

**RAFAEL DIAS FERREIRA**

**A TAPEÇARIA INTERTEXTUAL DE MILTON HATOUM:  
A memória da literatura em *Relato de um certo Oriente***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras (área de concentração: Literatura Comparada).

**Orientador: Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha**

**Pelotas, 2013**



*Ao Bere'shith: a cena da origem, de Haroldo de Campos*

## **Agradecimentos**

Agradeço, inicialmente, ao Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha (PGL-CLC-UFPel), pelo enriquecimento adquirido junto a sua sólida formação e pela paciência em uma orientação de longa data, desde meus primeiros passos nos estudos literários. Portanto, registro aqui minha admiração incondicional, decorrente de nossa amizade, assim como de seu trabalho na promoção de pesquisa séria e comprometida.

Deixo registrado também meu agradecimento carinhoso à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita Lenira de Freitas Bittencourt (PGL-UFRGS) e à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Lorena Vouto da Fonseca (CLC-UFPel), pela apreciação do material de qualificação e pela disponibilidade em participar da banca de defesa.

Sou grato a todos os professores do corpo docente do Centro de Letras e Comunicação, que colaboraram, direta ou indiretamente, em minha formação acadêmica nos níveis de Graduação e Especialização, à secretaria do programa de Pós-Graduação em Letras, pelo auxílio e esclarecimento em questões burocráticas, durante os processos de realização das disciplinas e de escrita da dissertação, e a meus colegas de sala de aula, pelas discussões de leituras realizadas e experiências de pesquisa compartilhadas.

Reconheço os incentivos na direção de dar continuidade a meus estudos, por parte de meus familiares e amigos.

Por fim, agradeço, sobretudo, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos de mestrado, suporte financeiro decisivo, sem o qual não teria sido possível levar adiante o projeto de pesquisa.

*Quando eu tinha catorze ou quinze anos, nosso professor de história, que nos mostrava slides de arte pré-histórica, nos pediu que imaginássemos o seguinte: durante toda a sua vida, um homem vê o sol se pôr, ciente de que isso assinala o fim cíclico de um deus cujo nome sua tribo não pronuncia. Certo dia, pela primeira vez, o homem ergue a cabeça e, subitamente, com toda a clareza, vê o sol de fato mergulhar em um lago de chamas. Em resposta (e por razões que ele não tenta explicar) o homem afunda as mãos na lama vermelha e pressiona a palma das mãos de encontro à parede da sua caverna. Após um tempo, outro homem vê as marcas da palma das mãos e sente-se atemorizado, ou comovido, ou simplesmente curioso e, em resposta, (e por razões que ele não tenta explicar), se põe a contar uma história. Em algum local dessa narrativa, não mencionado mas presente, encontra-se antes de tudo o pôr-do-sol contemplado e o deus que morre todo dia, antes do cair da noite, e o sangue desse deus derramado pelo céu ocidental. A imagem dá origem a uma história, que, por sua vez, dá origem a uma imagem. “O consolo do discurso”, disse o melancólico filósofo Søren Kierkegaard (e poderia ter acrescentado, “e de criar imagens”), “é que ele me traduz para o universal”.*

— ALBERTO MANGUEL, “O aprendizado da leitura”, 2001: 24.

*“O que