>19</sup> FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 8.

à demonstração de práticas, já que ele mesmo é uma prática de poder da qual o sujeito quer se apoderar. "O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar".<sup>20</sup>

Ademais, o filósofo francês elenca três grandes sistemas de exclusão que atingem o discurso: a interdição, a separação e a rejeição, e a vontade de verdade. Contudo, será de nosso interesse neste texto a abordagem dos dois últimos sistemas citados.

No que diz respeito à separação e à rejeição, Foucault argumenta que desde a Alta Idade Média, o louco é lido como alguém cujo discurso não pode ser considerado como o dos outros. Sua palavra era considerada sem validade ou investida de uma razão diferente da razão comum. Sendo assim, a palavra do louco era rejeitada e, por isso, não era escutada, pois era justamente por meio do discurso que o louco era identificado como tal. Entretanto, no teatro, a palavra lhe era dada simbolicamente, pois naquele espaço sua existência estava legitimada pela verdade mascarada<sup>21</sup> da atuação.

No romance de Condé, a separação e a rejeição atingem Tituba, em um primeiro momento, de forma diferente. Se o louco tem sua palavra ouvida na condição de ruído, no caso da mulher escravizada ou ela tem a palavra negada ou quando é escutada, como na ocasião da deposição, seu discurso é manipulado a ponto de servir como endosso da hipótese puritana acerca da presença de bruxas em Salém.

Porém, assim como o louco, a separação das mulheres ditas feiticeiras do resto da população ocorre igualmente por meio da palavra. No momento do julgamento e na historiografia oficial é a partir da deposição que tal separação é feita. Embora a palavra seja proferida, a voz de Tituba não é, de fato, ouvida ou levada em consideração, pois seu corpo está marcado e subjugado pelo sistema colonial e pelo racismo, os quais excluem a legitimidade de seu discurso antes mesmo dele ser dito:

<sup>20</sup> FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 10.

<sup>21</sup> FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 11.

No tribunal, a palavra de um escravo, e até de um negro livre, não valia de nada. De nada adiantaria nos esgoelarmos e clamarmos que eu ignorava quem era Satanás – ninguém nos daria atenção.<sup>22</sup>

Esse movimento de separação pode ser identificado tanto na ficção quanto no documento histórico. No entanto, se Tituba, a personagem histórica, não é ouvida por seu acusador, em razão dos interesses da ordem de exploração colonial e do puritanismo em voga, Condé, por sua vez, faz com que, em seu texto, o documento seja ressignificado ao propor que a sua Tituba tenha, ela mesma e não seus arguidores, manipulado a deposição com a ajuda de Hester:

Hester me ensinou a preparar meu depoimento. [...]

– Amedronte-os, Tituba! Dê a eles o que merecem! Descreva-o sob a forma de um bode, com nariz em forma de bico de águia, o corpo todo coberto de pêlos negros compridos e, preso à cintura, um cinto de cabeças de escorpiões. Que estremeçam, que se agitem, que desfaleçam! Que dançam ao som de sua flauta, ouvida na distância. Descreva a eles as reuniões das feiticeiras, cada uma chegando com sua vassoura, as mandíbulas pingando de desejo só de pensar no banquete de fetos e recém-nascidos a ser servido com canecos de sangue fresco...

Caí na risada:

– Ora, Hester, tudo isso é ridículo!

– Mas se acreditam! Que lhe importa? Descreva! [...]

– Deixe planar uma nuvem de dúvida, em torno da qual, acredite em mim, eles saberão tecer formas. Na hora certa, você grita: “Ah, não vejo mais nada! Ah, estou cega!” E acaba a brincadeira!<sup>23</sup>

Evidencia-se, portanto, o projeto literário de Maryse Condé que, ao fazer Tituba manejar os rituais do opressor, fazendo-os atuar, dadas

<sup>22</sup> CONDÉ. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, p. 49. “Au tribunal, la parole d’un esclave, voire d’un nègre libre, ne comptait pas. Nous aurions beau nous égosiller et clamer que j’ignorais qui était Satan, personne ne nous prêterait attention.” (CONDÉ. *Eu, Tituba, Feiticeira... Negra de Salém*, p. 42).

<sup>23</sup> CONDÉ. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, p. 157-158. “Hester m’apprit à préparer ma déposition. [...] – Fais-leur peur, Tituba ! Donne-leur-en pour leur argent ! Décris-le sous la forme d’un bouc avec un nez en forme de bec d’aigle, un corps tout couvert de longs poils noirs et, attaché à la taille, une ceinture de têtes de scorpions. Qu’ils tremblent, qu’ils frémissent, qu’ils se pâment ! Qu’ils dansent au son de sa flûte, perçue dans le lointain ! Décris-leur les réunions de sorcières, chacune arrivant sur son balai, les mâchoires dégoulinantes de désir à la pensée du banquet du fœtus et d’enfants nouveau-nés qui serait servi avec force chopas de sang frais... J’éclatais de rire : – Voyons, Hester, tout cela est ridicule ! – Mais puisqu’ils y croient ! Que t’importe, décris ! [...] – Laisse planer un nuage de doute auquel, crois-moi, ils sauront donner forme. Au bon moment, tu crieras : « Ah, je ne vois plus ! Ah, je suis aveugle ! » Et le tour sera joué !” (CONDÉ. *Eu, Tituba, Feiticeira... Negra de Salém*, p. 133-134).

as devidas proporções, de acordo com os seus interesses, promove, por meio da ficção, uma mudança de ótica da narrativa comumente apresentada pela historiografia oficial.

Outro sistema de exclusão pontuado por Foucault é a vontade de verdade, a qual se constitui como um tipo de exclusão que rege historicamente a vontade de saber. Essa vontade de verdade é amparada e distribuída institucionalmente, exercendo pressão e poder sobre os demais discursos. Foucault identifica, assim, a maquinaria que faz parte dessa vontade de verdade, que não cessa de tentar excluir todos aqueles que tentam questioná-la enquanto procedimento.

Os discursos considerados verdadeiros são, então, os que são investidos pelo poder de validação das instituições, dado que essas os contemplam com o efeito de verdade. Por verdade, entende-se não um conjunto de proposições e, sim, um aglomerado de mecanismos e técnicas que possibilitam “a cada instante e a cada um pronunciar enunciados que serão considerados verdadeiros”.<sup>24</sup> Não há, sobretudo, uma espécie de instância suprema de controle da verdade, pois existem, de fato, regiões nas quais os efeitos de verdade de um enunciado serão codificados. Comumente, trata-se de um lugar no qual os procedimentos de enunciação de uma verdade são conhecidos previamente, como é o caso dos campos científicos.

Tendo isso em consideração, pode-se pensar nas relações existentes entre os domínios da história e da literatura. Como dito anteriormente, no discurso histórico se tende a eliminar a relativização, ou seja, as marcas de subjetividade a fim de *performar* um efeito de real e um efeito de verdade, este último fornecido pelo poder institucional da disciplina, que se pretende como suporte para representação de fatos. O discurso literário, por outro lado, não tem compromisso com a verdade, pois o seu estatuto é o da ficção. Nesse caso, pode haver, claro, compromisso com o verossímil, mas não com o verdadeiro, como nos moldes de um historiador.

Notadamente, o historiador está autorizado a dizer que uma imagem de um povo, por exemplo, é verdadeira ou não. Porém, ao

<sup>24</sup> FOUCAULT. Poder e saber, p. 233.

romancista, esta função não é dada, uma vez que, grosso modo, quando ele tenta revisar a história, ele está condicionado pelo gênero (romance, ficção) a não ser lido a partir das credenciais de validação do verdadeiro como o historiador o é.

Contudo, o romancista, ao reler a história, não reclama o direito de dizer o que é verdadeiro, tal qual o historiador, pois não se trata de tentar colocar em voga outro tipo de verdade, trata-se, antes de tudo, de questionar como as verdades históricas são construídas e legitimadas.

A literatura pode ser entendida, portanto, não simplesmente como um suporte discursivo de imposição de outra verdade, mas como meio para problematização no que concerne a elaboração tradicional de personagens históricas, como é o caso da construção de Tituba. Sendo assim, o romance de Condé pode ser lido pelo viés dos questionamentos de como e por que a imagem da feiticeira e, principalmente, da mulher negra escravizada é estabelecida de maneira tão pejorativa, cruel e desumanizadora pelas práticas discursivas da historiografia oficial e do cânone literário.

Desde Michelet, no século XIX, no livro *A feiticeira*,<sup>25</sup> a arbitrariedade com a qual mulheres acusadas de bruxaria foram perseguidas durante muitos séculos, no mundo ocidental, é discutida. O historiador francês entende a(s) feiticeira(s) como tópico condenado pela “sombra do castelo e da igreja”<sup>26</sup> e, por isso, considera de extrema importância discorrer sobre ela(s). No capítulo “Notas e Esclarecimentos”, ele afirma:

Todo o objetivo de meu livro era apresentar, não uma história da feitiçaria, mas uma fórmula simples e forte de vida da feiticeira, que meus sábios antecessores obscurecem pela própria ciência [...] Minha força é partir, não do Diabo, uma entidade oca, mas de uma realidade viva, quente e fecunda: a feiticeira.<sup>27</sup>

A partir do trecho de Michelet, e retomando as reflexões de Barthes sobre a história e de Foucault sobre as práticas discursivas, de forma geral, depreende-se que o discurso tido como verdadeiro (a ciência, a religião e a política), que é legitimado pelas instituições, sejam elas a

<sup>25</sup> MICHELET. *A feiticeira*: 500 anos de transformações da figura da mulher.

<sup>26</sup> MICHELET. *A feiticeira*: 500 anos de transformações da figura da mulher, p. 129.

<sup>27</sup> MICHELET. *A feiticeira*: 500 anos de transformações da figura da mulher, p. 24.

disciplina, a universidade, a igreja ou o livro, quer aparentar-se objetivo, transparente, porém, é sabido que ele é perpassado pela opacidade das questões de poder, de desejo e de violência.

Percebe-se, então, que a historiografia oficial é, também, formada por representações estabilizadas, ou seja, validadas pelas instituições de poder e pelas circulação e repetição social. O processo de desestabilização e re-estabilização de uma imagem implica na indagação sobre a ideia de verdade que a validava. No livro analisado, aqui, o efeito de real e o efeito de verdade, acionados pelo documento, auxiliam na elaboração de uma verdade diferente da verdade histórica, pois eles autenticam a versão da personagem de Condé.

Desse modo, ao servir-se do poder plástico da linguagem para criar imagens distintas daquelas recorrentes, a produção criativa, como a literatura, pode ser lida como um dos artifícios importantes no que tange, em um primeiro momento, a identificação e a problematização acerca das imagens tradicionais, para no momento seguinte, promover sua desestabilização. Além disso, ao entender que o imaginário social é uma construção composta por discursos legitimadores, faz-se necessário remarcar que dentro dessa dinâmica existem imagens em disputa. Obras que produzem representações concorrentes às representações estabilizadas são de grande valia, portanto, para o questionamento das instituições e dos exercícios de poder.

A elaboração de outra representação discursiva sobre Tituba coloca, ainda, em concorrência não só as imagens, como também as verdades que as legitimam. Essa dinâmica evidencia, pois, que a instabilidade categórica é inerente ao discurso, "o que é habitualmente considerado como um ponto estável de referência para as categorias pode ser 'decategorizado', tornado instável, evoluir sob o efeito de uma mudança de contexto ou de ponto de vista".<sup>28</sup>

Se a decategorização de discursos, que até então se mostravam estáveis, acontece através da mudança de perspectiva, a reescrita da historiografia oficial, como o faz Condé, toca, justamente, neste ponto. A

<sup>28</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos de discurso e categorização: Uma abordagem dos processos de referenciação, p. 27.



mulher escravizada vai da margem ao centro da narrativa para contar sua versão da história, deixando o local do Outro para ser o Eu. A voz forte de Tituba não deixa de trazer à ficção feridas históricas. Sem meias palavras e com indignação, ela diz:

Sentia que, nesses processos de feiticeiras de Salém que provocaram tantos comentários, que excitaram a curiosidade e a piedade das gerações futuras, vistos por todos como o testemunho mais autêntico de uma época crédula e bárbara, meu nome figuraria apenas como o de coadjuvante sem interesse. [...] Não se preocupariam com a minha idade, nem com a minha personalidade. Ignorariam-me. [...] Condenada para sempre, Tituba! Nenhuma, nenhuma biografia atenciosa e inspirada recriando a minha vida e seus tormentos! E essa futura injustiça me revoltava! Mais cruel que a morte!<sup>29</sup>

Contudo, ao narrar a consciência de sua invisibilidade, a personagem rompe, de certa forma, com sua condição de inaudível. O trecho citado ilustra como o romance provoca uma série de deslocamentos discursivos, já que, se no contexto colonial, o sujeito subalterno tanto não tem história quanto não tem voz,<sup>30</sup> no âmbito da narrativa, cabe a ele contar suas experiências.

A emergência de vozes historicamente emudecidas, por meio da ficção, demonstra, por fim, como a mudança do lugar de fala e a desestabilização das representações são essenciais para que determinadas questões sejam repensadas e discutidas. O texto de Maryse Condé extrapola a imagem da Tituba de Petry, de Miller e dos registros oficiais e, ao fazê-lo, evidencia que a literatura pode ser utilizada como instrumento de poder para reinscrição e preservação da memória da personagem histórica.

Como bem disse a escritora Chimamanda Ngozi Adichie, “escolher escrever é rejeitar o silêncio”.<sup>31</sup> Lidos por esse viés, os textos literários se

<sup>29</sup> CONDÉ. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, p. 173. “Je sentais que dans ces procès de sorcières de Salem qui feraient couler tant d’encre, qui exciteraient la curiosité et la pitié des générations futures et apparaîtraient à tous comme le témoignage le plus authentique d’une époque crédule et barbare, mon nom ne figurerait que comme celui d’une comparse sans intérêt [...] On ne se soucierait ni de mon âge ni de ma personnalité. On m’ignoreraient [...] Condamnée à jamais, Tituba ! Aucune, aucune biographie attentionnée et inspirée re créant ma vie et ses tourments ! Et cette future injustice me révoltait ! Plus cruelle que la mort !” (CONDÉ. *Eu, Tituba, Feiticeira... Negra de Salém*, p. 146-147).

<sup>30</sup> Cf. SPIVAK. *Pode o subalterno falar?*

<sup>31</sup> LEE. Fear of causing offence becomes a fetish. “To choose to write is to reject silence”. (Tradução nossa).

transformam, assim, em espaços que possibilitam a criação de imagens alternativas às narrativas convencionais. Isso, pois, a literatura pode ser um meio de reivindicar equívocos históricos, os quais assombam o presente, resgatando relatos de experiências e sujeitos cerceados.

## Referências

- BARTHES, Roland. O discurso da história. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 163-180. 462 p.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190. 462 p.
- BRESLAW, Elaine G. *Tituba, Reluctant Witch of Salem: Devilish Indians and Puritan Fantasies*. New York: New York University Press, 1996. 243 p. (The American Social Experience).
- CÉSAIRE, Aimé. Blues de la pluie. In: MIDIOUHAN, Guy Ossito. (Org.). *Aimé Césaire: Pour aujourd'hui et pour demain*. Saint-Maur: Éditions Sépia, 1995. p. 81-83. 204 p.
- CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba, feitiçeira... Negra de Salém*. Tradução de Angela Malim. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 234 p.
- CONDÉ, Maryse. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*. Paris: Mercure de France, 2017. 242 p. (Histoire romanesque).
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24 ed. São Paulo: Loyola, 2016. (Leituras filosóficas).
- FOUCAULT, Michel. Poder e saber. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Estratégia, poder-saber*. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 223-240. 464 p. (Ditos & Escritos, 4).
- LEE, Nicole. Fear of Causing Offence Becomes a Fetish. *The Guardian*, London, 11 may 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2015/may/11/chimamanda-ngozi-adichie-fear-causing-offence-a-fetish>> Acesso em: 22 jul 2017.
- MCKAY, Nellie. Ann Petry's *the Street* and *the Narrows*: A Study of the Influence of Class, Race, and Gender on Afro-American Women's Lives. In: DIEDRICH, Maria; FISCHER-HORNUNG, Dorothea. (Ed). *Women and War: The Changing Status of American Women from the 1930s to the 1950s*. New York: Berg, 1990. p. 127-140. 166 p.
- MICHELET, Jules. *A feitiçeira*: 500 anos de transformações da figura da mulher. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 276 p.
- MILLER, Arthur. *As bruxas de Salém*. Tradução de Valeria Chamon. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. 112 p.
- MILLER, Arthur. *The Crucible*: A Play in Four Acts. New York: Penguin Classics, 2003. 143 p.
- MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena. (Org.) *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 17-52. 250 p. (Clássicos da Linguística, 1).

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Tradução de Katia Aily Franco de Camargo. In: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzner (Org.). *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen: URI; Santa Maria: Editora UFSM; São Paulo: HUCITEC, 2011. p. 109-127. 270 p.

PATTON, Stacey Pamela. Tituba. In: FINKELMAN, Paul. (Ed.) *Encyclopedia of African American History, 1619-1895: from the Colonial Period to the Age of Frederick Douglass*. New York: Oxford University Press, 2008. p. 238-239.

PETRY, Ann. *Tituba of Salem Village*. New York: HarperCollins, 1991. 272 p.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 60 p. (Babel).



# **Aleijadinho, o barroco mineiro e suas imagens: entre o discurso do “herói nacional” e a experiência do comum**

Pedro Gomes Dias Brito

O Instituto Moreira Salles (IMS) é reconhecido na paisagem cultural brasileira por ser um importante centro de fomento de reflexões acerca do patrimônio cultural e artístico nacional e pelo seu robusto acervo, que congrega material fotográfico, iconográfico, musical e literário de figuras tão importantes quanto: Marcel Gautherot, Marc Ferrez, Otto Stupakoff, Thomaz Farkas (fotógrafos); Ana Cristina Cesar, Carlos Drummond de Andrade, Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector (escritores); Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Baden Powell (músicos e compositores). Esse acervo é posto em circulação na esfera pública, sobretudo, em exposições cuja curadoria privilegia a articulação entre a obra desses artistas, a vida cultural e artística brasileira e a elaboração de imagens e imaginários de nação.<sup>1</sup> A produção editorial do Instituto reflete a multiplicidade de centros de interesse de seu acervo, desdobrando-se, por exemplo, em periódicos – a revista dedicada à fotografia contemporânea *Zum* e a revista de ensaios *Serrote* –, catálogos de exposição, cadernos – os importantes *Cadernos da Literatura Brasileira* – e livros

<sup>1</sup> É o caso das exposições “Marcel Gautherot – Brasil: tradição, invenção”, realizada no Paço Imperial, Rio de Janeiro, em 2017 – com um consistente panorama da produção fotográfica de Gautherot, que constrói um imaginário brasileiro entre os anos 1940 e 1960; “O paço, a praça e o morro”, com imagens do Rio de Janeiro entre os anos de 1860 e 1930, realizada em 2016 no IMS Rio de Janeiro; “Modernidades fotográficas: 1940-1960”, com as imagens de quatro fotógrafos compreendidos como precursores na formação de uma fotografia moderna brasileira – Thomaz Farkas, Marcel Gautherot, José Medeiros e Hans Gunter Flieg –, realizada em Berlim, Lisboa, Paris, Madrid e finalmente no IMS Rio de Janeiro, em 2017.

dedicados às figuras presentes em seus acervos – *Inconfissões: fotobiografia de Ana Cristina César; Drummond, jogo e confissão*.

Em 2009, o IMS publica uma série composta por quatro livros: *Paisagem moral*, *Cinefotorama*, *Retrato de artista* e *Na rua*. Essa série se organiza em torno da produção de quatro fotógrafos – e das interpretações, leituras e diálogos propostos por poetas e ensaístas – e se debruça sobre uma problemática fundamental: imagens e visões de Brasil. *Cinefotorama* traz a confluência de duas narrativas: um poema de Zuca Sardan que erige, em chave dadaísta e por um imaginário alucinante, uma história para o país, carnavalizada e plena de *faux raccords*, em que se sobrepõem referências ao ambiente cultural e à memória da nação e, mais especificamente, do Rio de Janeiro dos anos 1940-1950; e fotografias de José Medeiros, feitas nessa mesma época, quando Medeiros trabalhou na condição de fotojornalista da revista ilustrada *O Cruzeiro* e registrou a miríade de aspectos contraditórios e conflitantes que conformavam a realidade urbana brasileira de então. *Na Rua*, por sua vez, exhibe fotografias de Vincenzo Pastore – que revelam a São Paulo do início do século XX, cuja paisagem urbana é o microcosmo de um Brasil em transformação, tensionado entre uma modernização incipiente e fortes traços provincianos e rurais – e ensaio de Antonio Arnoni Prado, que estabelece vínculos entre as imagens de Pastore e os retratos escritos da cidade feitos por escritores tão diversos quanto Alcântara Machado, Mário de Andrade e Guilherme de Almeida. Já *Cara de artista* é o encontro entre fotos de Carlos Moskovicz – retratos de artistas, datados da década de 1940, entre os quais figuram Lasar Segall, Di Cavallanti e Oswaldo Goeldi – e ensaio de Sergio Miceli, que desvela as redes de sociabilidade que se teceram entre esses artistas, sugerindo que as instantâneas de Moskovicz são, a um só tempo, retratos de uma época e índices para a interpretação da *imagem* que cada artista queria projetar de si próprio.

Por fim, há *Paisagem moral*, que veicula e opera, em imagens verbais e visuais, lembranças de Minas, sendo composto por fotografias de Marcel Gautherot de Congonhas do Campo – sua gente e seu patrimônio artístico-cultural – e por um poema de Francisco Alvim, “Degraus da arte de meu país”, que se elabora no encontro com a obra de Gautherot e revela, sobretudo, reminiscências de um eu poético cuja matéria é a “vida

menor” drummondiana, vida *captada em sua forma irredutível* pelas lentes do fotógrafo e pela escrita do poeta.

*Paisagem moral* constitui um dos centros de discussão deste artigo, que visa a um estudo dos discursos e dos modos de visibilidade institucional, poético e imagético constituídos e mobilizados em torno do barroco mineiro e, especialmente, de sua figura de proa, o Aleijadinho. Buscaremos, nesse sentido, discutir como o modernismo elaborou certos protocolos de leitura do período barroco – os quais repercutiram e foram reelaborados ao longo da segunda metade do século XX em obras como a de Affonso Ávila, um dos principais especialistas desse período cultural e artístico brasileiro – e como essa elaboração projeta Aleijadinho enquanto “herói nacional”. Essa questão é explorada minuciosamente por Guiomar de Grammont em *Aleijadinho e o aeroplano*, produto de uma vasta pesquisa documental e de consistente reflexão historiográfica. Nesse livro, a pesquisadora desmonta a imagem de Aleijadinho e explicita sua fabricação ao longo do tempo histórico – remontando ao século XIX e a um discurso de tonalidade romântica –, sendo o resultado de um amálgama de construções discursivas que respondem, por sua vez, aos diversos olhares e expectativas retrospectivos, e por vezes anacrônicos, que a posteridade lança sobre o passado colonial mineiro. Por fim, analisaremos como, em *Paisagem moral*, Aleijadinho e o barroco mineiro são retrabalhados artisticamente por Francisco Alvim e Marcel Gautherot numa “contradança”, que desestabiliza representações oficiais e cristalizadas, trazendo o barroco para o solo da imanência histórica e da experiência do comum.

\* \* \*

O poema de Francisco Alvim que abre *Paisagem moral*, “Degraus da arte de meu país”, instaura desde o título um diálogo com Oswald de Andrade, por ser o fragmento de um verso de “Ocaso”, de *Pau-Brasil*, um dos marcos inaugurais da fase heróica do modernismo. *Pau-Brasil* foi publicado em 1925, isto é, um ano após a caravana modernista, considerada pelo próprio Oswald como a “viagem de descoberta do Brasil”. “Ocaso” forja a imagem de uma cultura híbrida, síntese de um encontro entre arquitetura colonial – “Os profetas do Aleijadinho”, “As cúpulas brancas dos Passos” – e paisagem tropical, sob o signo da fusão entre

natureza e cultura autóctone – “E os cocares revirados das palmeiras”; paisagem cuja monumentalidade se manifesta precisamente na presença dos Profetas de Congonhas do Campo. Fazedor dessa estatuária, Aleijadinho se alça, então, a uma posição celeste e se equipara, na condição de demiurgo, ao Criador, sendo apresentado no poema enquanto grande mestre da cultura brasileira, atingindo um patamar, aparentemente, intransponível:

No anfiteatro de montanhas  
Os profetas do Aleijadinho  
Monumentalizam a paisagem  
As cúpulas brancas dos Passos  
E os cocares revirados das palmeiras  
São degraus da arte de meu país  
Onde ninguém mais subiu

Bíblia de pedra sabão  
Banhada no ouro das minas.<sup>2</sup>

Ainda nesse contexto, Mário de Andrade publica em 1928 “O Aleijadinho”, uma das primeiras sistematizações críticas sobre a obra do artífice. Nesse ensaio fundamental, o escritor, partindo de leituras e pesquisas exaustivas,<sup>3</sup> descreve dois atributos de Aleijadinho, tomados positivamente dentro de uma cosmovisão própria do modernismo heroico da década de 1920, o fato de ele ser: i) um “gênio americano”, artista já “aclimatado” ao contexto histórico-psicológico local, o que se veria pela “originalidade de suas soluções”, e ii) um “mestiço”, cuja invenção “contém algumas das constâncias mais íntimas, mais arraigadas e mais étnicas da psicologia nacional”, constituindo, por fim, uma síntese de uma

<sup>2</sup> ANDRADE. *Poesias reunidas*, p. 140-141.

<sup>3</sup> O que é explicitado, por exemplo, nas diversas cartas endereçadas a Carlos Drummond de Andrade entre 1927 e 1928, nas quais Mário se refere a suas pesquisas e pede informações ao amigo mineiro. Vejamos o trecho de uma delas, datada de 15 de outubro de 1928: “Estava pra escrever pedindo auxílio de você pra isto: Número especial de *O Jornal* sobre Minas, escrevo estudo sobre Aleijadinho. Preciso dumas informações que você vai mexer os amigos todos, pra fazer o impossível e me arranjar”. (ANDRADE. *Carlos e Mário*: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade, p. 278).



“brasilidade” modernista.<sup>4</sup> A mestiçagem, símbolo da mistura local entre os campos racial e cultural, que pretensamente ganharia forma a partir de fins do século XVIII, é enfatizada por Mário, já que o “mulato”/“mestiço” seria aquele capaz de deformar as regras e convenções ultramarinas, metropolitanas, num gesto de “esplendor” e de “furor plástico”, em termos do próprio escritor. No fim do ensaio, ele afirma que, por esses motivos, o Aleijadinho deve ser tomado como “símbolo social de enorme importância brasileira, americana e universal”, porquanto o Brasil ofereceu nele “o seu maior engenho artístico”.

Tal impressão incide em outras esferas culturais, bem como no discurso crítico e teórico escrito sobre o barroco, especialmente, ao longo dos anos 1960 e 1970. No campo cultural, há empreendimentos artísticos e institucionais que aproximam, em um plano sincrônico, as arquiteturas barroca mineira e modernista, como é o caso das exposições internacionais de arquitetura brasileira. Como aponta Heliana Angotti-Salgueiro em artigo sobre o periódico de arquitetura *Módulo* (dirigido por Oscar Niemeyer), o Ministério das Relações Exteriores organizou em 1960 uma exposição em Bogotá e Caracas com “farta documentação fotográfica [...] várias maquetes das obras de Oscar Niemeyer e uma réplica do profeta Joel do Aleijadinho na mesma pedra sabão do original”.<sup>5</sup> Já em 1963, realiza-se outra exposição, desta vez na União Soviética e em países do leste europeu, “Arquitetura brasileira na Europa”, cujos temas eram repartidos em três módulos, conforme aponta Angotti-Salgueiro: “o barroco, a arquitetura contemporânea e Brasília”.<sup>6</sup> Esses dois eixos – arquitetura colonial barroca e arquitetura contemporânea, cuja experiência mais radical seria a construção de Brasília – cruzam-se por serem considerados, então, momentos capitais no desenho de uma identidade tipicamente brasileira (aliás, ambos calcados num lastro modernista), unindo o particular e o universal, a tradição e a modernidade pela via de soluções

<sup>4</sup> ANDRADE. O Aleijadinho, p. 36-41.

<sup>5</sup> ANGOTTI-SALGUEIRO. Marcel Gautherot na revista *Módulo* – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura, p. 71.

<sup>6</sup> ANGOTTI-SALGUEIRO. Marcel Gautherot na revista *Módulo* – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura, p. 71.

artísticas “originais” forjadas no país, pela deformação e reelaboração da “lição” europeia.

Já no campo crítico e teórico, destaquemos a figura-chave de Affonso Ávila, poeta e ensaísta mineiro que nesse período assina e organiza diversas obras de referência no campo dos estudos do barroco, das quais podemos elencar: *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco* (1967); “Do Barroco ao Modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro” (1975); e o clássico *O lúdico e as projeções do mundo barroco* (1971). A introdução desta última estabelece a importância do estudo dos setecentos brasileiros em sua complexidade social, histórica e artística enquanto etapa basilar para se ter “o desenho de uma imagem mais nítida de nós mesmos, uma ideia mais correta da especificidade nacional”.<sup>7</sup> O barroco e a produção artística modernista são avizinados por Ávila enquanto movimentos coincidentes em termos de configuração histórico-cultural e de respostas artísticas às “forças de historicidade”; momentos de uma mesma “perplexidade existencial, duas artes que repercutem em sua linguagem uma bem parecida pressão de historicidade e de uma idêntica instabilidade de formas”.<sup>8</sup>

Tal correspondência temporal é retomada na forma de um *ciclo* no ensaio “Do barroco ao Modernismo”, em que três etapas de inflexão na formação de um projeto literário tipicamente nacional são esquadrinhados por Ávila: o barroco, o romantismo e o modernismo. Esses períodos procuram elaborar “uma saída brasileira” e uma “entonação brasileira da língua” por meio de uma produção que oscilaria e viajaria entre os polos linguagem/realidade, experimentação/construção.<sup>9</sup>

Para encerrar este brevíssimo percurso por alguns dos vários momentos de aproximação teórica e crítica de Afonso Ávila com o barroco (e o modernismo), podemos retomar *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, em que o pesquisador se refere a Aleijadinho como o exemplo maior de uma sensibilidade que já trabalharia com uma “fantasia

<sup>7</sup> ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, p. 10.

<sup>8</sup> ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, p. 11.

<sup>9</sup> ÁVILA. *Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro*, p. 34.

nacional”, num “desejo de uma *essencialidade* brasileira”.<sup>10</sup> A valorização desse cerne brasileiro, a partir do qual toda uma tradição e todo um projeto se constituíam – o que pode ser sintetizado na fórmula imagética de “Ocaso” entre o encontro “das cúpulas brancas dos Passos” com os “cocares revirados das palmeiras” – é creditado por Ávila aos modernistas. Estes seriam os responsáveis por aguçar novamente o olhar para o passado colonial mineiro e encontrar aí o gérmen de uma potencialidade da visão, a ser explorada pela arte contemporânea:

Foi necessário que o modernismo, na sua programática revisão do fato cultural brasileiro, viesse reestudar a arte setecentista montanhosa e relançar criticamente o Aleijadinho para que fossem sacudidos, afinal, da indiferença diante do passado artístico. Começou aí o lento despertar da entorpecida consciência ótica.<sup>11</sup>

Francisco Iglésias, no basilar ensaio “Modernismo: uma reavaliação da inteligência nacional”, reafirma a posição de Ávila, ao assumir a originalidade do modernismo, o qual lança nova luz sobre o barroco e propõe um Brasil “crítico e criador”. Em seu importante trabalho de revisão do passado e de busca pelas raízes da nacionalidade, o movimento modernista teria descoberto o passado artístico do país: gesto que implicaria certo desrecalque da intelectualidade nacional devido ao reconhecimento da originalidade de soluções artísticas e culturais locais. Esse movimento de descoberta envolve um recuo na espessura do tempo e o resgate do barroco mineiro, que adquire fôlego a partir do ensaio de Mário de Andrade, “O Aleijadinho”. Nessa tarefa de busca retrospectiva por um lastro artístico tipicamente nacional, Iglésias aponta o barroco mineiro em termos de “o primeiro momento de criatividade artística nacional” e “um dos instantes decisivos da criação no Brasil, talvez o mais rico, em área distante e em processo de decadência”.<sup>12</sup>

Salientemos, a propósito, que essa “redescoberta”, que se efetua vivamente no campo cultural, teórico e crítico, implica igualmente as

<sup>10</sup> ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, p. 92. (Grifo nosso).

<sup>11</sup> ÁVILA. *O primado do visual na cultura barroca mineira*, p. 116.

<sup>12</sup> IGLÉSIAS. *Modernismo, uma reavaliação da inteligência nacional*, p. 16.

esferas do poder institucional,<sup>13</sup> como demonstra Fernando Correia Dias em “A redescoberta do barroco pelo movimento modernista”. O argumento do sociólogo revela tanto a presença influente de membros do grupo modernista mineiro na alta administração estadual durante a década de 1920 – fazendo referência também à relação entre Carlos Drummond de Andrade e o ministro varguista Gustavo Capanema – quanto a função das instituições estaduais na preservação e valorização do barroco – por exemplo, a comissão de preservação instituída no governo Melo Viana. Correia Dias pondera, por fim, que toda a conjuntura histórica, artística e social contribuiu para “criar a nova imagem do barroco”<sup>14</sup> e, assim, lançar as bases de um novo protocolo de leitura do passado colonial.

Sobre essa problemática da imagem do barroco, *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*, de Guiomar de Grammont, é incontornável. Sua argumentação é de cunho eminentemente imagológico – por mais que a autora não explicita esse lastro teórico –, já que em sua introdução ela afirma: “Esta não é a história de um personagem. É a história de uma imagem que se desdobra em outra e outra”.<sup>15</sup> Grammont, ao longo de sua discussão, desconstrói e desmonta o “herói nacional” em que se converte o artífice mineiro desde o século XIX, expondo os pressupostos teóricos, estéticos e ideológicos que o alçam a tal posição. A autora defende, como tese principal, que Aleijadinho é o amálgama de uma construção discursiva em cisão com o ser empírico Antônio Francisco Lisboa. Isso porque, ao longo do processo histórico, tenta se estabilizar uma imagem desse herói nacional, baseada, sobretudo, em sua primeira biografia – ficcional, dirá Grammont –, escrita por Rodrigo Bretas, em 1858, *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*.

<sup>13</sup> Indicamos isso acima, ao falar sobre as exposições organizadas pelo Ministério das Relações Exteriores. Sobre o papel do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN), no processo de valorização e preservação do barroco mineiro como primeira manifestação cultural “tipicamente brasileira”, consultar: VELOSO. *O tecido do tempo: a ideia de patrimônio cultural no Brasil (1920-1970)*.

<sup>14</sup> DIAS. *A redescoberta do barroco pelo movimento modernista*, p. 15.

<sup>15</sup> GRAMMONT. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*, p. 33.

Diversos traços do artífice são mitificados desde esse texto fundador de Bretas, o qual é, segundo Grammont, um retrato biográfico enco-miástico e, como tal, se estrutura por convenções narrativas próprias ao gênero e faz uso de imagens e de casos que pertencem ao repertório da memória coletiva. Na biografia de Bretas, a construção de Aleijadinho como mito parte da imagem de um artista “primitivo”, que, a despeito de dificuldades e obstáculos materiais e físicos – considerando-se uma região que experimentava a decadência do ciclo aurífero –, teria criado uma obra genial, de um “frescor autodidata”, incrustado e isolado entre as montanhas de Minas. Tal concepção, de veio romântico, caracteriza o Aleijadinho como um gênio inspirado, cuja doença é, em termos de Grammont:

Uma espécie de contrapartida dos dons extraordinários que o artista teria recebido das mãos de Deus, exatamente como o herói, cujos atributos virão sempre acompanhados de uma fatalidade, uma provação ou sofrimento, que caracterizam, enfim, a sua humanidade e permitem à coletividade identificar-se com ele.<sup>16</sup>

Como argumenta a autora, a série de estratégias retóricas empregadas por Bretas, a apropriação de um imaginário romântico e a estilização da trajetória de Antônio Francisco Lisboa fazem com que a figura do artífice se descole de seu chão histórico – atravessado por uma série de condicionamentos institucionais, políticos e estéticos. Trata-se do século XVIII, em que vige uma convenção artística comum, a qual excluiria a própria categoria de *originalidade* – historicamente localizável, a partir do período romântico. No regime de produção em que se insere Aleijadinho, os artífices se articulam a uma cadeia artística e, pela via da emulação, procedem pela escolha de tópicos ou lugares de uma tradição compartilhada, atribuindo-lhe novo arranjo e combinação – contexto que não opera a noção de ruptura tampouco a do artista como gênio autônomo.

Essa particularidade é encoberta e desconsiderada tanto pela narrativa de Rodrigo Bretas quanto pelos discursos subsequentes que se reportam a essa narrativa da vida de Aleijadinho como fonte histórica. Instaura-se, assim, segundo Grammont, uma zona de instabilidade, pois

<sup>16</sup> GRAMMONT. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*, p. 84.

a referência ao Aleijadinho passa a se calcar mais na narrativa “ficcional” de Bretas do que em documentos históricos da época. Essa referência é, em seguida, sucessivamente reconstruída em determinados momentos fundamentais da história cultural brasileira – dos quais o mais representativo é o movimento modernista e seus desdobramentos –, os quais incorporam em suas interpretações sobre a vida e a obra do artífice seus próprios imaginários, impregnados de mecanismos simbólicos e atendendo “às diversas expectativas dos tempos em que sobre ela[s] se escreveu”.<sup>17</sup>

Na esteira do que dizem Lorenza Mondada e Danièle Dubois sobre os processos de referenciação, trata-se, pois, de uma construção realizada “na intersubjetividade das negociações, das modificações, das ratificações de concepções individuais e públicas de mundo”.<sup>18</sup> Isso é demonstrado, por exemplo, com a análise da relação entre o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e Rodrigo Bretas, cuja biografia do artífice dialoga tanto com a imagem de um típico artista trágico, genial, solitário quanto com o projeto de nação do Instituto. Este visava à homogeneização das diferenças do território brasileiro a partir de certas diretrizes, como a da integração das diversas histórias regionais em um amplo programa de nacionalidade, que apartava e silenciava certas camadas da população, como o negro e o indígena, por “não serem portadores da noção de civilização”. No entanto, haveria no ideário do IHGB “um germe de esperança no ‘mestiço’ como ‘produto local, melhor adaptado ao meio’”, o que justifica a ressonância dada à figura de Aleijadinho como celebridade regional, cuja questão racial – ser ou não mulato – era, ainda, minimizada e relativizada pela origem de pai branco e ilustre concedida por Bretas.

Tal visão encontra ecos na concepção modernista de Aleijadinho: um artista igualmente trágico, incompreendido, genial e, sobretudo – o que lhe confere brilho no discurso de Mário de Andrade –, mulato, sujeito

<sup>17</sup> GRAMMONT. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*, p. 120.

<sup>18</sup> MONDADA; DUBOIS. *Construção dos objetos do discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação*, p. 20.

já tipicamente insulado e brasileiro, “deformador sistemático”<sup>19</sup> das tendências artísticas europeias. Este último Aleijadinho acaba por revelar muito a respeito do olhar e das expectativas do modernismo sobre a história brasileira, buscando em seu passado colonial as sementes de uma cultura que, para ser “tipicamente nacional”, deve ser híbrida, aclimada. Como dirá Grammont:

Esse era exatamente o projeto modernista desse momento: urgia “descobrir” raça e raízes da cultura nacional. O que se evidencia na “descoberta modernista”, no entanto, é que eles próprios inventavam e “implantavam” as raízes que escavavam. Como propõe Elisa A. Kossovitch, no discurso de Mário de Andrade, “mulato” e “barroco” são substantivos como alegoria de “Colônia”, no viés da resistência – “Colônia” contra “Metrópole” – profetizando a unidade em vão.<sup>20</sup>

Assim, cremos que a cristalização de Aleijadinho como mito e herói nacional, na tentativa de elaboração de uma identidade coletiva, se alinha à perspectiva de José Murilo de Carvalho, para quem os mitos e heróis nacionais são de natureza polissêmica, atendendo aos interesses e expectativas do momento político em que são forjados, sendo projetados à esfera pública como traço de união de uma comunidade:

No processo de construção de um herói, é possível detectar qual o tipo de personalidade e quais os valores mais altamente considerados pelo povo, tal como um espelho ou como uma aspiração. A criação de uma memória nacional, de mitos e heróis ajuda as nações a desenvolver uma unidade de sentimentos e de propósito, a organizar o passado, a tornar o presente inteligível e a encarar o futuro.<sup>21</sup>

Na cosmovisão modernista, o passado barroco, individuado na figura do artífice mineiro, seria como um farol, ponto de referência na paisagem a guiar tanto os rumos presentes quanto futuros de um projeto de nação, calcado, como já vimos, num paradigma do “encontro das raças”, da resistência e da deglutição das influências estrangeiras.

\* \* \*

<sup>19</sup> Mário de Andrade, no artigo tantas vezes referenciado em nossa análise, diz sobre Aleijadinho: “Raro realista, foi um deformador sistemático. Mas a sua deformação é duma riqueza, duma liberdade de invenção absolutamente extraordinárias”. (ANDRADE, *O Aleijadinho*, p. 40).

<sup>20</sup> GRAMMONT. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*, p. 163.

<sup>21</sup> CARVALHO. *Nação imaginária: memória, mitos e heróis*, p. 398.

Essa longa digressão pela problemática do Aleijadinho se justifica pela centralidade dessa figura em *Paisagem moral*: tanto nas fotografias de Gautherot, cujo principal assunto são as obras do artífice em Congonhas do Campo – totalizando 28 das 44 imagens presentes na edição –, quanto no poema de Alvim, cujo título remete a “Ocaso”, de Oswald de Andrade, glorificação, da figura do artífice.

Nas fotos do conjunto arquitetônico do Bom Jesus de Matosinhos do fotógrafo franco-brasileiro, a aparição dos Profetas de Aleijadinho assume duas configurações principais: a primeira, monumentalizada, devido ao posicionamento da tomada fotográfica – num ângulo inferior à estatuária, como que alçando-a aos céus (um pouco como no poema de Oswald); já a segunda nivela o humano e os profetas, com uma posição frontal da câmera, que se aproxima e revela a potência expressiva dos rostos de Amós, Jonas, Joel, Daniel, Abdias e Habacuc, dessacralizando-os ou, ao menos, filtrando-os por um olhar mais íntimo, que se aproveita da proximidade para revelar a face humana dos profetas.

Em outras imagens, as doze figuras não estão isoladas, e, sim, envolvidas por uma multidão de fiéis, que afluíram a Congonhas no período da Romaria do Jubileu do Bom Jesus de Matosinhos, em 1950. Nessas fotos, Gautherot captura, por exemplo, o momento em que os fiéis reproduzem (consciente ou inconscientemente) o gesto de Habacuc, que levanta sua mão esquerda aos céus: assim, a horizontalidade da multidão de corpos é pungida pelo movimento vertical que busca os céus e congrega num mesmo plano não hierarquizado corpos humanos, corpo de pedra e a natureza, já que, na extremidade esquerda da foto, vislumbramos o “cocar revirado” de uma palmeira, ou, empregando uma expressão do poema de Francisco Alvim, “o braço fino da palmeirinha sustentando os ares”. Em outras fotos, essa horizontalidade é reforçada, como na imagem em que um dos profetas aparece como mais um corpo entre aqueles que se concentram no pátio frontal da igreja. Num registro etnográfico, Gautherot captura, ainda, a forma como as pessoas se movem e se posicionam por entre os profetas, muitas vezes se apoiando ou sentando nas muretas adjacentes, numa postura descompromissada, relaxada ou tão-somente interessada no espetáculo humano orquestrado



durante a romaria – postura que não propriamente reverencia os profetas, e, sim, esquece momentaneamente seu caráter sagrado, divino.

Por fim, em um dos cliques mais sugestivos do fotógrafo, assiste-se ao instante em que um grupo de pessoas (entre elas, um homem encostado junto ao pedestal da estátua de Ezequiel) olha na mesma direção que o olhar pétreo do profeta. Novamente, o que se vê não é tanto a exuberância da estatuária, mas sua fusão num cenário de presença humana, em que é conferida uma representação digna ao homem comum, ao “sem-nome” da história oficial.

Pela equivalência exposta na fotografia entre o olhar de Ezequiel e aquele das pessoas em seu entorno, bem como pela atitude ociosa e descontraída dos fiéis, vislumbra-se aí um novo reino da sensibilidade atribuído, então, a essas “pessoas comuns”: um reino no qual o ócio e o *farniente* não são mais atributos exclusivos dos profetas, dos deuses ou dos dominantes.

Jacques Rancière reflete, em diversos momentos de sua obra, sobre essa reconfiguração do regime do sensível e como ela está atrelada a uma reordenação do campo da produção artística, cujo ponto de inflexão fundamental se localiza no século XIX, devido à progressiva formação de um conceito e de uma nova proposta de literatura e, mais amplamente, de arte. A principal disjunção que se instala com o que ele denomina o “paradigma representativo das artes” é o esfacelamento de um princípio mimético de genericidade, pelo qual o que definiria um gênero – dentro de uma escala hierárquica – não seriam regras formais, mas a natureza do que é representado. Esse princípio subordina as personagens da ação à expressão que conviria a seu caráter e circunstância, de acordo com certa conveniência histórica e moral, como aponta Rancière em *La parola muette*. Tal ordenação significaria uma homologia entre o campo político e o reino da representação: “uma república em que o ordenamento da invenção do assunto sobre a disposição das partes e a apropriação das expressões mimetiza a ordem das partes da alma ou da cidade platônica”.<sup>22</sup> Recordemo-nos que, de acordo com a proposição do filósofo em *A partilha do sensível*, o universo do sensível da república

<sup>22</sup> RANCIÈRE. *La parole muette* : essai sur les contradictions de la littérature, p. 25. (Tradução nossa).

platônica é regido por uma distribuição estratificada dos lugares de acordo com “quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce”.<sup>23</sup> Institui-se, desse modo, uma comunidade em que sujeitos ocupam lugares específicos: o artesão, por exemplo, como nos lembra o filósofo francês, é para Platão aquele que não pode tomar parte da assembleia do povo (não pode ter sua voz ouvida) exatamente por não ter *tempo* para estar em outro lugar senão em sua oficina, debruçado sobre seu trabalho.

Na inversão do sistema de artes consolidado no século XIX, em que são significativas as obras de autores como Victor Hugo e Gustave Flaubert, o sistema genérico hierarquizado é implodido, devido à redistribuição das capacidades de experiência sensorial, daquilo que os indivíduos podem viver e experimentar – o que implica um embaralhamento do princípio de genericidade que informava o regime representativo das artes. A partir de então, os sujeitos podem se mover no interior dos gêneros e deslocar lugares pré-estabelecidos e, assim, Félicité, do conto “Um coração simples”, de Gustave Flaubert, “serve com amor, com uma intensidade de sentimento e paixão que excede em muito a intensidade dos sentimentos de sua senhora”.<sup>24</sup> Nesta que Rancière denomina uma nova “democracia literária”, indivíduos e grupos que antes seriam silenciados e deslocados para um lugar periférico da narrativa (ou mesmo dentro da hierarquia de gêneros, em um gênero “menor” como a sátira, reservado então às pessoas e aos sentimentos “menores”) assumem a sua centralidade e podem viver vidas alternativas. Do mesmo modo, em termos de linguagem e de construção narrativa, a estrutura piramidal – em que todos os elementos convergiriam numa lógica da ação – é esfacelada pela proliferação de descrições numa “democrática coleção desordenada de imagens”, insubordináveis à ideia de uma linearidade e a uma lógica totalizante.

Introduz-se, então, uma nova concepção de literatura e de arte, que o filósofo francês denomina “regime estético das artes”, no qual

<sup>23</sup> RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 16.

<sup>24</sup> RANCIÈRE. *Efeito de realidade e a política da ficção*, p. 80.

se inserem as imagens de Gautherot. Nelas, o trabalhador, o homem comum não pertencente à classe dominante, não é mais aquele que leva uma vida única, destinada a um movimento concertado e previsível entre espaços restritos – de linguagem, de trabalho e de experiência sensível –, a uma experiência menos digna que aquela dos dominantes. Pelo contrário: em sua singularidade, ele afirma que sua experiência sensível é, sim, digna e que ele pode participar em diversos mundos de experiência, que incluem não só o tempo e o espaço do trabalho que lhe são atribuídos pelo sistema, mas também o ócio – o ato de se debruçar sobre e sentar na mureta, sem o constrangimento do trabalho – e a *rêverie* – a contemplação do espetáculo humano da romaria pelos próprios romeiros, o olhar que não oferece resistência e que acompanha a mesma direção do olhar de Ezequiel, igualando-se a ele em termos de potência sensível e expressiva.

Desse modo, percebemos que em seu trabalho engajado eticamente<sup>25</sup> e comprometido esteticamente, Gautherot não captura somente as obras de Aleijadinho em sua monumentalidade, por um registro documental que reitera seu estatuto mítico de “herói nacional” e mestre da arte brasileira. Na verdade, ele expõe os profetas e o complexo da igreja de Congonhas em contato com o coletivo dos romeiros e participantes das festividades do Jubileu do Senhor Bom Jesus do Matosinhos, no chão da experiência histórica. Nesse contexto, são atribuídos novos lugares tanto para essas mesmas pessoas quanto para Aleijadinho, envolvido por olhares, atitudes, posturas que ultrapassam o campo da reverência e da subordinação à ordem divina. Esse cenário não deixa de ecoar os versos de “Romaria”, de Carlos Drummond de Andrade:

Jesus no lenho expira magoado.  
Faz tanto calor, há tanta algazarra.  
Nos olhos do santo há sangue que escorre.

<sup>25</sup> Gautherot viajou a Congonhas a pedido de Rodrigo Melo Franco de Andrade, então diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), no intuito de documentar a arquitetura de Aleijadinho e os festejos populares.

Ninguém não percebe, o dia é de festa.<sup>26</sup>

Cabe perscrutar, ainda, a aparição de Aleijadinho no poema de Francisco Alvim. A julgar pelo título, haveria uma imagem cristalizada, de linhagem modernista, do artífice? O poeta buscaria estratificar as manifestações artísticas, “em degraus da arte de meu país”? Já indicamos no início deste artigo que, pela leitura do poema, o título se insinua irônico, pois o poeta busca não reiterar ou retrair uma imagem monumental do barroco, e, sim, realizar uma “contradança” com o Aleijadinho glorificado no poema de Oswald. Isso não equivale a um desprezo ou a uma recusa do barroco, visto que ele é incorporado a “Degraus da arte de meu país” em imagens poéticas francamente barrocas e em expedientes técnicos próprios desse estilo – como veremos a seguir.

Antes desse exame mais detido, assinalemos que o poema de Alvim tem uma forte marca autobiográfica, graças à centralidade assumida pelas lembranças do primeiro encontro entre o eu poético e seu futuro cunhado, nomeadamente Joaquim Pedro de Andrade – e, de fato, Joaquim Pedro foi cunhado de Alvim –, durante um trabalho de restauração nos Passos da Paixão em Congonhas do Campo. Verificamos nesse poema uma instabilidade formal, que passa da síntese e da condensação das primeiras estrofes à verborragia das últimas – como se o conteúdo, isto é, o progressivo aparecimento das lembranças, incidisse sobre a estrutura poética, na aquisição de uma linguagem discursiva cada vez mais direta, narrativa e memorialística.

O prosseguimento de nossa argumentação se desdobra em dois momentos. O primeiro deles, um exame mais atento da forma do texto e da presença do barroco em termos *estruturais*, pelo emprego de expedientes técnicos como o jogo de assonâncias e aliterações, e em termos da potência propriamente barroca de certas imagens. O segundo momento permitirá a exposição da imagem do Aleijadinho de Alvim.

Partamos do primeiro desses momentos e leiamos as duas primeiras estrofes de “Degraus da arte de meu país”:

<sup>26</sup> ANDRADE. *Poesia e prosa*, p. 34.

Estas penhas eriçadas de ossos  
ossos constelares, luminosos  
(cristais negros do escuro polo)  
a duras penas alcançadas  
por dentro

(Negror, negrume)<sup>27</sup>

Notam-se nesses seis versos iniciais, principalmente, as assonâncias em [a, o, e, u], que transitam entre vogais abertas e fechadas, num movimento ascendente e descendente em que as palavras oscilam barrocamente. Na composição, realça-se também a aliteração das fricativas [s, z], que percorre a primeira estrofe e cujo efeito de enlevo reforça o caráter sensorial de cunho barroco, sendo que a forma da letra [s] é em si mesma barroca, encurvada. Observemos que as “penhas” são apresentadas pelo dêitico *estas*: graças a todo jogo com o significante, nas alternâncias entre vogais altas e baixas, “estas penhas” podem ser entendidas em chave metapoética, equivalendo às próprias palavras, trabalhadas em sua exterioridade feita de “ossos”. A imagem é ainda barroca pelo jogo de claro-escuro – ossos que são *luminosos* e cristais que são *negros*, formados no *escuro polo* – e de verticalidade – ossos *constelares* alcançados por *dentro*.

Ressalte-se, ainda, a correspondência tecida entre poesia e fotografia: o momento inaugural do poema, sua lenta formação sob os olhos do leitor, recorda o processo de gênese da fotografia analógica, processo fotoquímico que se poderia dizer barroco: luz que atinge os cristais negros de haleto de prata e, nessa incidência, os reorganiza e forma sobre a película uma imagem. Claro sobre escuro. E o poema, materialmente, é escuro sobre claro, como indica a estrofe de único verso “(Negror, negrume)”. Ecoa-se, aqui, um trecho curvo e sintaticamente barroquizante de Mallarmé, em suas *Divagações*: “Notaste, não se escreve, luminosamente, sobre campo obscuro, o alfabeto dos astros, só,

<sup>27</sup> ALVIM; KANTOR. *Paisagem moral*: Marcel Gautherot, p. 7.

assim se indica, esboçado ou interrompido; o homem prossegue preto sobre branco”.<sup>28</sup>

Após esse momento inaugural do poema, inicia-se uma jornada, na qual o espetáculo de luz e sombra é indicado ainda entre a quarta e a sexta estrofes, na imagem de um viajante que parte do Nordeste e de sua “cor perfumada e clara” e toma uma estrada pedregosa, “sob a campânula de um céu/fechado a cadeado”. A viagem, que pode ser tomada referencialmente como a passagem da planície costeira do Nordeste ao isolamento montanhoso das Minas, é também uma viagem espiritual e interna, pois a longa estrada pedregosa é “trazida em si”. Na jornada do poema, o indivíduo se encontra:

Longe do tato,  
do corpo e sua carne  
(que mais se espiritualiza  
quanto mais feroz e  
lúbrica)<sup>29</sup>

Temos nesses versos, precisamente, a experiência cristã de dilaceramento do ser entre a ascensão – “que mais se espiritualiza” – e a queda – “quanto mais feroz e lúbrica” – e esse é precisamente um dos topos fundamentais do barroco, sintetizado na fórmula de Leo Spitzer: “O fato espiritual aparece sempre encarnado, e a carne apela sempre para o espiritual”.<sup>30</sup>

Os procedimentos técnicos e estilísticos barrocos reaparecem em outros trechos do poema, dentre os quais podemos nos deter brevemente na oitava estrofe:

A pele moral que coça  
escoiceia  
na pureza impura  
das Minas<sup>31</sup>

<sup>28</sup> MALLARMÉ. *Divagações*, p. 170. (Tradução adaptada).

<sup>29</sup> ALVIM. *Paisagem moral*, p. 7.

<sup>30</sup> ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, p. 111.

<sup>31</sup> ALVIM; KANTOR. *Paisagem moral*, p. 7.

Verifica-se no quarteto acima um jogo imbricado de paronomá-sia e paradoxo, caros ao imaginário barroco e que se dão, respectivamente, pela proximidade fônica entre “coça” e “escoiceia”, congregados em torno da imagem de uma “pele moral”; e pela justaposição entre termos antagônicos, “pureza” e “impura”, atribuídos a Minas. Essa pequena constelação imagética reforça o caráter religioso, autorreflexivo e contraditório conferido aos habitantes das Minas, como notamos no célebre ensaio de João Guimarães Rosa, “Aí está Minas: a mineiridade”, que ecoa o mito duradouro dessa “mineiridade”. Apesar de seu caráter múltiplo, pois, como diz Rosa, “Minas são muitas”, há certas constâncias que atravessam essa multiplicidade, por exemplo, a fusão e espelhamento entre sujeito e paisagem – ambos curvos, ensimesmados: “Sua feição pensativa e parca [do mineiro], a seriedade e interiorização que a montanha induz – compartimentadora, distanciadora, isolante, dificultosa”.<sup>32</sup> Minas, por metonímia o mineiro, é, ainda segundo Rosa, um espaço de contrastes e extremos, que propõe a transição, delimita, aproxima; o mineiro, por fim, é aquele que “sabe que a vida é feita de encoberto e imprevisto, por isso aceita o paradoxo: é um idealista prático, otimista através do pessimismo”;<sup>33</sup> puro sendo impuro, acrescentaria Alvim.

Encaminhamo-nos, adiante, para o segundo momento de nossa análise do poema, que corresponde ao arremate de nossa discussão e na qual focalizaremos a imagem de Aleijadinho construída por Francisco Alvim.

Na décima nona estrofe de “Degraus da arte de meu país”, lemos: “O olhar de Jonas, varado e vazado de luz de cada um deles. A carne escura dos fiéis, sua sombra rala, nas paredes (luminosas?) do rito, no qual tudo se dissolve num ritmo surdo. Em figurações mínimas e humildes”.<sup>34</sup> Percebe-se, nesse trecho, a dissolução das diferenças num “ritmo surdo” da procissão, em que se tornam indiscerníveis o corpo dos fiéis, suas sombras e as paredes do ritual; nessa fusão, há uma “prevalência do visual” – o que se dá na reiteração do léxico da visão: *luz, olhar,*

<sup>32</sup> ROSA. Aí está Minas: a mineiridade, p. 3.

<sup>33</sup> ROSA. Aí está Minas: a mineiridade, p. 3.

<sup>34</sup> ALVIM; KANTOR. *Paisagem moral*, p. 9.

sombra, escura, luminosas, figurações – e a “fixação do ‘espetáculo que passa’”, ainda uma tópica de linhagem barroca.<sup>35</sup>

Além disso, podemos identificar no trecho acima o procedimento drummondiano de fazer “dos momentos efêmeros marcos de significação prolongada”, nas palavras de Fábio Lucas.<sup>36</sup> A aparição efêmera dessas “figuras mínimas e humildes” no poema de Alvim ressoa a mesma fragilidade e simplicidade da “vida menor” cantada por Drummond em “O voo sobre a Igreja”:

Mas já não há fantasmas no dia claro,  
tudo é tão simples,  
tudo tão nu,  
as cores e os cheiros do presente são tão fortes e tão urgentes  
que nem se percebem cantigas e *rouges*, boduns e ouros do século  
XVIII.<sup>37</sup>

Há também em “Degraus da arte de meu país” um empenho em revisitar o cenário barroco de Congonhas para reforçar não o brilho da arte setecentista e das obras de Aleijadinho, e, sim, a pulsão humana dessa mesma paisagem, os homens e mulheres que circulam e preenchem o espaço do complexo do Bom Jesus de Matosinhos – assim como nas fotografias de Gautherot. Esse aspecto é sublinhado por outra sequência do poema, já na vigésima-quinta estrofe: o ato criador que congrega o eu poético, Joaquim Pedro de Andrade e a gente da cidade na restauração da estatuária dos Passos da Paixão em Congonhas e na encenação do drama da Paixão.

No trabalho de restauração, o eu-lírico fala sobre “apaga[r], à força de muita amônia e muito álcool, camadas de carnação grosseira para chegar à original, que recobria as imagens de pele fina”:<sup>38</sup> um trabalho material e arqueológico, no qual o passado ressurge no presente, a

<sup>35</sup> Nossa argumentação, neste ponto, se baseia no ensaio de Affonso Ávila: “O primado visual na cultura barroca mineira”.

<sup>36</sup> LUCAS. Drummond, dentro e fora do tempo, p. 241.

<sup>37</sup> ANDRADE. *Poesia e prosa*, p. 115.

<sup>38</sup> ALVIM; KANTOR. *Paisagem moral*, p. 9.



partir do esmerado trabalho de restauradores profissionais e amadores. Trabalho que deve ser compreendido, também, em chave metafórica, pois podemos interpretá-lo como o apagamento de camadas sobrepostas de sentidos sedimentados e estabilizados pela tradição – todo o protocolo oficial que se forja intensamente com o influxo modernista – em torno de Aleijadinho. Encontra-se, ao final, o “original”, que nada mais é que pura potência artística, polissêmica, pulsante e sempre passível de reinterpretações e ressemantizações.

Junto à restauração, fala-se da encenação da Paixão de Cristo: “Nos Passos, os figurantes requeriam o trabalho adicional, muito apreciado, de encená-los no drama da Paixão”.<sup>39</sup> Eis um trabalho imaginativo feito nos intervalos e lacunas presentes entre os episódios expostos e narrados por entre os Passos da Paixão – o que concede aos trabalhadores “a graça de uma contradança com as imagens do Aleijadinho”.<sup>40</sup> Nessa contradança, as imagens do artífice são ressignificadas pelas pessoas comuns – Joaquim Pedro não era ainda cineasta, como assinala o eu poético –, num desnudamento de todo caráter mítico do “herói nacional”. Esse gesto implica que os *figurantes* não sejam mais os personagens secundários do teatro da restauração – realizando uma ação confinada no espaço fechado nas pequenas capelas – e passem, portanto, a *figurar* como atores e agentes do drama que se realiza ao ar livre.

Desse modo, dois dispositivos de relação entram em conflito e tensão, em termos que recuperamos de Michel de Certeau via Roger Chartier. De um lado, temos o polo das *estratégias*, isto é, dos lugares e aparatos institucionais que produzem objetos, modelos e normas – em nosso caso, os discursos e representações oficiais e legitimadas por certa tradição de origem modernista, que fabricam a “genialidade” de Aleijadinho e traçam sua projeção como ícone da arte nacional. De outro, temos o polo das *táticas* produtoras de sentido, “embora de um sentido possivelmente estranho àquele visado pelos produtores”, as quais não se manifestam “através de produtos próprios e sim através de *modos de usar* os produtos impostos pela ordem econômica dominante”.<sup>41</sup> Em *Paisagem moral*,

<sup>39</sup> ALVIM; KANTOR. *Paisagem moral*, p. 9.

<sup>40</sup> ALVIM; KANTOR. *Paisagem moral*, p. 9.

<sup>41</sup> CHARTIER. *Estudos históricos*, p. 185.

trata-se da tensão entre uma *imagem* sacralizada e institucionalizada pela ordem cultural dominante, a sua apropriação e subversão pela via de um “esquecimento” por parte das pessoas congregadas em torno da encenação da Paixão, que atribuem, em seus “modos de fazer”, novos valores e atributos à estatuária e à imagística de Aleijadinho, conflitantes, dissonantes daqueles estabilizados pela tradição.

Por isso mesmo, os versos de Francisco Alvim, bem como as fotografias de Marcel Gautherot, empreendem um contraponto irônico à referência oswaldiana do título “Degraus da arte de meu país”, pois a “arte de meu país” não é, em *Paisagem moral*, estratificada e organizada verticalmente, e, sim, colocada no espaço horizontal de uma prática cultural concreta, calcada no solo da experiência histórica. Nesse solo, homens comuns circulam por entre a estatuária e a arquitetura barrocas de Congonhas do Campo, num ato que subverte e reinterpreta, mesmo que momentaneamente, os lugares marginalizados que lhes são atribuídos social e politicamente, expandindo seu universo de experiência – o que envolve essa contradança com imagens sedimentadas e com os próprios “poemas de pedra” de Aleijadinho.

## Referências

ALVIM, Francisco; KANTOR, Iris. *Paisagem moral*: Marcel Gautherot. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos & Mário*: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2003. 616 p.

ANDRADE, Mário de. O Aleijadinho. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984. p. 11-42. 92 p.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. 203 p.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Marcel Gautherot na revista Módulo – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura. In: Jornada de Estudos Representações do Brasil: séries, coleções e apropriações editoriais da fotografia nos anos 1940/1960, 2004, Rio de Janeiro. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo: [s.n.], 2014. p. 11-78.

ÁVILA, Affonso. O primado do visual na cultura barroca mineira. In: \_\_\_\_\_. *Resíduos seiscentistas em Minas*: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967. p. 85-116.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971. 317 p. (Debates, 35).

- ÁVILA, Affonso. Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 29-37. 227 p. (Stylus).
- BRETAS, Rodrigo. *Traços biográficos relativo ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 132 p.
- CARVALHO, José Murilo de. Nação imaginária: memória, mitos e heróis. In: ALVES, Adauto. (Org.). *A crise do estado-nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 395-418. 546 p.
- CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.
- DIAS, Fernando Correia. A redescoberta do barroco pelo movimento modernista. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 4, p. 7-16, 1972.
- GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 322 p.
- IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reavaliação da inteligência nacional. In: ÁVILA, Affonso. (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 13-26. 227 p. (Stylus).
- LUCAS, Fábio. Drummond, dentro e fora do tempo. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro; Brasília: Civilização Brasileira; Instituto Nacional do Livro, 1977. p. 239-245. 282 p. (Fortuna Crítica, 1).
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010. 272 p.
- MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena. (Org.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 17-52. 250 p. (Clássicos da Linguística, 1).
- RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette* : essai sur les contradictions de la littérature. Paris: Fayard; Paris: Pluriel, 2011. 192 p.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. Efeito de realidade e a política da ficção. Tradução de Carolina Santos. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 75-90, mar. 2010.
- ROSA, João Guimarães. Aí está Minas: a mineiridade. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 2, n. 65, p. 3, nov. 1967.
- VELOSO, Marisa. *O tecido do tempo: a ideia de patrimônio cultural no Brasil (1920-1970)*. 1992. 498 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 1992.



# Graciliano sertanista: imagens do sertanejo em “Quadros e Costumes do Nordeste”

Thayane Verçosa

No período que vai de março de 1941 a agosto de 1944, Graciliano Ramos escreveu para a seção “Quadros e Costumes do Nordeste” do principal veículo doutrinário do Estado Novo, o periódico *Cultura Política*, publicando 25 textos de sua autoria. Por uma série de fatores biográficos, muitos estudiosos destacam o caráter ambíguo e complexo de tal participação. Um dos exemplos de pesquisa sobre esses “Quadros” graciliânicos é o aclamado livro *Graciliano Ramos e a Cultura Política: mediação editorial e construção do sentido*, originalmente tese de doutorado de Thiago Mio Salla.<sup>1</sup> Para além do livro, ele aborda tal assunto em outros textos, conferências e entrevistas,<sup>2</sup> como no artigo intitulado “A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os ‘Quadros e costumes do Nordeste’, de Graciliano Ramos” (2015), em que sintetiza o principal do trabalho analítico efetuado no livro. Nele, além de especular sobre os motivos que levaram o autor de *S. Bernardo* a colaborar com o periódico, Salla realiza um breve estudo, que, simultaneamente, busca abordar de modo amplo a participação do autor no periódico, tentando, muitas vezes, lançar uma

<sup>1</sup> De acordo com Leopoldo Bernucci: “o leitor mais autorizado e competente de uma nova geração de estudiosos dedicados à literatura e à vida do autor de *Vidas Secas*”. (BERNUCCI. *Graciliano Ramos e a Cultura Política: mediação editorial e construção do sentido*, p. 18).

<sup>2</sup> Como no artigo intitulado “Crônica do passado sertanejo: a colaboração de Graciliano Ramos na revista *Cultura Política*”, publicado nos anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/075/THIAGO\\_SALLA.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/075/THIAGO_SALLA.pdf)>. Acesso em: 7 maio 2018. É possível também ver Thiago Mio Salla tratando do assunto em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/17585/13095>>. Acesso em: 16 maio 2018.

visada quase panorâmica, e almeja analisar mais especificamente alguns textos, deparando-se, conseqüentemente, com questões de cunho teórico, conceitual e analítico que surgem durante o processo.

Logo no princípio do mencionado artigo, ao comentar sobre os aspectos constituintes dos textos, como as escolhas temáticas, a seleção vocabular, os procedimentos retóricos, o posicionamento do narrador, Salla assegura que "os textos [...] destacam-se não só em termos quantitativos, mas, sobretudo, em função dos recursos retórico-estilísticos mobilizados pelo escritor"<sup>3</sup> e garante que os mesmos "costumavam orientar-se pelo efeito de ficção, aproximando-se, sobretudo, dos protocolos do conto e do retrato, seja de tipos, seja de situações".<sup>4</sup> Ademais:

[N]a produção de tal soma de conhecimentos, *por mais que Graciliano se valesse da ênfase em elementos ficcionais* (construção de personagens, ambientes e ações particulares) e da indeterminação das coordenadas temporais, espaciais e actanciais do conto, *avulta também a construção do efeito de real, em decorrência, sobretudo, do enquadramento documental dado aos "Quadros e costumes do Nordeste" pela revista* e do emprego de certos procedimentos retóricos por parte do artista.<sup>5</sup>

O "emprego de certos procedimentos retóricos por parte do artista",<sup>6</sup> i.e., procedimentos em que "Graciliano descreve paisagens, compara, avalia, hierarquiza, separa de modo didático tipos e práticas sertanejas",<sup>7</sup> colaborariam, mas não seriam decisivos para a constituição do efeito de real, que ocorre "em decorrência, sobretudo, do enquadramento documental dado aos 'Quadros e costumes do Nordeste' pela revista".<sup>8</sup> O efeito de real estaria, assim, relacionado ao *documental*. No entanto, nos dois ensaios escritos por Roland Barthes, responsáveis

<sup>3</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos, p. 248.

<sup>4</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos, p. 249.

<sup>5</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos, p. 253. (Grifo meu).

<sup>6</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos, p. 253.

<sup>7</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos, p. 253.

<sup>8</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos, p. 253. (Grifo meu).

por conceituar tal efeito, há uma reflexão detalhada acerca dos aspectos discursivos,<sup>9</sup> em termos de enunciação, enunciado e significação, de modo que:

O discurso histórico supõe, se assim se pode dizer, uma dupla operação, bastante arrevesada. Num primeiro tempo [...], o referente é destacado do discurso, fica-lhe exterior, fundador, é considerado como seu regulador: é o tempo das res gestae, e o discurso se dá simplesmente como história *rerum gestarum*, mas, num segundo tempo, é o próprio significado que é rechaçado, confundido no referente; o referente entra em relação direta com o significante e o discurso, encarregado de exprimir o real, acredita fazer a economia do termo fundamental das estruturas imaginárias que é o significado. Como todo discurso de pretensão "realista", o da história acredita conhecer apenas um esquema semântico de dois termos, o referente e o significante; a confusão (ilusória) do referente com o significado define, como se sabe, os discursos *sui-referenciais*, como o discurso performativo; pode-se dizer que o discurso histórico é um discurso performativo com trucagem, em que o constativo (o descritivo) aparente não é de fato mais do que o significante do ato de palavra como ato de autoridade.<sup>10</sup>

O procedimento descrito acima define, então, o que Barthes chama de efeito de real:

Em outros termos, na história "objetiva", o "real" nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente. Essa situação define o que se poderia chamar de efeito do real. A eliminação do significado para fora do discurso "objetivo", deixando confrontar-se aparentemente o "real" e sua expressão não deixa de produzir novo sentido, tanto é verdade, uma vez mais, que, num sistema, toda carência de elemento é ela própria significante.<sup>11</sup>

Assim, o efeito de real se estende a uma variedade de discursos verbais e não verbais:

O prestígio do *aconteceu* tem uma importância e uma amplitude verdadeiramente histórica. Há um gosto de toda nossa civilização pelo efeito de real, atestado pelo desenvolvimento de *gêneros específicos como o romance realista, o diário íntimo, a literatura*

<sup>9</sup> Para uma leitura esclarecedora sobre o assunto, conferir, neste livro: "O efeito de real – entre a poesia e a veridicção", de Nabil Araújo.

<sup>10</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 155-156. (Grifos meus).

<sup>11</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 156. (Grifos meus).

de documento, o noticiário policial, o museu histórico, a exposição de objetos antigos, e principalmente o desenvolvimento maciço da fotografia, cujo único traço pertinente (comparada ao desenho) é precisamente significar que o evento representado realmente se deu.<sup>12</sup>

O efeito de real é, portanto, um produto da configuração discursiva de variadas produções, visto que se dá a partir da ruptura da relação triádica entre significante, significado e referente, na qual o significado é expulso com a utilização de determinados procedimentos retórico-estilísticos. Desse modo, surgem, então, as seguintes questões: é possível garantir que “avulta também a construção do efeito de real, em decorrência, sobretudo, do enquadramento documental dado aos ‘Quadros e costumes do Nordeste’ pela revista e do emprego de certos procedimentos retóricos por parte do artista”?<sup>13</sup> É possível dizer que “por mais que Graciliano se valesse da ênfase em elementos ficcionais e da indeterminação das coordenadas temporais, espaciais e actanciais do conto, avulta também a construção do efeito de real”?<sup>14</sup> A emissão dessas afirmações, aqui transformadas em perguntas, mostra que dois diferentes níveis de análise são confundidos e misturados: “ênfase em elementos ficcionais”, “indeterminação das coordenadas temporais, espaciais e actanciais do conto” e “enquadramento documental”<sup>15</sup> fazem parte de um nível de análise que considera outros elementos para além dos presentes na materialidade discursiva, tal como garantem Jean-Michel Adam e Ute Heidmann: “desde que há texto [...], há efeito de genericidade – isto é, inscrição dessa sucessão de enunciados numa classe de discurso”;<sup>16</sup> destarte, “todo efeito de texto, em qualquer língua que seja, nas suas manifestações escritas ou orais, ordinárias ou artísticas, é acompanhado de um efeito de genericidade que depende de vários regimes de genericidade”,<sup>17</sup> de modo que “o que definimos como a *genericidade* de um texto resulta de

<sup>12</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 156. (Grifos meus).

<sup>13</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 253.

<sup>14</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 253.

<sup>15</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 253.

<sup>16</sup> ADAM; HEIDMANN. *O texto literário*, p. 18.

<sup>17</sup> ADAM; HEIDMANN. *O texto literário*, p. 19.



um diálogo contínuo, sempre conflituoso, entre as instâncias *enunciativa, editorial e leitoral*".<sup>18</sup>

Na sequência, quando Salla começa a analisar outros recursos retórico-estilísticos mobilizados por Graciliano na elaboração dos "Quadros", é garantido que:

Considerando-se especificamente a categoria "personagem", *Graciliano perfila, em traços concisos, uma pessoa inventada, sem referência específica no mundo "concreto"*. No entanto, tal figura fictícia não deixa de ser composta de *topoi* conhecidos de seus leitores (violência, virilidade, coronelismo e personalismo associados, sobretudo, ao interior do país), o que, por sua vez, *conferiria verossimilhança ao texto*. Ao *corroborar tal efeito de real* destacam-se tanto o *distanciamento do narrador* (decorrente do uso da terceira pessoa e de *debreagens* enuncivas de tempo e espaço) quanto a *incorporação, em chave irônica, dos valores do lugar* (sobretudo quando assinala que escolher um marido da "raça branca" era "condição indispensável para não estragar a família"). *Enquanto a primeira estratégia acaba por produzir a sensação de objetividade, a segunda gera a impressão de que quem fala teria familiaridade com o universo representado*.<sup>19</sup>

Ao garantir que Graciliano "perfila, em traços concisos, uma pessoa inventada, sem referência no mundo 'concreto'",<sup>20</sup> i.e., uma "figura fictícia",<sup>21</sup> ao mesmo tempo em que assegura que "[a]o corroborar tal efeito de real destacam-se tanto o distanciamento do narrador [...] quanto a incorporação, em chave irônica, dos valores do lugar",<sup>22</sup> a produção de ficção, que diz respeito a um nível de análise que não se atém *somente* à materialidade discursiva, e o efeito de real, produto de uma configuração discursiva, são nivelados e colocados como consequência um do outro, o que não se sustenta quando voltamos à conceituação do efeito. Não cabe também associar a utilização de "*topoi* conhecidos de

<sup>18</sup> ADAM; HEIDMANN. *O texto literário*, p. 20. (Grifos meus).

<sup>19</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos, p. 259. (Grifos meus).

<sup>20</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos, p. 259.

<sup>21</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos, p. 259.

<sup>22</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos, p. 259.

seus leitores<sup>23</sup> e sua (suposta) consequente construção de verossimilhança textual ao efeito de real, já que aquela não colabora, prejudica, nem caracteriza o efeito. Lembremos, uma vez mais, que este acontece a partir “[da] colusão *direta* de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo e, com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver-se uma *forma do significado*”;<sup>24</sup> “o caso em que o enunciador entende ‘ausentar-se’ do seu discurso e em que há, conseqüentemente, carência sistemática de qualquer signo que remeta ao emitente da mensagem histórica: a história parece contar-se sozinha”.<sup>25</sup> Assim, é possível garantir que “[a]o corroborar tal efeito de real destacam-se tanto o distanciamento do narrador [...] quanto a incorporação, em chave irônica, dos valores do lugar”?<sup>26</sup> Questionamos ainda:

- se se “gera a *impressão* de que quem fala teria *familiaridade* com o universo representado”,<sup>27</sup> há “a eliminação do significado para fora do discurso ‘objetivo’, deixando confrontar-se aparentemente o ‘real’ e sua expressão”?<sup>28</sup> Ou há, na verdade, a participação de quem fala, permitindo, inclusive, que o mesmo seja flagrado e que se tenha uma impressão sobre ele e sobre a sua relação com o “universo representado”?<sup>29</sup>
- com a ironia e a incorporação dos valores, é possível “produzir a sensação de objetividade”?<sup>30</sup> É possível que um narrador irônico (lembramos que para isso é preciso conhecer tão bem a ponto de subverter o que é dito) se distancie da trama?

Com esses questionamentos em mente, ainda refletindo sobre os recursos utilizados por Graciliano Ramos, as conseqüências de tais escolhas, e a relação do autor com o “universo representado”, nos deparamos com a seguinte garantia:

<sup>23</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 259.

<sup>24</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 164.

<sup>25</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 149.

<sup>26</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 259.

<sup>27</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 259.

<sup>28</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 156.

<sup>29</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 259.

<sup>30</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 259.

Tais linhas servem de baliza para a leitura do trabalho a ser realizado pelo cronista segundo as coordenadas governamentais [...] *Daí viria o tom de veracidade jornalística e testemunhal imprimido ao relato: o autor seria o narrador que descreve as experiências que vê de forma direta, acentuando o efeito de realidade.*<sup>31</sup>

As mencionadas “linhas”, ou seja, os paratextos do periódico esta-donovista, seriam, então, responsáveis por assegurar que o narrador “descreve as experiências que vê de forma direta”.<sup>32</sup> Questionamo-nos, assim, o seguinte: essa descrição mencionada “[t]rata-se do caso em que o enunciador entende ‘ausentar-se’ do seu discurso e em que há, conseqüentemente, carência sistemática de qualquer signo que remeta ao emiteente da mensagem histórica: a história parece contar-se sozinha?”<sup>33</sup>

Posteriormente, uma vez mais, ao se debruçar sobre os diferentes procedimentos mobilizados por Graciliano Ramos na produção de tais “Quadros”, Salla assegura que:

*Valendo-se preferencialmente do registro dissertativo, o autor procura examinar a realização de tal prática social a partir de certa ênfase predicativa e interpretativa, fundada na logicidade argumentativa [...] Na construção de tal percurso temático, o artista ressalta a especificidade daquele universo particular, ao mesmo tempo em que o recorta, classifica, ordena, estabelecendo relações entre os elementos apresentados.*<sup>34</sup>

Ademais, também é garantido que:

*Mais especificamente, além dessa ênfase enumerativa e catalogadora, os “Quadros e costumes do Nordeste” são ainda permeados por comentários de cunho didático, que procuram situar os personagens, espaços e situações particularizadas num enquadramento mais geral de “verdades” quase atemporais sobre o mundo sertanejo. Nesse processo, destaca-se a utilização do presente omnitemporal ou gnômico. Este apresenta um momento de referência ilimitado, pressupondo, em regra, um “sempre” implícito.*<sup>35</sup>

<sup>31</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 256. (Grifo meu).

<sup>32</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 256.

<sup>33</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 145.

<sup>34</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 254. (Grifos meus).

<sup>35</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 254. (Grifos meus).

Além disso:

*Todos os espaços supracitados são construídos e figurativizados exhaustivamente pelo autor, seja de maneira direta mediante descrição, seja de modo indireto por meio da apresentação de personagens e das ações destes. Em parte, tal detalhamento decorre do fato de que menos da metade dos "Quadros e costumes do Nordeste" oferece uma localização espacial absoluta, com referências precisas ao mundo extradiegético partilhado entre enunciador e enunciatário. De modo recorrente, na maioria dos textos, o cronista vale-se de topônimos imprecisos [...] Se, por um lado, essa falta de exatidão geográfica prejudica a individualização dos lugares retratados no mapa do Brasil, por outro, permite tomá-los como espaços arquetípicos, passíveis de serem encontrados em diferentes localidades do interior do país. E justamente para amplificar o efeito de generalização, o narrador investe na concretização de ambientes, a fim de melhor atrelá-los às histórias, juntamente com as personagens e as situações enfocadas.<sup>36</sup>*

A sequência de citações, tão longa quanto necessária, aponta diferentes aspectos de uma escrita preocupada em elaborar um retrato organizado e sistematizado de uma região, a partir de variados artifícios que encaminham a produção para um recorte sistemático e metucioso da realidade nordestina. A utilização "do registro dissertativo",<sup>37</sup> o estudo de determinadas práticas "a partir de certa ênfase predicativa e interpretativa, fundada na logicidade argumentativa",<sup>38</sup> a garantia de que o "artista ressalta a especificidade daquele universo particular, ao mesmo tempo em que o recorta, classifica, ordena, estabelecendo relações entre os elementos apresentados",<sup>39</sup> o fato de que para além de uma "ênfase enumerativa e catalogadora, os 'Quadros e costumes do Nordeste' são ainda permeados por comentários de cunho didático"<sup>40</sup> e a certeza de que "justamente para amplificar o efeito de generalização, o narrador investe

<sup>36</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos, p. 251. (Grifos meus).

<sup>37</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos, p. 254.

<sup>38</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos, p. 254.

<sup>39</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos, p. 254.

<sup>40</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos, p. 251.

na concretização de ambientes, a fim de melhor atrelá-los às histórias, juntamente com as personagens e as situações enfocadas<sup>41</sup> ressaltam majoritariamente marcas de uma escrita preocupada com a retratação de uma região para leitores que a desconhecem. Será, porém, que textos notoriamente distintos pelo fato de que “constroem para si um lugar diferenciado, mas não isolado nas páginas do periódico oficial”,<sup>42</sup> posto que se afastavam “tanto dos habituais panegíricos como de estudos dissertativos dedicados a diferentes aspectos da vida nacional”<sup>43</sup> e que se aproximavam “sobretudo, dos protocolos do conto e do retrato, seja de tipos, seja de situações”<sup>44</sup> realmente almejam “examinar a realização de tal prática social a partir de certa ênfase predicativa e interpretativa, fundada na logicidade argumentativa”?<sup>45</sup> É possível, na materialidade discursiva dos textos, *i.e.*, na análise dos recursos utilizados pelo autor, garantir que os mesmos textos objetivavam um determinado resultado, mesmo sendo marcados por tons tão distintos? Será que durante a leitura, conseguimos perceber as estratégias voltadas à retratação da realidade nordestina, ou tal concepção está pautada nos paratextos da revista (como o citado na sequência)?

Escritor e romancista consagrado entre os melhores do Brasil de hoje, tendo enriquecido a nossa literatura de ficção com obras fortes e cheias de personalidade como *São Bernardo*, *Angústia*, *Vidas Secas*, *Caetés*, e com numerosos contos que se publicam incessantemente nos grandes jornais da Capital da República e dos Estados – *o autor desta crônica tomou a seu encargo fixar quadros e costumes da região do Brasil onde nasceu e viveu mais de trinta anos: o Nordeste. Neste número inaugural, ele nos dá um flagrante da grande festa popular – o carnaval – tal como decorre nas cidades do interior nordestino. É um pequeno pedaço desse*

<sup>41</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 251.

<sup>42</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 248.

<sup>43</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 248-249

<sup>44</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 249.

<sup>45</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 254.

*Brasil que ainda foge do ímpeto renovador da civilização litorânea, desse Brasil tão diferente e tão grande.*<sup>46</sup>

O supracitado paratexto explicita o tipo de leitura que o periódico getulista gostaria que fosse destinado aos textos graciliânicos. Nessa introdução ao texto, a revista assegura que Graciliano “tomou a seu encargo fixar quadros e costumes da região do Brasil onde nasceu e viveu mais de trinta anos”,<sup>47</sup> sendo, portanto, o periódico responsável por garantir tal informação. Esse objetivo dos paratextos acaba, em alguma medida, sendo assimilado por Salla, de modo que ele assegura a parceria do autor com o periódico estadonovista: “Em suma, era como se *Graciliano pintasse um quadro* com traçado ‘realista’ (não real), e *Cultura Política reforçasse a ilusão referencial deste, produzindo a moldura e a legenda explicativa*, que o enquadrariam e dirigiriam sua interpretação”.<sup>48</sup> Assim, para Salla, o propósito de Graciliano Ramos ao escrever e publicar seus textos era o mesmo do periódico getulista; a consequência mais significativa dessa relação é tratar a produção de Graciliano, como se ele tivesse compactuado inteiramente com o regime, trabalhando em parceria com o mesmo. Desse modo, as possibilidades de uma escrita crítica, irônica, ou subversiva são desconsideradas, e descarta-se, também, a possibilidade de uma participação que almejasse apenas não se comprometer com tal regime, nem criticá-lo explicitamente nas suas páginas.

Assim, ainda nesse sentido:

Por mais que o escritor alagoano dirigisse suas críticas a problemas estruturais que não se restringiam ao período da Primeira República tal como o discurso estadonovista fazia crer, elas abriam a possibilidade para a veiculação de um elogio implícito ao governo. Assim, essa estratégia permitia que suas crônicas se tornassem próprias para a publicação em *Cultura Política*. *A revista, sobretudo por meio de paratextos introdutórios, tomava-as enquanto reprodutoras de fatos ultrapassados, como se o cronista descrevesse algo que já não tivesse lugar, mas que, por sua vez, devia ser enquadrado como contraexemplo, para exaltar o Estado que se dizia “novo”. Pode-se dizer, assim, que os editores da publicação completavam as lacunas e índices presentes no texto do autor alagoano, dirigindo-lhes a*

<sup>46</sup> RAMOS. A vida social no Brasil: quadros e costumes do Nordeste. p. 230-249. (Grifo meu).

<sup>47</sup> RAMOS. A vida social no Brasil: quadros e costumes do Nordeste. p. 230-249. (Grifo meu).

<sup>48</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 255. (Grifos meus).

*leitura em favor dos interesses do regime. O passado tematizado pelo romancista não valia apenas enquanto passado, pois servia de contraponto para a glorificação das ações presentes. Dessa maneira, a revista nuançava e conduzia o tom com que deviam ser interpretados os "Quadros e costumes do Nordeste".*

Paralelamente, ao se valer da estratégia de trabalhar com as mesmas tópicas presentes no arcação regimental, mas não exclusivas a ele, tomadas enquanto problemas ainda não solucionados (ou seja, segundo um modo particular de elocução), Graciliano procurava evitar adesão ao regime, ou mesmo seu comprometimento direto com este, ao mesmo tempo em que se gabaritava de receber, em tempos de guerra, o contínuo pagamento pelos textos publicados. *Ainda que defendesse determinadas propostas incorporadas pelo Estado Novo, fazia-o com uma dignidade admirável, desempenhando muito bem o ofício de escritor que sabia lidar com as demandas de determinado ideário, sem tomar uma postura aberta a favor dele, e manter, assim, a coerência artística manifesta nas obras anteriores.* Para tanto, como mencionado antes, vale-se da ficção permeada por procedimentos criadores da ilusão referencial, fundando seu discurso no jogo entre esses dois efeitos ("fingimento" e "realidade"). Tal estratégia permitia-lhe trabalhar com os lugares-comuns norteadores do regime de maneira encoberta, em relatos que se pressupunham verdadeiros e que se abriam a variadas interpretações em virtude dos diferentes recursos ficcionais empregados.<sup>49</sup>

Com a longa passagem supracitada, fica explícito o modo como a revista estadonovista conduzia e condicionava a leitura dos textos graciliânicos: "A revista, sobretudo por meio de paratextos introdutórios, tomava-as enquanto reprodutoras de fatos ultrapassados, como se o cronista descrevesse algo que já não tivesse lugar, mas que, por sua vez, devia ser enquadrado como contraexemplo, para exaltar o Estado que se dizia 'novo',<sup>50</sup> desse modo "os editores da publicação completavam as lacunas e índices presentes no texto do autor alagoano, dirigindo-lhes a leitura em favor dos interesses do regime".<sup>51</sup> Mesmo com a garantia das intenções da revista em termos de mediações paratextuais, cogita-se que "ainda que defendesse determinadas propostas incorporadas pelo Estado

<sup>49</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos, p. 261. (Grifos meus).

<sup>50</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos, p. 261.

<sup>51</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos, p. 261.

Novo, fazia-o com uma dignidade admirável”,<sup>52</sup> de modo que desempenhava “muito bem o ofício de escritor que sabia lidar com as demandas de determinado ideário, sem tomar uma postura aberta a favor dele, e manter, assim, a coerência artística manifesta nas obras anteriores”.<sup>53</sup> Para conseguir tal façanha, Graciliano “vale-se da ficção permeada por procedimentos criadores da ilusão referencial, fundando seu discurso no jogo entre esses dois efeitos (‘fingimento’ e ‘realidade’).”<sup>54</sup>

Destarte, com as citações acima, é possível reconhecer alguns dos objetivos dos paratextos da revista, assumindo, em larga medida, que muito do que é atribuído à escrita de Graciliano se origina, na verdade, a elementos externos. Porém, mesmo com tal reconhecimento, há, ainda, em larga medida, a possibilidade de uma certa adesão do autor ao regime, sem deixar claro se o autor compactuou ou não com os ideais estadonovistas.

Portanto, diante de tudo que foi exposto e das implicações de determinadas observações, fica evidente a necessidade de se analisar os textos publicados por Graciliano Ramos no periódico. É preciso olhar diretamente para os mesmos, a fim de se conferir os procedimentos retórico-estilísticos que efetivamente se manifestam neles, com o intuito de averiguar se o que é assegurado sobre os mesmos se mantém na análise de textos.

## **Análise de alguns “Quadros e costumes do Nordeste”**

Com Pageaux, partindo da noção de que “toda imagem procede de uma tomada de consciência, por mínima que seja, de um Eu em relação a um Outro, de um aqui em relação a um alhures. Portanto, a imagem é a expressão, literária ou não, de um distanciamento significativo entre duas

<sup>52</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 261.

<sup>53</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 261.

<sup>54</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 261.



ordens de realidade cultural”,<sup>55</sup> analisaremos os textos a partir do modo como o narrador pinta as personagens e as ocorrências.

Ressaltamos que os textos analisados foram escolhidos a partir da seguinte cisão:

Sobretudo nos textos que têm como cenário uma pequena cidade sertaneja, de maneira semelhante ao que fizera em *Caetés* (1933), romance de estreia de Graciliano, a ênfase do cronista recai sobre o registro do cotidiano rasteiro da municipalidade, povoado de tipos miúdos que se moviam na província “insípida”. Tal ambientação predomina nos “Quadros e costumes do Nordeste”. Em seguida, vêm as crônicas que privilegiam o espaço rural. Nestas tomam corpo, principalmente, uma galeria de chefes rurais, mandões da mesma estirpe de Paulo Honório, de *S. Bernardo* (1934), que vivem ou o apogeu de sua força ou um momento de declínio, tendo em vista a lenta chegada de novos tempos e a conseqüente alteração da dinâmica de poder entre a classe dirigente de tais rincões.<sup>56</sup>

Assim, “Ciríaco”, um dos “tipos miúdos”,<sup>57</sup> e “D. Maria Amália”, parte da “galeria de chefes rurais”, serão analisados na sequência.

## Ciríaco

Ciríaco, “um *caboclo reforçado, cabreiro numa fazenda antiga*, em decadência, no interior de Pernambuco. *Isento de família, possuía apenas o nome de batismo*, Ciríaco, que se pronunciava Ciríaco, e alguns entendidos encurtavam para Cirico”,<sup>58</sup> é o protagonista que dá título ao texto, que, pela breve descrição inicial, é caracterizado como um personagem que compõe os “tipos miúdos”.<sup>59</sup> Desde o princípio, o narrador pinta a imagem do protagonista do seguinte modo:

*Se tratasse de bois*, Ciríaco andaria a cavalo e usaria perneiras, gibão, guarda-peito, sapatões duros com esporas grandes rosetas. *Ocupando-se, porém, de bichos miúdos*, era pedestre e exibia arreios somenos: alpercatas, calças de algodão tinto, camisa de

<sup>55</sup> PAGEAUX. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema, p. 110.

<sup>56</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 250.

<sup>57</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 250.

<sup>58</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 39. (Grifos meus).

<sup>59</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 250.

algodão branco por fora das calças, bisaco a tiracolo, *chapéu inamolgável como chifre, sapecado, negro de suor e detritos, de beiras roídas, traste insignificante que um vaqueiro desdenharia*. Dispunha de um vocabulário escasso e falava aos arrancos, misturando os assuntos, deixando as frases incompletas, entre silêncios.<sup>60</sup>

A caracterização de Ciríaco, assim, vai ganhando mais cores. Acostumado a lidar com os animais, “Se tratasse de bois” e “Ocupando-se [...] de bichos miúdos”,<sup>61</sup> apresentando dificuldade para interagir com os homens, “dono de um vocabulário escasso e falava aos arrancos”,<sup>62</sup> o protagonista é retratado como uma figura acostumada a trabalhar em fazendas e cuidar de animais, marcado por dificuldades para conversar e interagir com outras pessoas. Ainda que a passagem supracitada mostre isso, o que pode ser considerada uma marca de inferiorização da personagem, o tom dado pelo narrador não reforça isso. Mesmo com a dificuldade de comunicação humana, Ciríaco não é bestializado ou rotulado negativamente; a única crítica realizada a ele não parte do narrador, é atribuída a terceiros, e diz respeito à vestimenta da figura: “traste insignificante que um vaqueiro desdenharia”,<sup>63</sup> logo, alguém desdenharia, o narrador, não.

Ao detalhar as dificuldades de comunicação de Ciríaco, o narrador explica que:

*Nessa linguagem capenga, feita de avanços, recuos e perífrases, narra sucessos longos, que os ouvintes percebiam de modos diferentes. Mas de ordinário não gostava de falar: preferia atijar as conversas dos outros com apartes, vagos comentários de aprovação mastigada:*

– An? an! Está bem. Pois é.<sup>64</sup>

Há um reconhecimento da dificuldade de comunicação de Ciríaco, cuja linguagem é adjetivada como “capenga”;<sup>65</sup> no entanto, o modo como o narrador descreve os problemas que tal linguagem apresenta é mais descritivo do que marcado por julgamentos. O reconhecimento de uma

<sup>60</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 39. (Grifos meus).

<sup>61</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 39.

<sup>62</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 39.

<sup>63</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 39. (Grifo meu).

<sup>64</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 40. (Grifos meus).

<sup>65</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 40.

linguagem precária não faz com que o narrador emita opiniões duras sobre a figura, de modo que:

*A voz grossa e abafada escorria lenta, um sorriso iluminava o rosto moreno, coberto de rugas e pelos de alvura respeitável. Ótimo sujeito. Nunca o vi zangar-se.*

*Meio selvagem, dormia ao relento, no chão. Só se recolhia no mau tempo, quando as nuvens rolavam baixas, crescia o ronco dos trovões, o relâmpago clareava os morros distantes, quase invisíveis na sombra repentina, única elevação naqueles descampados. Entrava resmungando, apreensivo, estendia na sala um couro de boi e arriava em cima dele os ossos velhos, que iam começando a emperrar. Desentocava-se logo que as coisas melhoravam lá fora. O céu de novo se alargava e subia, o sol brabo tirava da campina grisalha as manchas frescas de verdura. E Ciriaco estava contente.<sup>66</sup>*

Na passagem supracitada, o tom adotado pelo narrador ao tratar de Ciriaco beira a ternura: a metáfora “um sorriso iluminava o rosto moreno”,<sup>67</sup> a adjetivação destinada ao seu rosto, “coberto de rugas e pelos de uma alvura respeitável”<sup>68</sup> e a emissão de opinião explícita sobre o personagem “Ótimo sujeito”<sup>69</sup> mostram a proximidade e o carinho que a figura desperta no narrador, cuja participação no texto fica ainda mais palpável ao garantir que “Nunca o vi zangar-se”,<sup>70</sup> sendo o mesmo, portanto, classificado como “narrador-testemunha”, que “é um personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa”, assim “[à] sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade”.<sup>71</sup>

Tal tratamento diferenciado possivelmente é resultado da convivência entre ambos. Ainda que o narrador se refira a ele como “Meio selvagem”,<sup>72</sup> a justificativa para tal classificação vem logo na sequência,

<sup>66</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 40. (Grifos meus).

<sup>67</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 40.

<sup>68</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 40.

<sup>69</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 40.

<sup>70</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 40. (Grifo meu).

<sup>71</sup> FRIEDMAN. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico, p. 176.

<sup>72</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 40.

“dormia ao relento, no chão”.<sup>73</sup> Uma vez mais em termos de convivência entre ambos, há um momento em que os estilos de vida, as sensações e as atitudes de ambos são contrapostos:

O meu quarto na casa arruinada ficava à esquerda [...] Era um quarto excelente, porque tinha reboco, ordinário e rachado, mas luxo excessivo comparado ao resto da habitação, taipa negra, revestida de pucumã. [...]

*Chateava-me horrivelmente ali [...] Bocejava, monologava, da rede para a mesa. E, tendo-me imposto uma dieta rigorosa, sem poesia nem romance, enchia-me de gramática, parafusava no clássico, lia adivinhando umas línguas estrangeiras e cobrias muitas folhas de papel. Distraía-me observando as teias de aranha, o chiqueiro das cabras, os montes, a campina, as árvores, o carro de bois e os jumentos [...]*

*Ciríaco andava pelos arredores, apanhando gravetos, raízes de macambira, estacas podres, que empilhava defronte da casa. Variava com um molho de vassourinha alguns metros do pátio coberto de seixos miúdos, acocorava-se, tirava fogo do binga e, quando as labaredas espirravam da lenha, estirava-se na poeira, como os viventes desprovidos de fala, e roncava um sono pesado, sem sonhos, na paz do Senhor.<sup>74</sup>*

Assim, enquanto o primeiro, chateia-se e se entedia estando em seu quarto, relativamente confortável, quando contrastado com o resto da casa, e procura refúgio na gramática e em variados clássicos, distraíndo-se, inclusive, com aspectos da fazenda, o segundo, sempre ocupado, passa seu tempo também recolhendo materiais para acender a fogueira, para que pudesse dormir seu sono tranquilo. Conforme os hábitos e costumes dos dois são contrapostos, fica evidente a distinção do *modus operandi* de ambos, e a tranquilidade e calma de Ciríaco, na hora de seu sono, mesmo na ausência de qualquer conforto. O narrador, com uma quantidade incomparavelmente maior de recursos, sente-se facilmente incomodado, enquanto Ciríaco, que mal se comunica e dorme no chão, tem um sono pacífico e tranquilo. A contraposição das atividades e posturas de ambos, do primeiro em tom de relato, do segundo, através

<sup>73</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 40.

<sup>74</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 41. (Grifos meus).

da observação, só é possível pelo fato de o narrador ser um dos personagens da trama.

A mencionada proximidade, resultado da convivência, permite que Ciríaco entre no quarto do narrador e diga: “– Você lê muito, estraga a saúde lendo. Deve saber demais, deve saber tudo. *Saber é bom, saber vale mais que dinheiro*. Como é isso lá por cima? *Que é que os livros dizem?*”,<sup>75</sup> o que muito surpreende o narrador: “*Ciríaco desejava notícias sobre a origem do mundo. E eu, rapazola ingênuo, admirando semelhante curiosidade num tipo bronco, entusiasmei-me, venerei a espécie humana, joguei para Ciríaco, usando as precauções que a ignorância me sugeria, a nebulosa e Laplace*”.<sup>76</sup> A curiosidade e o apreço de Ciríaco pelo saber, em alguma medida resultado da convivência, surpreendem o narrador que, apesar de tê-lo em alta conta, não esperava um questionamento desses, empolgando-se muito na resposta:

Evitei as expressões técnicas em que me enganchava, resumi a formação e solidifiquei o globo rapidamente. Busquei em redor qualquer coisa que servisse de Sol, e o que achei foi o candeeiro de folha colocado na ponta da mesa, sujo, como uma luzinha trêmula, uma protuberância fuliginosa [...]

A exposição durou cerca de meia hora. *Ciríaco balançava a cabeça e grunhia as duas sílabas guturais de aprovação, no sorriso permanente:*

– Ah! an!

*Excedi-me, expliquei negócios que até então havia ignorado. Falei muito sobre os movimentos. Conhecia uns dois ou três, mas arranjei outros. Ao findar, sentia-me otimista, satisfeito com a população rural do meu país:*

– Compreendeu?

Ciríaco esfregou as mãos calosas e *largou uma risada grossa.*

– *Compreendi. Você quer-me empulhar. Pensa que eu acredito nessas besteiras.*<sup>77</sup>

A cena descrita acima, com um final surpreendente, é mais uma construção apenas possível por causa da participação do narrador no texto. A relação e o diálogo entre ele e Ciríaco só existem porque ele participa do texto como uma das personagens, relatando os acontecimentos,

<sup>75</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 41. (Grifos meus).

<sup>76</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 42. (Grifos meus).

<sup>77</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 43. (Grifos meus).

sem evitar a utilização de verbos na primeira pessoa do singular, sem poupar adjetivações, sem tentar mascarar sua participação no texto. Assim, em momento algum há “a objetividade – ou carência dos signos do enunciante”;<sup>78</sup> pelo contrário, o enunciante marca claramente a sua participação e opinião ao longo de todo o texto, destarte, o efeito de real não se configura discursivamente aqui.

## D. Maria Amália

A figura que dá título ao texto, D. Maria Amália, aparece e é descrita a partir de sua relação com o governador:

*Ora, das criaturas que aperreavam S. Ex.<sup>a</sup>, D. Maria Amália era a mais incômoda. No gabinete, no sertão, livre das horas de expediente, no cinema, assistindo a uma cerimônia oficial, respirando poeira em vagão da Great Western ou escondido num desses recantos indispensáveis que não é preciso mencionar, descansando, fazendo a barba, dormindo, comendo, amando, o Governador era atezado por D. Maria Amália, pelos representantes de D. Maria Amália ou pela recordação de D. Maria Amália.<sup>79</sup>*

Conforme desperta nele um incômodo gigantesco, a figura gera uma sensação de mal-estar permanente. Nos mais variados momentos, inclusive quando o narrador é deveras irônico, “ou escondido num desses recantos indispensáveis que não é preciso mencionar”,<sup>80</sup> a imagem e o temor que D. Maria Amália provocam no governador não desaparecem. Assim, a figura, capaz de despertar tamanha perturbação numa das maiores autoridades da região, é evidentemente parte “[d]a galeria de chefes rurais, mandões da mesma estirpe de Paulo Honório”.<sup>81</sup> Depois dessa descrição inicial, muito mais pautada nos sentimentos do governador do que nas atitudes de D. Maria Amália, o “autor onisciente intruso”,<sup>82</sup> cuja marca característica é “a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar

<sup>78</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 149.

<sup>79</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 25-26. (Grifos meus).

<sup>80</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 25.

<sup>81</sup> SALLA. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os “Quadros e costumes do Nordeste” de Graciliano Ramos, p. 250.

<sup>82</sup> FRIEDMAN. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico, p. 173.

explicitamente relacionadas com a estória à mão”,<sup>83</sup> visto que apesar de não ser o governador, é capaz de descrever as sensações dele perante a personagem que intitula o texto. Assim, sendo dotado de tamanha consciência sobre a história, o narrador assegura:

*Senhora terrível*, sempre com um inimigo para deitar abaixo e um amigo para colocar. *Nunca estava satisfeita*: achava poucos os favores que seus amigos recebiam e julgava os inimigos demasiadamente favorecidos.

D. Maria Amália era mulher dum chefe político influente. Às vezes prefeito, outras vezes deputado ou senador, o marido de D. Maria Amália tinha grandeza. *Na câmara, no senado, nas secretarias, nas diretorias, imaginavam que ele dispunha de dois mil votos e respeitavam-no.*

*Mas no município dele todos sabiam que os votos eram de D. Maria Amália, que manejava o delegado, o subdelegado e os inspetores de quarteirões, o administrador da recebedoria, o coletor federal, o promotor, os jurados, os conselheiros municipais e o Prefeito. Dessas autoridades heterogêneas, umas, maleáveis, quebravam a cabeça para adivinhar os pensamentos de D. Maria Amália e corriam a contentá-la; outras, de têtpera rija e carranca, resistiam, discutiam e obedeciam com independência.*<sup>84</sup>

Começa, então, a se evidenciar o poderio de D. Maria Amália e as possíveis razões para que o governador a tema. Ainda que respeitada por muitos devido ao poder equivocadamente atribuído ao seu marido, “imaginavam que ele dispunha de dois mil votos e respeitavam-no”,<sup>85</sup> todos os habitantes do município reconheciam que “todos os votos eram de D. Maria Amália”.<sup>86</sup> Para além de sua habilidade congregadora de votos, a figura é tão altiva que é capaz de manipular os mais diferentes tipos de autoridade, ainda que eles não queiram obedecê-la, e colocá-los para seguir suas ordens e desejos. Ao chamá-la de “Senhora terrível”,<sup>87</sup> o narrador toma uma posição explícita, visto que o adjetivo terrível pode ser tanto o “que causa ou infunde terror, assustador”, quanto o “com que não

<sup>83</sup> FRIEDMAN. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico, p. 173.

<sup>84</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 26. (Grifos meus).

<sup>85</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 26.

<sup>86</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 26.

<sup>87</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 26.

se pode lutar, invencível”;<sup>88</sup> as duas possíveis definições são, portanto, julgamentos de valor sobre a figura.

Na sequência, fica claro que a “Senhora terrível”<sup>89</sup> ajudou o governador a se eleger, e, depois de dada a ajuda, não hesita em cobrar o que, em sua opinião, o governador deve a ela e, conseqüentemente, aos seus escolhidos:

*O Governador começou a fugir daquela mulher temerosa, que, depois da eleição, exigia empregos para todos os eleitores, adotava, por intermédio do marido, o negócio de vendas à vista, tanto por voto.*

*S. Ex.<sup>a</sup> precisava dos votos, mas não possuía a quantidade necessária de empregos. Espremido o orçamento, ainda ficavam muitos candidatos afastados do tesouro, desgostosos, dizendo cobras e lagartos do Governo.*

*Caso sério. O eleitor cambembe vota para receber um par de tamancos, um chapéu e o jantar que o chefe político oferece à opinião pública; mas o eleitor considerado quer modo de vida fácil, ordenado certo e a educação dos filhos.*<sup>90</sup>

Ao chamar D. Maria Amália de “mulher temerosa”,<sup>91</sup> o narrador emite novamente juízo sobre ela, adotando, em larga medida, a perspectiva do governador, pois ela é temerosa para ele, que, ainda que pareça uma vítima da altivez de D. Maria Amália, aceitou o acordo, ciente das condições visando ganhar a eleição. Ainda que as opiniões do narrador sobre D. Maria Amália estejam relacionados ao sentimento de medo que ela desperta no governador, de modo que o narrador parece se solidarizar com o mesmo, a voz que narra a trama não poupa de julgamento os diferentes eleitores: o primeiro tipo, adjetivado de “cambembe”, *i.e.*, “aquele que é desprovido de habilidade, jeito ou destreza; desajeitado, inábil, desastrado”,<sup>92</sup> é tratado como fácil de ser comprado, visto que este tipo aceita “um par de tamancos, um chapéu e o jantar que o chefe político oferece”;<sup>93</sup> o segundo, por sua vez, adjetivado de “considerado”,

<sup>88</sup> DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <www.michaelis.uol.com.br>.

<sup>89</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 26.

<sup>90</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 26. (Grifos meus).

<sup>91</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 26.

<sup>92</sup> DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <www.michaelis.uol.com.br>.

<sup>93</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 26.



i.e., "tido em boa conta; estimado, respeitado",<sup>94</sup> logo, reconhecido por um nível melhor, é, no entanto, criticado por querer um "modo de vida fácil".<sup>95</sup> Conforme D. Maria Amália é qualificada a partir do que desperta no governador, e seus adjetivos sempre estão relacionados ao sentimento de medo, os eleitores são julgados por diferentes aspectos mediante a participação dos mesmos no esquema do governador e D. Maria Amália.

Porém, ao longo do texto, aparentando se irritar com as atitudes da figura, o narrador, complacente com o governador, garante que: "*Essa figura antipática e exigente cresceu tanto que tomou para o Governador as proporções duma calamidade. D. Maria Amália tornou-se um símbolo. Foi a representação da nossa trapalhada econômica, social e política*".<sup>96</sup> Assim, fica evidente como o julgamento do narrador sobre D. Maria Amália, "*Essa figura antipática e exigente*",<sup>97</sup> adota um tom crescente, conforme o mesmo se insere de maneira mais explícita na trama, "a representação da *nossa trapalhada econômica, social e política*".<sup>98</sup>

Com a participação cada vez mais nítida no texto, o narrador garante que:

E S. Ex.<sup>a</sup>, desprezando o gabinete e percorrendo os municípios distantes da capital, procurava debalde evitar as manifestações que D. Maria Amália lhe trazia de *malandragem e parasitismo. Quando a malandragem e o parasitismo, embrulhados em boa sintaxe e enfeitados de retórica, mostravam a cauda numa coluna de jornal ou nas declamações excessivas dum discurso, S. Ex.<sup>a</sup> franzia a testa e queixava-se de D. Maria Amália.*

*Um conselho municipal aprovava as contas do Prefeito que esquecia as obras públicas e gastava mundos e fundos com pessoal.*

– *Administração de D. Maria Amália.*

*Um coronel mandava o júri absolver ou condenar criminosos.*

– *Justiça de D. Maria Amália.*

*Um delegado tomava a faca dum cabra e ia vendê-la a outro.*

– *Polícia de D. Maria Amália.*<sup>99</sup>

<sup>94</sup> DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <www.michaelis.uol.com.br>.

<sup>95</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 26.

<sup>96</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 27. (Grifos meus).

<sup>97</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 27. (Grifo meu).

<sup>98</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 27. (Grifo meu).

<sup>99</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 27. (Grifos meus).

Ainda que muito do seu julgamento sobre D. Maria Amália tenha sido feito a partir da perspectiva do governador, o narrador, agora, não poupa os julgamentos, e assegura que o governador buscava “debalde evitar as manifestações que D. Maria Amália lhe trazia de *malandragem e parasitismo*”;<sup>100</sup> ainda que não seja a primeira vez que o narrador a julgue, com essa passagem vai se evidenciando um certo caráter de invencibilidade de D. Maria Amália, que é apenas reforçado na sequência: “Administração de D. Maria Amália”, “Justiça de D. Maria Amália” e “Polícia de D. Maria Amália”.<sup>101</sup> Desse modo, o narrador reconhece a ilegalidade de suas atitudes, mas reconhece, também, a magnitude do poder dela. Os julgamentos e o reconhecimento de sua força e de seu poderio aumentam simultaneamente, porém sua força é superior:

*E D. Maria Amália crescia.*

*Hoje é uma senhora bem conservada, respeitável, com excelentes relações.*

*Algumas pessoas julgaram há tempo que ela ia morrer. Tolice. Morrer tão moça, quando, como diz o poeta, este mundo é um paraíso! Resistiu a todas as comissões de sindicância e está forte, gorda e bonita.*<sup>102</sup>

O final do texto, passagem supracitada, mostra o ápice do poderio de D. Maria Amália. Mesmo com todos os acordos, esquemas e meios de controle, e com as consequências negativas disso no município, D. Maria Amália não é atingida de forma alguma. Nada a afeta, nada a abala, nada é capaz de destruí-la; D. Maria Amália supera e controla tudo a seu redor, ainda que o narrador seja irônico ao abordar isso. D. Maria Amália, assim, é superior e se sobrepõe a tudo que aparece em seu caminho.

Destarte, analisando as passagens citadas, atentando para o modo como o narrador descreve a figura, a partir dos adjetivos analisados, do modo como as atitudes de D. Maria Amália são descritas, da sensação que ela desperta no governador, fica evidente que o narrador participa ativamente da trama, de modo que o leitor não tem a sensação de estar tomando ciência das ocorrências de um texto marcado pela “carência

<sup>100</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 27. (Grifo meu).

<sup>101</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 27.

<sup>102</sup> RAMOS. *Viventes das Alagoas*, p. 28. (Grifo meu).

sistemática de qualquer signo que remeta ao emitente”;<sup>103</sup> logo, o efeito de real não está configurado aqui.

## Conclusão

Com a realização das análises buscamos conferir, na prática, se os variados aspectos atribuídos aos textos graciliânicos realmente se manifestavam na materialidade deles. As duas análises realizadas mostraram que o efeito de real não está presente. Ademais, elas deixaram ainda mais evidente que muito do que se é atribuído aos textos é feito com base em teorizações, nas quais níveis diferentes de análises são fundidos e, conseqüentemente, aspectos de naturezas distintas são usados, muitas vezes, para justificar hipóteses e explicar fenômenos de campos diferentes, que, muitas vezes, não se manifestam na materialidade discursiva dos textos.

## Referências

- ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. Introdução: por uma abordagem interdisciplinar dos textos. In: \_\_\_\_\_. *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar*. Tradução de João Gomes da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2011. p. 13-30. 192 p.
- BARTHES, Roland. O discurso da história. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 145-157. 372 p.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 158-165. 372 p.
- BERNUCCI, Leopoldo M. Apresentação. In: SALLA, Thiago Mio. *Graciliano Ramos e a Cultura Política: mediação editorial e construção do sentido*. São Paulo: Edusp, 2017. p. 18-21. 584 p.
- CAMBEMBE. In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <[www.michaelis.uol.com.br](http://www.michaelis.uol.com.br)>. Acesso em: 06 ago. 2018.
- CONSIDERADO. In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <[www.michaelis.uol.com.br](http://www.michaelis.uol.com.br)>. Acesso em: 06 ago. 2018.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Tradução de Katia Aily Franco de Camargo. In: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzner (Org.). *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen: URI; Santa Maria: Editora UFSM; São Paulo: HUCITEC, 2011. p. 109-127. 270 p.
- RAMOS, Graciliano. *Viventes das Alagoas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002. 205 p.

<sup>103</sup> BARTHES. O discurso da história, p. 149.

RAMOS, Graciliano. A vida social no Brasil: quadros e costumes do Nordeste. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 230-249, mar. 1941.

SALLA, Thiago Mio. A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os "Quadros e costumes do Nordeste" de Graciliano Ramos. In: SILVA, Sandro Dutra e; SÁ, Dominichi Miranda de; SÁ, Magali Romero. (Org.). *Vastos Sertões: história e natureza na ciência e na literatura*. Rio de Janeiro: Mauad X: Fapeg, 2015. p. 247-266. 332 p.

SALLA, Thiago Mio. *Graciliano Ramos e a cultura política: mediação editorial e construção do sentido*. São Paulo: Edusp, 2017. 584 p.

TERRÍVEL. In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <[www.michaelis.uol.com.br](http://www.michaelis.uol.com.br)>. Acesso em: 06 ago. 2018.

# Entrelaçada por imagens: *A coleção particular*, de Georges Perec

Adilson A. Barbosa Jr.

Em *A coleção particular* (*Un cabinet d'amateur*), de Georges Perec, um dos fios condutores da narrativa é a trajetória de um grande colecionador de arte chamado Hermann Raffke. Ao longo da novela, o acervo reunido por esse personagem é apresentado ao leitor por meio da elaboração de imagens. E a elaboração dessas imagens segue uma dupla via: a enumeração descritiva de dezenas de quadros pertencentes ao colecionador; o detalhamento de uma enorme pintura que retrata grande parte da coleção e que, por retratar também a si mesma, configura-se como uma *mise en abyme*.

A grande pintura em abismo, cujo título é o mesmo da novela, *A coleção particular* (*Un cabinet d'amateur*), ocupa também uma posição central na narrativa – tanto que a novela traz o subtítulo *história de um quadro* (*histoire d'un tableau*). Quanto a essa pintura e o que ela representa, vale o que Douglas R. Hofstadter escreveu a respeito de um trabalho de M. C. Escher intitulado *Galeria de gravuras*. Hofstadter, a partir do conceito de *strange loop* – “volta estranha”, que preferimos traduzir por “volteio estranho” –, afirma que esse tipo de obra é “uma maneira de representar um processo sem fim de modo finito”.<sup>1</sup> Quanto ao conceito de “volteio estranho”, o autor explica:

<sup>1</sup> HOFSTADTER. *Gödel, Escher, Bach*: um entrelaçamento de mentes brilhantes, p. 16. “a way of representing an endless process in a finite way”. (HOFSTADTER. *Gödel, Escher, Bach*: an eternal golden braid, p. 15).

O fenômeno das “voltas estranhas” ocorre sempre que, quando nos movemos para cima (ou para baixo) através dos níveis de um sistema hierárquico, encontramos-nos, inesperadamente, de volta ao lugar de onde partimos [...] Por vezes, emprego a expressão *hierarquia entrelaçada* para descrever sistemas em que ocorrem voltas estranhas.<sup>2</sup>

A mesma litografia de Escher, *Galeria de gravuras*, é descrita por Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, nos seguintes termos: “[n]uma galeria de quadros, um homem contempla a paisagem de uma cidade e essa paisagem se abre a ponto de incluir a galeria que a contém e o homem que a está observando”.<sup>3</sup>

É uma imagem assim, em abismo, que compartilha o título com *A coleção particular (Un cabinet d’amateur)*, de Georges Perec. Deixemos de lado, no entanto, essa pintura em abismo a fim de, paralelamente ao que ela significa na narrativa em questão, nos encaminharmos à outra via de elaboração de imagens no âmbito da novela: a enumeração descritiva de vários dos quadros que compõem a coleção particular do personagem Hermann Raffke.

Os episódios que mostram a trajetória de vida desse personagem central, o “autêntico *self-made man*”<sup>4</sup> Hermann Raffke, também narram como ele reuniu sua coleção, e são entremeados por listas que descrevem as obras colecionadas. Tais descrições variam quanto ao grau de pormenorização e algumas trazem dados das circunstâncias em que as obras foram adquiridas.

As descrições das pinturas são feitas com o emprego do recurso retórico da *écfrase*, que, de modo sucinto, pode ser definido como a tradução do visual em texto escrito.<sup>5</sup> É por meio desse recurso que, na novela de Perec, as obras da coleção particular são elaboradas, discursivamente, no imaginário do leitor. As listas, que contêm as descrições das

<sup>2</sup> HOFSTADTER. *Gödel, Escher, Bach: um entrelaçamento de mentes brilhantes*, p. 11. “The ‘Strange Loop’ phenomenon occurs whenever, by moving upwards (or downwards) through the levels of some hierarchical system, we unexpectedly find ourselves right back where we started [...] Sometimes I use the term *Tangled Hierarchy* to describe a system in which a Strange Loop occurs”. (HOFSTADTER. *Gödel, Escher, Bach: an eternal golden braid*, p. 10).

<sup>3</sup> CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 114.

<sup>4</sup> PEREC. *A coleção particular: história de um quadro*, p. 34. “classique self-made man”. (PEREC. *Un cabinet d’amateur*, p. 36).

<sup>5</sup> Ver ECO. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*, p. 245.

pinturas, se conjugam com os avanços – e com os recuos – da narrativa e ocupam parágrafos autônomos, isto é, cada pintura, cada quadro é descrito em um parágrafo apartado, de menor ou maior extensão, conforme o nível de detalhamento da éctrase. Com isso, o texto narrativo chega a se converter, ao menos parcialmente – mas uma parte considerável –, em uma espécie de conjunto de verbetes: um catálogo.

Na trama, após a morte do colecionador, o acervo que ele reunira em vida é paulatinamente leiloado. Por isso, quando os parágrafos descritivos – que qualificamos como “verbetes” – referem-se a obras vendidas em leilão, o texto contém, inclusive, o valor pelo qual cada obra foi leiloadada.

No entanto, ao final da novela, é revelado que a maioria das pinturas que integraram a coleção era falsa. Os leilões faziam parte de um estratagema concebido pelo colecionador, Raffke, com o objetivo de se vingar de *marchands*, consultores e negociantes de arte que o haviam ludibriado induzindo-o a adquirir obras falsas, ou obras autênticas, mas que, na verdade, não tinham relevância artística. Por ter descoberto, em vida, tais engodos, Raffke preparou, com a ajuda de um sobrinho – o real autor/falsificador das pinturas da coleção – essa vingança pós-morte.

Como seria de se esperar de um enredo que envolve o ambiente do mercado de arte, a narrativa contém alusões a temas como autenticidade e falsidade, original e cópia. Ainda assim, a revelação final – quanto à falsidade das pinturas – não deixa de surpreender o leitor. Nossa hipótese é a seguinte: o que possibilita que o leitor se surpreenda é o modo pelo qual, ao longo da novela, as obras de arte da coleção são construídas imageticamente. Tal construção imagética se dá a partir de detalhes, de pormenores e, sobretudo, pelo acúmulo de detalhes e pormenores.

Este acúmulo termina por gerar o que Roland Barthes denomina “efeito de real”.<sup>6</sup> No ensaio com esse título, Barthes trata do papel desempenhado, em narrativas, pelos pormenores. Dá, entre outros, o exemplo de um barômetro que aparece em *Um coração simples (Un coeur simple)*, de Gustave Flaubert. Os pormenores – que o próprio Barthes qualifica,

<sup>6</sup> BARTHES. O efeito de real, p. 181.

com o emprego de aspas, como “inúteis”<sup>7</sup> – são, de acordo com o ensaísta, um fundamento de verossimilhança. Na novela de Perec, os por menores empregados na construção das imagens da coleção de pinturas propiciam um jogo de múltiplas verossimilhanças. O leitor, todavia, não abstrai o fato de que está fruindo uma narrativa ficcional. O “efeito de real” ou o “fundamento de verossimilhança”, para utilizar os termos de Barthes, é gerado para o leitor – e com a participação do leitor –, mas no plano diegético, isto é, no âmbito da narrativa.

Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Umberto Eco é categórico ao afirmar que “não existe um sinal incontestável de ficcionalidade”.<sup>8</sup> Eco aborda a diferença entre textos reais e textos ficcionais a partir dos termos “narrativa natural” e “narrativa artificial”, e conclui que não há diferenças estruturais entre ambas:

A narrativa artificial é supostamente representada pela ficção, que apenas *finje* dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional.

Em geral, reconhecemos a narrativa artificial graças ao “paratexto” – ou seja, as mensagens externas que rodeiam um texto. Um sinal paratextual típico é a palavra “romance” na capa do livro. Às vezes, até o nome do autor pode funcionar dessa maneira.<sup>9</sup>

Se não há uma característica estrutural que defina como ficção determinada narrativa, disso não resulta que os efeitos de verossimilhança necessariamente induzam o leitor a se esquecer da natureza imaginária daquilo que lê. As diversas modalidades de paratexto permitem que esse leitor endosse a verossimilhança presente no texto e, ao mesmo tempo, limite o alcance dessa veracidade – fingida – àquele universo ficcional específico. No caso em apreço, o nome Georges Perec e, nas edições que os tragam, o termo “ficção” na ficha catalográfica, o texto de apresentação ou de contracapa, as notas de “orelha” etc. são as “mensagens externas” que anunciam se tratar de um texto ficcional. Hofstadter, ao tratar da *Galeria de gravuras*, de Escher, também considera a oposição entre “interno”/“dentro” e “externo”/“fora” do que é apresentado ao espectador:

<sup>7</sup> BARTHES. O efeito de real, p. 182.

<sup>8</sup> ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 131.

<sup>9</sup> ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 126.



O que vemos é uma galeria de quadros onde um jovem em pé olha um quadro de um barco no porto de uma cidade pequena, talvez uma cidade maltesa, a julgar por sua arquitetura, com pequenas torres, cúpulas ocasionais e telhados chatos, de pedra, em um dos quais está um rapaz, relaxando-se ao sol, enquanto dois andares abaixo dele uma mulher – talvez sua mãe – olha pela janela de seu apartamento, que fica imediatamente acima de uma galeria de quadros, onde um jovem em pé olha um quadro de um barco no porto de uma cidade pequena, talvez uma cidade maltesa – O quê!?! Estamos de volta ao mesmo nível em que começamos, embora toda lógica nos indique ser impossível.<sup>10</sup>

Quanto à condição dos espectadores de *Galeria de gravuras*, Hofstadter conclui: “[c]onseguimos escapar desse vórtex particular por estarmos fora do sistema. E quando olhamos para o quadro, vemos coisas que o jovem certamente não pode ver, como a assinatura de Escher, ‘MCE’, na ‘mancha central’”.<sup>11</sup> A assinatura de Escher equivale, no caso, às “mensagens externas” de que fala Eco.

As mensagens externas alertam o leitor quanto ao caráter ficcional das narrativas a que se referem. O leitor pode, assim, manter-se fora do “vórtex particular” da narrativa de que flui. Evidentemente, há inúmeros casos em que o leitor, por razões variadas, desconsidera o teor das mensagens paratextuais e confunde a ficção com a realidade, tomando por certo aquilo que o texto finge afirmar sobre o universo real. Conforme Eco, há situações em que “o leitor passa a acreditar na existência real de pessoas e acontecimentos ficcionais”.<sup>12</sup> Contudo, não nos parece ser esse o efeito de uma narrativa como *A coleção particular*, de Perec. Diante dessa novela, o mais difícil, para o leitor, é escapar da aparência de

<sup>10</sup> HOFSTADTER. *Gödel, Escher, Bach*: um entrelaçamento de mentes brilhantes, p. 786. “What we see is a picture gallery where a young man is standing, looking a picture of a ship in the harbor of a small town, perhaps a Maltese town, to guess from the architecture, with its little turrets, occasional cupolas, and flat stone roofs, upon one of which sits a boy, relaxing in the heat, while two floors below him a woman – perhaps his mother – gazes out of the window from the apartment which sits directly above a picture gallery where a young man is standing, looking at a picture of a ship in the harbor of a small town, perhaps a Maltese town – What!?! We are back on the same level as we began, though all logic dictates that we cannot be”. (HOFSTADTER. *Gödel, Escher, Bach*: an eternal golden braid, p. 715).

<sup>11</sup> HOFSTADTER. *Gödel, Escher, Bach*: um entrelaçamento de mentes brilhantes, p. 788. “We manage to escape that particular vortex by being outside of the system. And when we look at the picture, we see things which the young man can certainly not see, such as Escher’s signature, ‘MCE’, in the central ‘blemish’”. (HOFSTADTER. *Gödel, Escher, Bach*: an eternal golden braid, p. 716-717).

<sup>12</sup> ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 131.

verdade daquilo que é afirmado sobre o universo ficcional, o plano diegético em que se situa a história narrada. Os artifícios empregados na construção da narrativa desestimulam que o leitor questione a validade do que é dito acerca daquele mundo fictício. Entretanto, como pondera Eco, “até um mundo ficcional pode ser tão traiçoeiro quanto o mundo real”.<sup>13</sup> No universo ficcional de *A coleção particular*, o efeito de verossimilhança é alcançado, conforme pontuamos anteriormente, por meio de descrições pormenorizadas, ou seja, é pelo acúmulo de detalhes que a narrativa – implicitamente – afirma dizer a verdade a respeito daquele mundo fictício. Como neste exemplo do que qualificamos de verbete:

Escola italiana: *A Anunciação nos rochedos*. Uma paisagem escarpada e tormentosa dispõe em seu centro de uma espécie de gruta onde a Virgem está sentada, um livro aberto sobre os joelhos. Ela parece não ver o arcanjo Gabriel que, com um lírio na mão, se inclina a poucos passos dela. Ao longe, caçadores e cães acoçam um cervo. Pertenceu à coleção do dr. Heidekind, de Hamburgo. Comprado em 1891 por dois mil marcos por intermédio do negociante de vinhos James Tienappel.<sup>14</sup>

Descrições assim, que utilizam o recurso da éfrase, se multiplicam na narrativa e, por se multiplicarem, dão ao texto uma feição de catálogo. No excerto – ou verbete – que acabamos de citar, a obra não é apenas construída imagetivamente, mas são também narradas as circunstâncias de aquisição, pois há um registro de como a pintura descrita foi incorporada à coleção do personagem, Raffke. Em outros termos, a obra recebe um passado. E “o passado – buscamos aqui uma assertiva de Susan Stewart, no livro *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection* – empresta autenticidade à coleção”.<sup>15</sup> Nesse sentido, em *A coleção particular*, os pormenores descritivos conferem também, às obras descritas, um lastro de procedência.

<sup>13</sup> ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 99.

<sup>14</sup> PEREC. *A coleção particular*, p. 46. “École italienne: *L’Annonciation aux rochers*. Un paysage escarpé et tourmenté ménage en son centre une sorte de grotte où la Vierge est assise, un livre ouvert sur le genoux. Elle semble ne pas voir l’archange Gabriel qui, un lis à la main, s’incline à quelques pas d’elle. Dans le lointain des chasseurs et leur meute traquent un cerf. Appartenait à la collection du docteur Heidekind, de Hambourg. Acheté en 1891 pour deux mille marks par l’intermédiaire du négociant en vins James Tienappel”. (PEREC. *Un cabinet d’amateur*, p. 50).

<sup>15</sup> STEWART. *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*, p. 151. (Grifo nosso). “the past lends authenticity to the collection”.

Para compreender o efeito de verossimilhança que o acúmulo de detalhes gera para o leitor que interage com a novela em questão, é útil a dicotomia “crença e tautologia”, elaborada por Georges Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*. O autor relaciona a tautologia à arte minimalista. Ao produzir objetos desprovidos de detalhes, o artista minimalista pretenderia apresentá-los como presença específica: objetos que não estimulassem a fabricação de imagens na mente do espectador. Uma renúncia à ficção – ou à ficcionalidade –, portanto. Daí o caráter tautológico: na arte minimalista, cubos seriam tão somente cubos. Nos termos de Didi-Huberman: “[v]olumes que decididamente não indicavam outra coisa senão eles mesmos”.<sup>16</sup> A crença, ao contrário, seria desencadeada pelo detalhe. Bastaria “um simples detalhe”<sup>17</sup> para que a avidez da crença seja despertada. Daí o ensaísta considerar que a meta do programa minimalista seria inatingível, pois alguma imagem sempre pode ser estimulada, mesmo pelos objetos mais simples que pudessem ser postos diante do espectador.

No caso da novela de Perec, os quadros são apresentados ao leitor justamente a partir dos detalhes. O emprego da écfrase induz à construção imagética aquele que lê, já que esse recurso, conforme assinala Liliane Louvel, “fornece o maior grau de ‘picturalização’ do texto”.<sup>18</sup> O leitor, com isso, pode se tornar o que Didi-Huberman chama de “homem da crença”, aquele que “*verá sempre alguma outra coisa além do que vê*”.<sup>19</sup> Na narrativa em questão, pinturas são descritas. E o leitor lê – e co-inventa – imagens dessas obras de arte inseridas em uma coleção.

Heirich Lausberg, em *Elementos de retórica literária*, observa que “[a]s figuras da acumulação surgem como pormenorização e como argumentação. Os limites entre ambos os tipos de conteúdo são pouco nítidos”.<sup>20</sup> Invertendo a equação de Lausberg, podemos dizer que os limites entre pormenorização e argumentação são pouco nítidos exatamente porque o acúmulo de pormenores possui também um efeito de

<sup>16</sup> DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 50.

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 50.

<sup>18</sup> LOUVEL. *Nuanças do pictural*, p. 60.

<sup>19</sup> DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 48. (Grifos do autor).

<sup>20</sup> LAUSBERG. *Elementos de retórica literária*, p. 217.

argumentação – assim, reiterar é, em alguma medida, argumentar. No âmbito da novela de Perec, a pormenorização imagética das pinturas – inscritas no catálogo em que a narrativa se converte – fornece um teor de verossimilhança suficiente para que o leitor se abstenha de questionar a condição, de autenticidade ou de falsidade, das obras descritas. Esse leitor crê – se adotarmos a dicotomia de Didi-Huberman – nas imagens que constrói a partir do texto.

Desse modo, sobre as pinturas e o catálogo que as contém incide uma espécie de estabilização, e a expectativa do leitor se volta para a sequência narrativa, para os episódios a serem expostos, isto é, para o que ainda não lhe foi apresentado em detalhes. No entanto, o desenlace da novela surpreende o leitor, porque revela que a coleção era composta de falsificações e, assim, os pormenores haviam gerado a construção da imagem de algo diverso do que se anunciava, algo diverso de uma coleção de autênticas obras de arte. Como pontua Márcia Arbex:

[A] imagem de credibilidade construída ao longo das páginas e projetada sobre o leitor à custa de enumerações, classificações, datas e números, de citações como prova de autoridade, de reprodução de documentos, marcas do vínculo a um real tangível, de fidelidade aos fatos e de verossimilhança, desfaz-se, entretanto, repentinamente.<sup>21</sup>

A credibilidade gerada pelos pormenores realmente se desfaz. Mas, no plano diegético, a reviravolta final da narrativa converte o que seria um mero acúmulo de detalhes – ou de pormenores “inúteis”, para retomar os termos de Barthes – em artimanha central do texto: as minúcias do catálogo se revelam artifícios basilares da novela. Ocorre aqui o que Hofstadter denomina “hierarquia entrelaçada”. De acordo com esse autor:

[U]ma hierarquia entrelaçada ocorre quando o que você presume serem níveis hierárquicos claros o tomam de surpresa e se misturam de maneira que viola a hierarquia. O elemento surpresa é importante; é essa a razão por que denomino de “estranhas” as voltas estranhas.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> ARBEX. *Alea*, p. 87.

<sup>22</sup> HOFSTADTER. *Gödel, Escher, Bach*: um entrelaçamento de mentes brilhantes, p. 759. “A Tangled Hierarchy occurs when what you presume are clean hierarchical levels take you by surprise and fold back in a hierarchy-violating way. The surprise element is important; it is the reason I call Strange Loops ‘strange’”. (HOFSTADTER. *Gödel, Escher, Bach*: an eternal golden braid, p. 691).

Na novela de Perec, a surpresa advém não apenas da revelação de que as obras da coleção eram falsas, mas também do fato de que os verbetes descritivos, aparentemente apenas acúmulos de minúcias, na verdade incrementam o engenho narrativo do texto. A surpresa contempla, no caso, uma violação da hierarquia, pois o desenlace da trama – que atrai a atenção do leitor – nutre-se do artifício produzido pelos verbetes.

O último parágrafo de *A coleção particular* amplia a reviravolta final para incluir a própria narrativa no âmbito dos efeitos ilusórios de uma “crença”:

Verificações conduzidas com diligência não custaram a demonstrar que, de fato, a maior parte dos quadros da coleção Raffke eram falsos, como são falsos a maioria dos *detalhes* desta narrativa, concebida unicamente pelo prazer, pelo gosto de iludir.<sup>23</sup>

Com isso, não só a grande pintura em abismo, que dá título à novela, realiza um “volteio estranho” (um *strange loop*, de Hofstadter), mas também a própria narrativa executa um duplo volteio: convertida em catálogo, ela se volta sobre si mesma, para revelar a falsidade dos itens que a compõem e também para reafirmar o seu próprio estatuto ficcional, isto é, para expor, em abismo, a ficção dentro da ficção, o artifício dentro do artifício.

Ao afirmar a falsidade de grande parte dos detalhes com que é urdida, a narrativa de Perec gera um efeito similar ao do paradoxo de Epimênides, cuja versão modificada é: “Esta afirmação é falsa”.<sup>24</sup> Hofstadter equipara o volteio estranho (*strange loop*) presente no paradoxo de Epimênides ao que detecta na litografia de Escher, *Galeria de gravuras* – à qual, por sua vez, buscamos aproximar *A coleção particular*, de Perec. Daí nossa opção por traduzir *strange loop* não como “volta

<sup>23</sup> PEREC. *A coleção particular*: história de um quadro, p. 72. (Grifo nosso). “Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu’en effet la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant”. (PEREC. *Un cabinet d’amateur*: histoire d’un tableau, p. 80).

<sup>24</sup> HOFSTADTER. *Gödel, Escher, Bach*: um entrelaçamento de mentes brilhantes, p. 18. “This statement is false”. HOFSTADTER. *Gödel, Escher, Bach*: an eternal golden braid, p. 17. Conforme explica Hofstadter, “Epimênides foi um cretense que fez uma declaração imortal: ‘Todos os cretenses são mentirosos’”. HOFSTADTER. *Gödel, Escher, Bach*: um entrelaçamento de mentes brilhantes, p. 18. “Epimênides was a Cretan who made one immortal statement: ‘All Cretans are liars’”. (HOFSTADTER. *Gödel, Escher, Bach*: an eternal golden braid, p. 17).

estranha”, mas como “volteio estranho”. Parece-nos que tanto o espectador de *Galeria de gravuras* quanto o leitor de *A coleção particular* não experimentam um retorno linear que restitua o efeito do contato inicial com essas obras. Tendo percorrido visualmente a litografia ou lido a narrativa, o espectador ou leitor vivencia a surpresa e não pode mais desconsiderar a estranheza desse volteio.

A reviravolta final da novela de Perec não desmonta ou desconstrói a narrativa de ficção, mas, ao contrário, a reforça, porque acrescenta densidade ao próprio material com que ela foi construída: o artifício. E isso não afasta o leitor do caráter ficcional do texto, antes aumenta o potencial de fruição da obra em favor desse mesmo leitor.

O jogo que a narrativa oferece se trava menos entre verdade e mentira do que, conforme afirmamos no início deste trabalho, entre múltiplas verossimilhanças. A diferença não é desprezível. E pode ser explicitada com o auxílio de outra obra literária. Em *A consciência de Zeno*, de Italo Svevo, o protagonista faz a seguinte reflexão ao julgar a verossimilhança de suas memórias: “[f]oi assim que, à força de correr atrás daquelas imagens, eu as alcancei. Sei agora que foram inventadas. Inventar, porém, é uma criação, não uma simples mentira”.<sup>25</sup> O jogo ficcional de Perec, ao realizar “volteios estranhos”, subverte a hierarquia dos elementos narrativos, recria-se, reinventa-se e, com isso, surpreende quem dele participa: coleção particular aberta ao leitor.

## Referências

ARBEX, Márcia. Jogos especulares em *Un Cabinet d’amateur*, história de um museu particular. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 79-91, jan./jun. 2002.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190. 462 p.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 141 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998. 264 p. (Trans).

<sup>25</sup> SVEVO. *A consciência de Zeno*, p. 373. “È così che a forza di correr dietro a quelle immagini, io le raggiunsi. Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già una menzogna”. (SVEVO. *La coscienza di Zeno*, p. 436).

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hidegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 160 p.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*: experiências de tradução. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. 492 p.

HOFSTADTER, Douglas Richard. *Gödel, Escher, Bach: an eternal golden braid*. 5. ed. New York: Basic Books, 1999. 824 p.

HOFSTADTER, Douglas Richard. *Gödel, Escher, Bach: um entrelaçamento de gênios brilhantes*. Tradução de José Viegas Filho. Brasília: Editora UnB; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. 892 p.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução de Raul Miguel de Oliveira Rosado Fernandes. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. 294 p.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Tradução de Márcia Arbex. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 47-69. 152 p. (Humanitas).

PEREC, Georges. *Un cabinet d'amateur*: histoire d'un tableau. Paris: Éditions du Seuil, 1994. 96 p.

PEREC, Georges. *A coleção particular*: história de um quadro. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. 88 p.

STWEART, Susan. *On longing*: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection. 10th ed. Durham: Duke University Press, 1993. 213 p.

SVEVO, Italo. *A consciência de Zeno*. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. (Grandes Romances).

SVEVO, Italo. *La coscienza di Zeno*. Milão: dall'Oglio, 1976. 479 p.





# Nuno Ramos: entre a literatura e as artes visuais

Júlia Carolina Arantes

Escrita do outro, imagem do outro. Escrever e modelar imagens procede de uma tomada de consciência do eu em relação ao outro, do aqui em relação ao alhures.<sup>1</sup> Texto e imagem mostram, “manifestam, revelam, põem à vista, colocam sob a luz, indicam, sinalizam, produzem”<sup>2</sup> algo que está fora, espaçado, apartado. Os gestos de escrever e tecer imagens não representam, não evocam, não simbolizam um corpo pré-existente.<sup>3</sup> Imagem e texto dão presença a algo ausente (somente a algo ausente seria necessário dar presença),<sup>4</sup> sem a intenção de preencher a ausência. Imagem e texto dão forma a um fundo.<sup>5</sup> Isso não significa dizer que forma e fundo sejam uma dicotomia cindida em duas mônadas apartadas, tampouco que formem uma unidade. Há um espaçamento, um intervalo, que permite o contato. Esse fundo não é a presença fechada e absoluta a ser desvelada na origem da imagem e do texto; porquanto o fundo já é diferido e ausente.

Imagem do outro, imagem da morte. Como grafar e tecer imagens da morte, daquilo que só conhecemos quando acomete o outro, daquilo que não podemos conhecer por nós mesmos? Começemos por dizer que os textos e as imagens que tecem a finitude se encontram no limiar: nem

<sup>1</sup> PAGEAUX. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema, p. 110.

<sup>2</sup> NANCY. *Au fond des images*, p. 122. Tradução minha do original em francês: “manifestar, révéler, mettre en vue, mettre en lumière, indiquer, signaler, produire”.

<sup>3</sup> NANCY. *Au fond des images*, p. 126.

<sup>4</sup> NANCY. *Au fond des images*, p. 126.

<sup>5</sup> NANCY. *Imagem, mimesis & méthesis*, p. 59.

descolados, nem fundidos, nem dentro, nem fora da morte. Escreve-se sobre o corpo morto, o cadáver, os túmulos, o velamento dos corpos, mas nunca para além da morte, nunca para além do visível. As imagens de morte nos demandam: “veja o invisível, não para além do visível, nem dentro, nem fora, mas de fato este aqui, no limiar”.<sup>6</sup>



Figura 1: Ai, pareciam eternas! (3 lamas), Nuno Ramos, 2012. Areia queimada, mármore, granito e três tipos de lamas. Dimensões variadas. (Fotografia do acervo pessoal do artista).

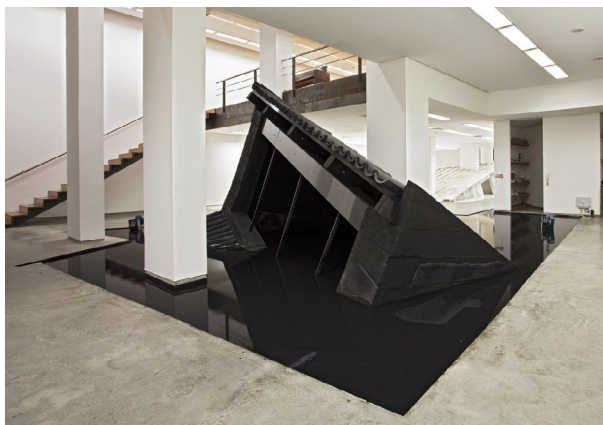


Figura 2: Ai, pareciam eternas! (3 lamas), Nuno Ramos, 2012. Areia queimada, mármore, granito e três tipos de lamas. Dimensões variadas. (Fotografia do acervo pessoal do artista).

<sup>6</sup> NANCY. *Les muses*, p. 106. Tradução minha do original em francês: “voyez l’invisible, non pas au-delà du visible, ni dedans, ni dehors, mais à même celui-ci, sur le seuil”.

Diante da imagem da instalação “Ai, pareciam eternas! (3 lamas)”, de Nuno Ramos, dirijamos nosso olhar para as paredes das casas, que antes acomodavam seus moradores e agora velam os seus mortos. Contemplemos a taipa, os muros, as peles das casas, lugares limítrofes que salvaguardam o dentro e mantêm contato com o fora. Porquanto as casas também morrem: “Morrem, severas. É tempo/de fatigar-se a matéria/por muito servir ao homem,/e de o barro dissolver-se”.<sup>7</sup> As paredes vertem ao chão, são convocadas a ser terra outra vez,<sup>8</sup> para o lugar que acomoda a morte, a pele do mundo.<sup>9</sup>

Três grandes covas (Figuras 1 e 2) foram abertas no chão da galeria de arte Celma Albuquerque, em Belo Horizonte, e, ali, foram enterradas/emersas as três casas onde o artista viveu. O formato e o tamanho das covas reproduziam na mesma escala as dimensões das casas reais. Da primeira casa, vê-se uma pequena parte do teto, já quase completamente soterrada pela lama de cor de argila (Figura 1). A textura da lama é indefinida, nem líquida nem sólida, formando um rendilhado de rachaduras na terra. A segunda e a terceira casa estão enterradas, respectivamente, em uma lama branca e a outra negra, ambas liquefeitas. A lama branca acomoda uma casa de mármore branco; a lama negra, a casa de granito negro.

Casas arruinadas, tumulares, afundadas no tempo e na memória, testemunhas de outras existências. Antes eram “abrigo das intempéries”,<sup>10</sup> agora também são uma lápide, um indício de uma ausência. O próprio túmulo, vestígio que nos ampara a lembrar (ou esquecer) aquela existência que antes se fazia presente, também morre:

A morte irradia para fora do rito fúnebre e toma posse novamente, mostrando-se para um céu que não deseja vê-la. E nós, que a tínhamos posto ali para que ninguém a encontrasse mais, que tínhamos conseguido isolá-la enquanto morte individual e intransferível, agora vemos como é porosa, dissipada, e que são nada os sete

<sup>7</sup> ANDRADE. *Claro enigma*, p. 69.

<sup>8</sup> ANDRADE. *Claro enigma*, p. 70.

<sup>9</sup> OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*: texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille).

<sup>10</sup> RAMOS. *Ó*, p. 34.

palmos, que penetrou em nosso bolso, que respiramos seu bafo e escutamos seu chocalho pertinho de nosso ouvido.<sup>11</sup>

Os viventes que ficam para trás, que restam para o lado de cá da morte, tocam o limite da finitude. Somos expostos à morte do outro e, a partir disso, constituímos-nos como viventes, como corpos singulares finitos. Há um espaçamento evidente entre morte e vida, entre o incognoscível e a existência sensível; entretanto, ambos se tocam, lançam-se um ao outro, permitindo que a morte irrompa para dentro da vida. Permite, inclusive, aos vivos roubarem os objetos e os trejeitos dos mortos, pois “é com voracidade que nos atiramos a esta lacuna, esquartejando-a em mil pedaços”.<sup>12</sup>



Figura 3:  
Morte das  
casas, Nuno  
Ramos, 2004.  
(Fotografia do  
acervo pessoal  
do artista).

<sup>11</sup> RAMOS. Ó, p. 41.

<sup>12</sup> RAMOS. Ó, p. 35.

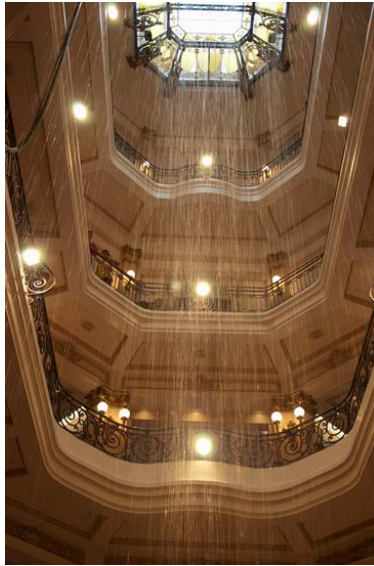


Figura 4: Morte das casas, Nuno Ramos, 2004. (Fotografia do acervo pessoal do artista).

“Sobre o tempo, sobre a taipa,/a chuva escorre. As paredes/que viram morrer os homens,/que viram fugir o ouro,/que viram finir-se o reino,/que viram, reviram, viram,/já não veem. Também morrem.”.<sup>13</sup> Essas palavras, esse pedaço do poema “Morte das casas de Ouro Preto”, de Carlos Drummond de Andrade, são reproduzidas por nove pares de caixas de som colocadas no teto e no chão do saguão do museu de construção inspirada na arquitetura francesa do início do século XX, no Centro Cultural Banco do Brasil/São Paulo. Uma chuva ininterrupta cai sobre as vozes que ecoam o poema no chão e cai do próprio poema, através das caixas de som penduradas no teto.

“O chamado do chão”, das várias vozes que clamam pela chuva e cantam a intempérie, também é o “prenúncio da destruição”.<sup>14</sup> As vozes que declamam a morte das casas são várias, por vezes sobrepostas, por vezes uma única voz potente que grita ou também uma voz impassível. As vozes ressoam pelo espaço do museu, pela chuva, pelos espectadores, um poema de morte. O sonoro, aquilo que “aparece e desvanece-se mesmo em sua permanência”,<sup>15</sup> aquilo que olvidamos de imediato, que se torna um

<sup>13</sup> ANDRADE. *Claro enigma*, p. 69.

<sup>14</sup> OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo: texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais* (uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille), p. 28.

<sup>15</sup> NANCY. *À escuta*, p. 12.

resto escasso e opaco em nossa memória. A voz dita irrompe fenecendo. Ao mesmo tempo, o corpo sonoro existe no ressoo, ao “estender-se, ampliar-se e dissipar-se em vibrações que, ao mesmo tempo, o relacionam consigo e o põem para fora de si”.<sup>16</sup> O poema de morte ecoa, ressoa, diferindo-se, atingindo um corpo outro e retornando para si.

O poema de Drummond e sua imagem de fundo das casas sucumbidas, corroídas pelo tempo, desgastadas pela intempérie, atingidas pela catástrofe, forma uma camada imagética subjacente e sedimentada nas três obras de Nuno Ramos supracitadas. Essa imagem se faz presença nas instalações e no ensaio, ao mesmo tempo em que ganha corpo e se adensa dentro dessa cadeia interdiscursiva. Ao retornarmos ao poema, adensam-se as camadas da imagem das casas sucumbidas, porquanto a “Morte das casas de Ouro Preto” não é uma origem, tampouco se coaduna ao esquema fonte/influência. O ensaio, o poema, as duas instalações se reenviam e ecoam umas às outras, saindo de si mesmas, compondo uma pluralidade de obras em contato, corpos tocantes. Cada obra, com seus recursos, com suas possibilidades de gestar e tecer um poema, um ensaio e uma instalação, mostra a morte em sua forma implacável, força catastrófica que atinge a tudo e a todos. Ao mesmo tempo, essa múltipla remissão entre os corpos das obras relativiza a morte, tornando-a uma potência revitalizadora.

Mostrar a morte, expor a ausência: os túmulos ocupam essa função de indicar, sinalizar, marcar a existência finda. O túmulo oferta a presença ao halo, ao talho, a mordida aos vivos, a lacuna.<sup>17</sup> Contiguamente, a palavra *imago* designa a efígie dos ausentes, dos mortos, dos ancestrais.<sup>18</sup> Dentro da palavra imagem, dentro do gesto de criar semelhança, há um enovelamento de sentidos que apontam para a morte. Na tradição romana, a *imago* era uma máscara funerária feita a partir da técnica da impressão: um molde em gesso imprimindo sobre o rosto do corpo morto, gerando uma duplicação do rosto por contato.<sup>19</sup> A *imago* não é uma representação, uma imitação, do corpo morto; é “uma *imagem-matriz*

<sup>16</sup> NANCY. *À escuta*, p. 20.

<sup>17</sup> RAMOS. *Ó*, p. 35.

<sup>18</sup> NANCY. *Au fond des images*, p. 128.

<sup>19</sup> DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo*, p. 81.

produzida por aderência, por contato direto da matéria (o gesso) com a matéria (do rosto)".<sup>20</sup> O gesto de criar semelhança se encontra inscrito em um rito funerário, criando imagens do que já não existe mais, aderindo-se à inatingibilidade da morte.<sup>21</sup> A desapareição do vivente e a necessidade de solidificar a imagem, de corporificar a ausência com uma técnica de impressão imprevisível e incontrolável. A moldagem nos oferta uma *imagem-despojo*<sup>22</sup> após a impressão que sofre acidentes do processo, resistências do gesso, após ser arrancada do rosto onde estava sobreposta; portanto, a tiragem nunca é idêntica ao corpo em que se modelou.

A *imago* não repara o rasgão, a fenda, a fissura produzida pela morte, mas tece a imagem da ausência.<sup>23</sup> A imagem não preenche a ausência, porquanto não há a ideia de falta a ser suprida, mas há a presença de algo outro, corpo outro que indica. Indica, marca, tece sentidos de maneiras diferentes, seja no afundamento/soerguimento das casas na galeria, na chuva no museu, no ensaio sobre os túmulos, no poema sobre as casas arruinadas: "pois o lugar está vazio, o número dos modos é indefinido, talvez infinito".<sup>24</sup> Há uma multiplicidade de maneiras de ressoar o sentido, a imagem da morte, porquanto as artes são profundas, as musas são plurais.<sup>25</sup>

Desde um pensamento mítico, o aparecimento das artes era plural, uma vez que as musas, "entidades extracorpóreas ao 'artista' que dariam o sopro da execução de sua arte",<sup>26</sup> eram várias. Multiplicidade da origem, diferida desde a partida. A pluralidade das artes não é gerada a partir de uma arte originária absoluta e unívoca. As artes são, desde o princípio, plurais, metamórficas, num diferir-se sem fim. As artes não são tampouco maneiras diferentes de se imitar ou reproduzir um modelo. As musas desejam o inimitável,<sup>27</sup> desejam que a produção de presença

<sup>20</sup> DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo*, p. 81.

<sup>21</sup> DIDI-HUBERMAN. De semelhança a semelhança, p. 31.

<sup>22</sup> DIDI-HUBERMAN. De semelhança a semelhança, p. 47.

<sup>23</sup> NANCY. *Au fond des images*, p. 128.

<sup>24</sup> NANCY. *Au fond des images*, p. 129. Tradução nossa do original em francês: "puisque la place est vide, le nombre des modes est indéfini, peut-être infini".

<sup>25</sup> NANCY. *Les muses*.

<sup>26</sup> FRANÇA. O corpo aberto da musa, p. 314.

<sup>27</sup> NANCY. *Imagem, mimesis & méthesis*, p. 57.

engendre uma diferença, quebrando a lógica de reprodução do si idêntico a si mesmo, da reprodução idêntica ao modelo. “A alteridade constitui a diferença interna da Ideia, o fato de que a forma deva ser a forma *de*”.<sup>28</sup> Se há um fundo para a forma, um mundo em que o artista está em contato no momento de feitura de sua obra, esse mundo já é diferido, existência relacional a todo tempo outra. Como, então, pensar dentro de um esquema de imitação se o próprio objeto a ser imitado não é estável e inalterável? Há, no princípio, uma heterogeneidade de sentidos em contato com a pluralidade das musas. Quando nos voltamos, portanto, às instalações e aos textos literários supracitados, a imagem de morte, em seu sentido inapreensível, em sua impossibilidade de fundo, furta-se a qualquer fixação e postulação de fundamento, esquivando-se de qualquer possibilidade de arte imitativa ou representativa. Como imitar a morte, sentido esvaziado de qualquer significação, “transbordo face ao terreno da certeza”?<sup>29</sup> Se não há um fundo, um objeto de fundamento a ser representado, se há apenas o infigurável do sentido da morte em sua pluralidade, as formas de apresentar essa imagem de morte também são plurais, sem fim, origem diferida.

As musas, existências singulares plurais. Cada arte se aparta, guarda seus traços de diferenças que as distanciam umas das outras. Esse espaçamento, esse intervalo, essa heterogeneidade permite o toque: “O tocar é a distância próxima. Ele faz sentir o que faz sentir (o que é sentir): a proximidade do distante, a aproximação do íntimo”.<sup>30</sup> As artes podem se tocar porque preservam suas diferenças, suas singularidades. Cada arte cria seu próprio artifício, intensificando um “registro de sentido por exclusão dos outros registros”.<sup>31</sup> As diferenças entre as instalações, o poema e o ensaio são flagrantes. A movimentação de matéria que a instalação das casas afundadas/soerguidas engendra é um trabalho distante da escrita do ensaio, em que o escritor esculpe com o verbo, entalha a palavra. É preciso que exista a outra arte em contraponto para

<sup>28</sup> NANCY. *Imagem, mimesis & méthexis*, p. 57-58.

<sup>29</sup> MONTEIRO. *Revista Filosófica de Coimbra*, p. 36.

<sup>30</sup> NANCY. *Les muses*, p. 35. Tradução minha do original em francês: “Le toucher est la distance proximale. Il fait sentir ce qui fait sentir (ce que c’est que sentir): la proximité du distant, l’approximation de l’intime”.

<sup>31</sup> NANCY. *Imagem, mimesis & méthexis*, p. 57.



que cada uma se reafirme em sua singularidade, com seus próprios traços e artifícios. É pelo contraste, pela diferença, que se institui o singular. Instalação, poema e ensaio: “cada um é o limite do outro, seu horizonte de interpretação”.<sup>32</sup>

Ao mesmo tempo em que as artes se põem apartadas umas das outras, algo parece refluir para que uma musa se reenvie a outra. Seja quando dissemos que o escritor esculpe com o verbo, nos utilizando de um vocábulo das artes visuais para designar a feitura de uma obra literária; seja quando o artista na confecção de *Morte das casas* justapõe a chuva às vozes de pessoas declamando um poema; seja a própria possibilidade de que um poema já distante no tempo possa submergir em instalações contemporâneas e em um ensaio; seja no pedaço de poema escrito em uma tela cheia de tintas e vaselina.



Figura 5: [Série Vaselinas] Detalhe de “Palavra salobra”, Nuno Ramos, 2015. Vaselina, cera de abelha, pigmentos, tinta a óleo, tecidos, plásticos e metais sobre madeira, dimensões: 210 x 440 x 20 cm. (Fotografia do acervo pessoal do artista).

Palavra salobra, palavra corpórea. Em meio às camadas de vaselina, de tinta, de pigmentos, há um detalhe. Letras escritas através de estêncil, aparentemente esparsas, supostamente sem sentido. O título da obra oferta uma pista, oferta mais uma camada para esse quadro cheio de matéria. As letras impressas no quadro formam um trecho de um poema: “*le salmastre parole/in cui natura ed arte si confondono*”

<sup>32</sup> NANCY. *Au fond des images*, p. 131. Tradução minha do original em francês: “chacun est la limite de l’autre, son horizon d’interprétation”.

("as salobras palavras/em que natureza e arte se confundem").<sup>33</sup> O quadro aponta para fora em busca do poema, lança-nos para algo além daquilo que está posto diante dos nossos olhos. Quando lemos o poema e retornamos à tela, aglutina-se àquele corpo pictórico mais uma camada de sentido. Nesse poema, há um desejo pelas palavras que não sejam dicionarizadas, que não sejam palavras que remetam a outras palavras, que não sejam significantes que remetam a outros significantes. Há um desejo pela palavra que carregue peso, que seja matéria. Há um desejo pela palavra constituída das propriedades daquilo que ela referencia e não uma palavra que seja uma rede discursiva, o acúmulo de referências a outros significantes, outros significados. Ao mesmo tempo, o quadro aponta para além dele mesmo quando se coloca abertamente (quase didaticamente) dentro de uma cadeia discursiva ao se significar *a partir de e junto de* um pedaço de poema de outro poeta. Há apenas a interdiscursividade, a existência de retalhos de discurso que existiram ou existem em torno do quadro e finalmente dentro desse mesmo quadro.<sup>34</sup> É impossível esgueirar-se para fora desse imbricamento de discursos.

Cada uma das obras – o ensaio "Túmulos", a instalação *Morte das casas*, o poema "Morte das casas de Ouro Preto" – em sua singularidade, evoca e ressoa para dentro das outras formas de composição, tecendo essa cadeia interdiscursiva. As musas parecem pertencer ao limiar, como bonecos de piche que têm um gosto pelo que atinge suas superfícies, afetando-se, contagiando-se, roubando-se. Por fim, "acabam confundindo-se, embrulham-se, decompondo-se, gerando-se umas às outras".<sup>35</sup> Não raro olhamos para um quadro e conseguimos ouvir a narração de sua

<sup>33</sup> Trecho do poema "Potessi almeno costringere" ("Pudesse ao menos fixar"), de Eugenio Montale, retirado de MÉLEGA. *Eugenio Montale*, p. 71. Tradução de Marisa Mélega. Segue o poema completo: "Pudesse ao menos fixar/nesse meu ritmo custoso/um pouco de teu desvario;/fosse-me dado afinar/às tuas vozes meu balbucio;/eu que sonhava roubar-te/as salobras palavras/em que natureza e arte se confundem,/para gritar melhor minha melancolia/de menino velho que não devia pensar./Ao invés tudo que tenho são as letras frustas/ dos dicionários, e a obscura/voz que dita amor se enfraquece,/ se faz lamentosa literatura./Tudo que tenho são estas palavras/que como mulheres publicadas/se oferecem a quem as requer;/Não tenho senão essas frases cansadas/que poderão roubar-me no amanhã/os estudantes canalhas em versos veros./E teu estrondo cresce, e se dilata/azul a sombra nova./Abandonam-me em luta os pensamentos./Sensos não tenho, nem sentido. Não tenho limite."

<sup>34</sup> BARTHES. Texto (Teoria do), p. 275.

<sup>35</sup> RAMOS. Ó, p. 102.

história ou lemos uma narrativa que nos coloca diante dos olhos uma paisagem de uma obra de arte.

Admitindo, portanto, a pluralidade das musas, o inevitável contágio entre as artes e a necessidade da diferença entre os gestos de produção que engendra a singularidade de cada técnica, de cada artifício, voltemo-nos para a figura do multiartista Nuno Ramos. Um mesmo corpo que gesta o ensaio e a instalação, que traça o desenho e que garatuja as letras de um poema.

Em entrevista ao *Suplemento Literário de Minas Gerais* em novembro de 2009, quando questionado sobre o formato de seu livro *Ensaio geral*, um conjunto de ensaios sobre futebol, samba, literatura; de diários; de projetos de obras plásticas não realizados; de roteiros de filmes, Nuno Ramos revela que tentou “criar porosidade entre estes blocos”;<sup>36</sup> porém, a “graça é não aproximar demais estes mundos”.<sup>37</sup> Nuno Ramos, portanto, almeja certa integridade em tudo o que produz e atenta para a importância de se “manter o gênero”<sup>38</sup> em tudo o que faz.

Quando questionado sobre as formas de “manter o gênero” e sobre como a tentativa de afastar artes plásticas e literatura provoca certa tensão, Nuno reitera, acrescentando:

Até hoje, de alguma forma, essa tensão entre uma intuição plástica e uma tecelagem literária permanece. Só que hoje as duas coisas me parecem mais integradas – a literatura entrou para dentro das peças, na forma de voz (as peças emitem texto, literalmente). Mas, ainda aqui, sempre penso o texto como texto, queria que ele desse conta de ser literatura. Então não quero rifar essa disparidade.<sup>39</sup>

Há uma tensão na resposta de Nuno Ramos: ora o artista demonstra a necessidade de situar seus trabalhos nas artes plásticas e na literatura como áreas separadas e não relacionadas; ora, há uma intenção, um gesto do artista de criar tal porosidade entre os trabalhos. Nesse mesmo trecho da entrevista, Nuno completa: “queria apenas que o mundo plástico acionasse o literário (inclusive na hora de escrever) e o literário

<sup>36</sup> RAMOS. *Ó*, p. 102.

<sup>37</sup> OLIVEIRA. A literatura, um boneco de piche, p. 5.

<sup>38</sup> OLIVEIRA. A literatura, um boneco de piche, p. 5.

<sup>39</sup> OLIVEIRA. A literatura, um boneco de piche, p. 6.

acionasse o plástico (na hora de mostrar)".<sup>40</sup> A tensão na resposta reflete, portanto, a busca incessante de cada arte se singularizar utilizando-se de seus próprios artifícios e, ao mesmo tempo, como as artes se formam a partir do contato umas com as outras – força do contágio das musas.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 144 p.
- BARTHES, Roland. Texto (Teoria do). In: \_\_\_\_\_. *Inéditos: teoria*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 261-289.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismos da imagem*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. 328 p. (Humanitas).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. Tradução de Maria José Werner Salles. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 305-326, jan./jun. 2011.
- FRANÇA, George. O corpo aberto da musa. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 305-326, jul. 2010.
- MÉLEGA, Marisa Pelella. *Eugenio Montale: criatividade poética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 148 p.
- MONTEIRO, Hugo. Figurações do infigurável: entre Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy. *Revista Filosófica de Coimbra*, Coimbra, v. 23, n. 45, p. 25-58, mar. 2013.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014. 80 p.
- NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003. 192 p.
- NANCY, Jean-Luc. Imagem, *mimesis* & *méthexis*. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues et al. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. *Les muses*. Paris: Galilée, 2001. 168 p.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. A literatura, um boneco de piche. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 1326, p. 3-6, nov. 2009.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *Inventar uma pele para tudo: texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille)*. Orientadora: Maria Ester Maciel de Oliveira Borges. 2014. 353 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Tradução de Katia Aily Franco de Camargo. In: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzner (Org.). *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen: URI; Santa Maria: Editora UFSM; São Paulo: HUCITEC, 2011. p. 109-127. 270 p.
- RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008. 289 p.
- RAMOS, Nuno. Disponível em: <[www.nunoramos.com.br](http://www.nunoramos.com.br)>. Acesso em: 10 out. 2017.

<sup>40</sup> OLIVEIRA. A literatura, um boneco de piche, p. 6.

# Servir a boa causa e morrer: a imagem do estrangeiro na obra cinematográfica de Claire Denis

Ana Carolina Ferreira Fernandes

A obra da cineasta francesa contemporânea Claire Denis é composta, de forma expressiva, por filmes que abordam a figura do estrangeiro e a condição (pós) colonial. Nascida em Paris, mas criada na África, a realizadora se mostra especialmente interessada em questões de identidade e lugar, relações raciais e de gênero, deslocamento e pertencimento como temas centrais em seu trabalho. Filmes como *Chocolat* (1988), *Noites sem dormir* (1994), *Bom trabalho* (1999), *35 doses de rum* (2008) e *Minha Terra, África* (2009) problematizam a complexa relação entre a França e suas ex-colônias. Partindo de diferentes territórios e perspectivas narrativas e trazendo uma reflexão sobre os ecos e as sombras desse processo de exploração, Denis evita, contudo, se fechar em oposições binárias entre centro e margem. A autora descreve os próprios filmes como um movimento em direção ao Outro desconhecido e em direção ao desconhecido em relação aos outros. Sua filmografia retrata, desse modo, uma variedade de sujeitos híbridos com múltiplas afiliações e diferentes gerações diaspóricas convivendo em um mesmo espaço e que apresentam relações diversas com o país de origem.

O filme *Bom trabalho*, de 1999, parte do conto "Billy Budd" de Hermann Melville, transpondo a história do jovem marinheiro em alto-mar para Djibuti, país no Nordeste da África, anteriormente parte do império francês, onde um grupo de soldados da legião estrangeira francesa está acampado. O recurso fílmico do *voice-over* é uma das maneiras através das quais o espectador entra em contato com a história do

filme, narrada a partir de trechos do diário do sargento Galoup, um legionário que retorna à Marselha após ser expulso da tropa. *Beau travail* explora, por meio do olhar de Galoup, as “especialidades geopolíticas pós-coloniais”,<sup>1</sup> esses “jovens homens nas fronteiras de um império decadente”<sup>2</sup> e o regime de treinamento dessa unidade militar, com um enfoque visual marcadamente voltado para a representação de corpos se movimentando no espaço.

Acompanhamos, no filme, o gesto autorreflexivo de Galoup ao revisitar eventos passados e colocar em evidência sua relação com seus subordinados, dentre os quais se destaca o sargento Sentain. Sentain, um soldado que se une as tropas e logo se torna popular e admirado por seus colegas, converte-se em um alvo de Galoup, que o hostiliza de imediato e o enxerga como uma ameaça para o grupo. À primeira vista, o relato do sargento aparenta operar como um registro objetivo de suas recordações. Nota-se, entretanto, um gradual distanciamento entre o conteúdo por ele narrado e as imagens que nos são mostradas na tela, rompendo-se, assim, com o pressuposto de que haja “uma relação de correspondência entre as palavras e as coisas”.<sup>3</sup> Observa-se também, sobretudo, como Galoup, através de seu depoimento, busca construir a figura de Sentain como um outro e desqualificar sua imagem, ao mesmo tempo que o próprio Galoup assume posições periféricas dentro do espaço fílmico.

Este trabalho pretende examinar a linguagem cinematográfica de Claire Denis, em articulação com o campo de pesquisa da imagologia, conforme o argumento elaborado por Pageaux de que “a imagem é a expressão, literária ou não, de um distanciamento significativo entre duas ordens de realidade cultural”.<sup>4</sup> O estudo da imagem se encontra no centro das reflexões críticas aqui propostas, ao vermos que a prática discursiva materializada por Galoup em sua escrita no diário entra em confronto com a construção imagética do filme. Trazemos, assim, para a discussão

<sup>1</sup> SOSA. *Cultural Studies*, p. 209. Tradução minha do original em inglês: “post-colonial geopolitical spatiality”.

<sup>2</sup> SOSA. *Cultural Studies*, p. 209. Tradução minha do original em inglês: “young men at the borders of a decaying empire”.

<sup>3</sup> PAGEAUX. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema, p. 110.

<sup>4</sup> PAGEAUX. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema, p. 110.

a questão da inconstância da linguagem, uma perspectiva compartilhada por Mondada e Dubois, ao sustentarem que “as categorias e os objetos de discurso são marcadas por uma instabilidade constitutiva”.<sup>5</sup> Expresso pela dissonância entre representação visual e narração em *off*, interessa-me como a história é narrada por Galoup, mas escapa ao seu controle, mostrando a forma pela qual o personagem imagina estar localizado no centro, mas se encontra, efetivamente, às margens. Almejo concluir, por fim, que essa precariedade em seu discurso acaba por expôr o colapso do modelo colonial e o declínio de uma lógica imperialista de dominação.

Empregando uma estrutura narrativa elíptica e fragmentada, o filme intercala cenas entre Djibuti e a França, passado e presente, sem uma demarcação muito clara de alternância entre os dois. O não-pertencimento de Galoup é sinalizado logo nas sequências de abertura, ao vermos os soldados dançando em uma boate com garotas locais. Galoup se aproxima por trás de uma das moças, toca-a com leveza no ombro, mas é repellido com um gesto que prontamente retira sua mão.

Desde o início, então, um contato com o outro lhe é negado, tentativas de conexão são barradas. Em seguida, um *travelling* lateral percorre uma fileira de soldados durante um exercício de alongamento, mas Galoup está ausente dessa dinâmica de corpos no espaço. Com efeito, o sargento raramente é visto, no decorrer do filme, compartilhando o quadro com os outros. Em grande parte dos planos em que se vê o grupo de legionários atuando em conjunto, seja durante o treinamento militar ou transitando pela cidade no intervalo, há uma contraposição de planos de Galoup afastado dos demais, mesmo estando localizado no mesmo espaço que eles.

Podemos vê-lo escrevendo em seu diário alguns instantes depois da cena inicial, de volta à Europa, anotando suas recordações dos tempos do batalhão. Após anos de lealdade e devoção ao serviço militar, o personagem se declara inapto para a vida civil e desqualificado a se reintegrar à sociedade. É pertinente notar que a primeira vez no filme em que Galoup evoca a legião estrangeira como sujeito plural, usando o

<sup>5</sup> MONDADA; DUBOIS. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referência, p. 17.

“nós” para se inserir nessa coletividade, é na solidão de seu apartamento em Marselha, já após sua expulsão do regimento. Posteriormente, em um diálogo durante um jogo de sinuca, o comandante Forrestier se dirige a seu subordinado e lhe diz: “Você é uma rocha. A epítome da legião”. Ao pronunciar essas palavras, entretanto, a montagem corta para um plano de Galoup sozinho em um vagão de metrô em Marselha, embora tenha sido pronunciada por Forrestier durante a partida. Novamente, a menção à legião estrangeira, embora evoque ideais de união e coletividade, é articulada no sistema visual e na direção de som do filme fazendo uma associação ao isolamento do personagem.

O Djibuti é um dos países do continente africano que ainda abriga as principais bases militares da legião estrangeira francesa.<sup>6</sup> A escolha desse cenário no trabalho de Denis é relevante para propôr considerações e questionamentos sobre o sistema de valores defendidos por essa força militar. Seu modo de recrutamento, conforme nos aponta a crítica Martine Beugnet, apoia-se em:

um conceito de pertença que oferece integração de indivíduos dentro de seu corpo de elite [...] independente da etnia, religião e nacionalidade. Mas essa integração baseia-se na aceitação inquestionável da hierarquia e da veracidade e validade universal das leis da legião e, por extensão, da universalidade dos valores da nação francesa.<sup>7</sup>

Tendo como lema “A legião é nossa pátria”, a estrutura da divisão é composta, na sua maior parte, por estrangeiros em busca de um espaço de acolhimento e aceitação. A admissão, no entanto, prescreve um apagamento de marcas de subjetividade de seus membros, que devem se desvincular de suas origens étnicas, seu passado, sua memória e suas raízes em nome de uma unificação cultural hegemônica que lhes é imposta.

A crítica Susan Hayward, em seu ensaio sobre a obra de Denis e o corpo pós-colonial, refere-se à legião estrangeira como uma arena onde o indivíduo atinge um “[g]rau zero de anonimato [e] onde existe

<sup>6</sup> BEUGNET. *Claire Denis*, p. 104.

<sup>7</sup> BEUGNET. *Claire Denis*, p. 107. Tradução minha do original em inglês: “concept of belonging which offers individuals integration within its corps d’elite, apparently regardless of ethnicity, religion and nationality. But such integration is predicated on the unquestioning acceptance of the hierarchy and of the universal verity and validity of the laws of the legion, and, by extension, of the universality of the values of the French nation”.



a obrigação não de se expressar, mas de obedecer e amar seu líder e honrar o Estado-nação (neste caso, a França) ao defender a sua política nacional e o orgulho cultural”.<sup>8</sup> Vê-se, por exemplo, esse processo de eliminação do “eu” em *Bom trabalho* em sequências como a que Galoup se endereça a um de seus inferiores e diz: “Você não é mais africano, você é um legionário agora”. O soldado em questão estava sendo severamente punido por ter sido descoberto se afastando provisoriamente de sua função para comparecer a uma celebração do Ramadan. Um sujeito, então, ao se unir à legião estrangeira, deve aderir a esses ideais de supressão de pluralidade e diferença que tem por efeito a “perda de identidade e [a] dissolução de si mesmo”<sup>9</sup> como forma de pertencimento.

O mito da legião estrangeira é explorado no cinema de Denis de forma a investigar o fascínio até hoje exercido por essa entidade, revelando ao mesmo tempo “suas raízes coloniais e expondo [...] a negação de sua própria obsolescência como necessária à sua continuidade”.<sup>10</sup> Em *Bom trabalho*, a imagem recorrente dos corpos masculinos idealizados dos soldados se oferece ao olhar do espectador, para que em seguida sejam lançados em uma sucessão de tarefas mundanas como varrer, pescar, cozinhar, pendurar e passar roupas, mostrando os legionários em toda sua banalidade e retirando deles qualquer dimensão grandiosa e heroica. Não se vê, no filme, nenhuma ação militar além do treinamento, os corpos se tornam esvaziados de sua função e perdem seu propósito de combate.

De uma única explosão que ocorre em *Bom trabalho*, só se ouve o barulho, e a narração nos informa que um helicóptero que estava treinando manobras caiu no mar sem nenhuma explicação racional, deixando feridos e um morto. A queda em si não pode ser vista, apenas seus efeitos. Ataques são encenados em prédios vazios e a presença persistente de planos que exibem destroços de aviões e tanques de guerra há muito

<sup>8</sup> HAYWARD. Claire Denis’ Films and the Post-colonial Body – with special reference to *Beau travail* (1999), p. 165.

<sup>9</sup> BEUGNET. *Claire Denis*, p. 42. Tradução minha do original em inglês: “loss of identity, a dissolution of the self”.

<sup>10</sup> BEUGNET. *Claire Denis*, p. 105. Tradução minha do original em inglês: “its colonial roots, and exposes the systematic negation of identity as difference and the denial of its own obsolescence that are necessary to its survival”.

inativos evidenciam a ausência de um objetivo, um inimigo concreto, ou um motivo concebível que justifique a ação das tropas. Nas sequências em que os soldados estão em marcha, a câmera se movimenta lateralmente, acompanhando a caminhada. É mantida uma lacuna entre o primeiro soldado da fileira e as bordas do quadro, e a medida em que se avança, esse afastamento se conserva pelo deslocamento horizontal da câmera, nos dando a impressão de um destino final que nunca pode ser atingido. A atividade dos legionários no filme se reduz, por fim, à atividades prosaicas e triviais desprovidas de sentido, apenas um preparo perpétuo para algo que nunca acontece.

Martine Beugnet comenta que a legião estrangeira ocupa um lugar único no imaginário coletivo do país, e que o discurso sustentado por ela está enraizado diretamente na definição de identidade nacional francesa. Estabelecendo uma conexão entre esse ideal de identidade coletiva e um projeto imperialista de busca por uniformidade, a crítica enfatiza que este sonho utópico de ideais de unidade e igualdade, que eventualmente deu lugar ao colonialismo, baseou-se na construção bem sucedida e na repressão ou assimilação de um "outro".<sup>11</sup> Ela salienta, ainda, que "a colônia ocupou uma função crucial na construção da autoimagem da metrópole como uma nação unificada".<sup>12</sup> A elaboração da figura de um Outro como forma de instituir a coerência de si mesmo nos remete diretamente a Galoup e sua relação com Sentain.

Nos trechos introdutórios, o sargento anuncia, em sua narração, a chegada de Sentain à unidade, ressaltando que ele "seduzia todo mundo, atraía a todos" e passa a dirigir a ele todo seu antagonismo. Ao longo do filme, ele reitera, em seu discurso, a posição de destaque que Sentain parece ocupar em relação aos outros e reprova essa notoriedade por ela não se constituir como uma característica ideal dentro do padrão homogeneizante dos legionários. Apesar de seus feitos heroicos e de ser efetivamente estimado por seus companheiros, a figura de Sentain é representada como integrada ao grupo, sem que a forma do filme realce sua presença ou procure particularmente distingui-lo de seus colegas. Sua

<sup>11</sup> BEUGNET. *Claire Denis*, p. 106.

<sup>12</sup> BEUGNET. *Claire Denis*, p. 57. Tradução minha do original em inglês: "the colony occupied a crucial function in the construction of the metropole's self-image as a unified nation".

imagem é singularizada, dessa forma, apenas através da mediação de Galoup.

Conforme nos lembra Hayward, "O efeito do pós-colonialismo pode ser tal que, quando não há 'outros' para combater, o conflito e o deslocamento podem ocorrer e você acaba atacando um de seus próprios, identificando-o como não pertencente".<sup>13</sup> O surgimento de Sentain, de acordo com as palavras de Galoup, perturba a ordem e provoca um desequilíbrio na suposta harmonia da legião. Ele chega a afirmar sentir "algo vago e ameaçador" vindo do recém-chegado. A motivação para tal desconfiança, contudo, nunca é explicitada no filme, e a individualização concedida ao personagem só ocorre, como foi dito, no plano discursivo.

Galoup busca, dessa forma, se afirmar como sujeito estabelecendo sua identidade em oposição à Sentain e projetando nele a sua própria inadequação. A maneira com que ele se define em relação ao Outro opera de modo similar ao pensamento de sistemas de conquista coloniais em que o império se situa como o modelo civilizado contra o qual as alteridades devem se constituir. Ou, conforme os termos descritos por Pageaux em sua reflexão sobre a representação da imagem do estrangeiro, "toda imagem procede de uma tomada de consciência [...] de um Eu em relação ao Outro",<sup>14</sup> ou seja, "toda alteridade revela uma identidade".<sup>15</sup> Ao incorporar o mito da legião, o personagem de Galoup expõe, através de sua visão idealizada de si mesmo e de seu batalhão, a fragilidade de uma coerência e unificação ilusórias<sup>16</sup> que, no filme, parecem estar na iminência de se desintegrar.

A seqüência final de *Bom trabalho* nos mostra Galoup em seu apartamento em Marselha prestes a cometer suicídio. Desprovido de um propósito ao regressar, o sargento não é capaz de conceber uma vida fora da rotina militar e passa a contemplar seu fim como única saída para o desajuste. Ele se deita na cama, empunhando um revólver, e um corte

<sup>13</sup> HAYWARD. Claire Denis' Films and the Post-colonial Body – with special reference to *Beau travail* (1999), p. 161. Tradução minha do original em inglês: "The effect of post-colonialism can be such that when there is no 'other' to fight, containment and displacement can occur and you attack your own having first identified him/her as not belonging".

<sup>14</sup> PAGEAUX. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema, p. 111.

<sup>15</sup> PAGEAUX. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema, p. 111.

<sup>16</sup> BEUGNET. *Claire Denis*, p. 112.

abrupto e aparentemente desconexo da relação causal estabelecida pela cena nos transfere para um plano do grupo de soldados, reunidos como se posando para uma foto, e Galoup não se encontra na imagem. O contraste entre indivíduo e coletivo que permeia o trabalho de Denis se manifesta mais uma vez no plano final, de Galoup na mesma boate da primeira cena do filme. Ele dança só em uma pista onde não há mais ninguém. O trecho é inserido logo após Galoup aproximar a arma da cabeça e dizer “Servir a boa causa e morrer”.

Em vez de um desfecho conclusivo em que o espectador testemunha a morte de Galoup, os mecanismos fílmicos nos remetem de volta à África e nos recusa uma continuidade no fluxo das imagens, justapondo sequências de forma a negar uma resolução precisa na narrativa. Essa lacuna criada nas temporalidades que se entrecruzam gera um efeito de instabilidade que pode ser pensado em associação à própria fala de Galoup e seu papel como narrador não confiável que nos descreve uma história que apresenta inconsistências com os códigos visuais do filme.

Convencionalmente, o uso da narração em *off* na linguagem cinematográfica propõe fornecer dados, informações e descrições para maior esclarecimento da cena ao espectador. Visando, então, orientar, o procedimento acompanha as imagens em exibição e funciona como um componente da organização lógica do filme. Essa estratégia fílmica, no entanto, perde seu papel elucidativo em *Bom trabalho* ao trazer um efeito de dualidade na fala que se sobrepõe à ação. Ao contrário de confirmar o que se desenrola na tela, a produção verbal de Galoup se distancia do que é mostrado, resultando portanto em duas representações discordantes de uma realidade.

## Referências

BEUGNET, Martine. *Claire Denis*. Manchester: Manchester University Press, 2004. 224 p.

BOM Trabalho. Direção: Claire Denis. Pyramide Distribution, 1999. 1 DVD (90 min). Tradução de: Beau travail.

HAYWARD, Susan. Claire Denis' Films and the Post-colonial Body – with special reference to Beau travail (1999). *Studies in French Cinema*, v. 1, n. 3, p. 159-165, 2014.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES,

Bernadete Biasi; CIULLA, Alena. (Org.) *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 17-52. 250 p. (Clássicos da Linguística, 1).

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Tradução de Katia Aily Franco de Camargo. In: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzer (Org.). *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen: URI; Santa Maria: Editora UFSM; São Paulo: HUCITEC, 2011. p. 109-127. 270 p.

SOSA, Cecilia. Beau travail (1998) and Judith Butler: Dancing at the limits of queer melancholia. *Cultural Studies*, v. 25, n. 2, p. 200-212, 2011.



## Sobre os autores

**Adilson Barbosa Jr** é mestre em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG, com a dissertação *Vanguardas em formação: as obras iniciais de Augusto de Campos e de Ferreira Gullar*. Atualmente desenvolve, na mesma instituição e com bolsa do CNPq, pesquisa de doutorado sobre a obra tradutória de Augusto de Campos.

**Ana Carolina Ferreira Fernandes** é graduada em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestra em Estudos Literários pela mesma instituição.

**Elcio Loureiro Cornelsen** é doutor em estudos germanísticos pela Freie Universität Berlin, Alemanha e professor associado IV da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, com pós-doutorado em estudos organizacionais pela Fundação Getúlio Vargas, em teoria literária pela Unicamp, e em história comparada pela UFRJ. É bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Entre outras publicações, é coorganizador dos livros *Literatura e guerra* (2010), *Revisiting 20th Century Wars* (2012), *War and Literature* (2014), *Imagem e memória* (2012) e *Em torno da imagem e da memória* (2016).

**Gabriel Miranda** é graduado em história pela UFRJ com monografia intitulada *Modernidade alternativa e subjetividade em O Estrangeiro*. Atualmente é mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada

na UERJ, elaborando uma dissertação intitulada *Em busca de um lar na autoficção: displacement, espaço e construção de si em The Enigma of Arrival e Youth*. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

**Henrique de Oliveira Lee** é mestre e doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor do Departamento de Psicologia da UFMT e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (MeEl) campus Cuiabá. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Psicologia PPG – Psi – UFMT. Na área da Teoria Literária pesquisa principalmente os seguintes temas: Autobiografia, Teoria da Ficção, Antropologia Literária e Tradução. Na área da Psicologia: a Psicanálise em extensão e o Movimento Institucionalista, sobretudo o pensamento de Cornelius Castoriadis, atua e pesquisa na clínica da toxicomania. Na área da Filosofia: o pensamento de Jacques Derrida e Michel Foucault em suas interfaces com a Psicologia e os Estudos Literários.

**Janine Resende Rocha** é graduada em Letras, mestre e doutora em Estudos Literários – área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada – pela Faculdade de Letras da UFMG. Pesquisa, principalmente, os seguintes temas: Wolfgang Iser; teoria da ficção, do romance e da leitura; hermenêutica literária; modernidade.

**Júlia Arantes** é bacharela em Letras – Português pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestra em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela mesma instituição.

**Nabil Araújo** é graduado em Letras, mestre e doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor de Teoria da Literatura na graduação e na pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Vice-Diretor e Coordenador de Licenciaturas do Instituto de Letras da UERJ. Líder do grupo de pesquisa interinstitucional “Retorno à Poética: imagologia, referência, genericidade”. Organizou *A crítica literária e a função da*



*teoria: reflexão em quatro tempos* (2016) e coorganizou *Variações sobre o romance* (2016), *Variações sobre o romance II* (2018) e *Imagens de Fausto: história, mito, literatura* (2017). Pesquisa e produção na área de Letras: Teoria da Literatura, História da Crítica, Ensino de Literatura.

**Nathalia Dias** é licenciada em Português-Francês pela Faculdade de Letras da UFMG (2016) e, atualmente, mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários na mesma faculdade. Realiza pesquisa na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, na linha de Literatura, História e Memória Cultural. Dedicar-se ao estudo da obra da autora guadalupense, contemplada com o prêmio alternativo ao Nobel de literatura de 2018, Maryse Condé.

**Pedro Gomes Dias Brito** é mestrando do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Desenvolve projeto de pesquisa envolvendo as relações entre poesia, fotografia e história. É Bacharel em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2016).

**Rafael Guimarães Tavares da Silva** é doutorando no Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários (POSLIT-UFMG). Elaborou a monografia *Uma poética de Platão*, a dissertação *Arqueologias do drama: uma arqueologia dramática*, e atualmente desenvolve sua tese *Os Estudos Clássicos na Universidade Contemporânea*. Leciona, desde 2016, na Faculdade de Letras da UFMG, tanto no Apoio Pedagógico, quanto como estagiário de docência em disciplinas da graduação. Coorganizador do Seminário de Estudos Clássicos e Medievais, ligado ao Núcleo de Estudos Antigos e Medievais (NEAM-UFMG). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

**Renata Sammer** é mestre e doutora em História Social da Cultura pela PUC-Rio e autora do livro *Os caracteres poéticos de Giambattista Vico* (Editora UniFESP, 2018). Trabalha com teoria e crítica literária com ênfase em poética, retórica e letras neolatinas.

**Thayane Verçosa** é licenciada e bacharel em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, especialista em Literatura Brasileira pela mesma universidade, com a monografia *O sertanejo em perspectiva infragenérica: leituras de Graciliano* (2017). Atualmente é mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.





**Publicações Viva Voz de interesse para a  
área de estudos literários**

**A crítica literária e a função da teoria: reflexão em  
quatro tempos**

Nabil Araújo (Org.)

**Poemas brasileiros sobre trabalhadores:  
uma antologia de domínio público**

Antônio Augusto Moreira de Faria (Org.)

Rosalvo Gonçalves Pinto (Org.)

**Transespaços**

Luis Alberto Brandão (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em  
versão eletrônica no *site*: <[www.lettras.ufmg.br/vivavoz](http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz)>



I31

Imagens em discurso : efeitos de real, efeitos de verdade /  
Organizador: Nabil Araújo. – Belo Horizonte : Faculdade de  
Letras da UFMG, 2019.  
234 p.: il. (color) (p&b) . – (Viva Voz)

Coletânea de textos apresentados no Simpósio Imagens em  
discurso: efeitos de real, efeitos de verdade, no âmbito do XV  
Congresso Internacional da Associação Brasileira de  
Literatura Comparada (Rio, UERJ, 2017).

Inclui referências.

ISBN: 978-85-7758-368-3 (digital).

ISBN: 978-85-7758-369-0 (impresso).

1. Literatura – História e crítica – Teoria. 2. Análise do  
discurso literário. 3. Crítica textual. I. Araújo, Nabil. II.  
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III.  
Série. IV. Simpósio Imagens em discurso.

CDD : 809



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários - supervisionados por docentes da área de edição.

Composto em caracteres Verdana e impresso a *laser* em papel reciclado 75 g/m<sup>2</sup> (miolo). Acabamento em kraft 420 g/m<sup>2</sup> (capa) e costura artesanal com cordão encerado.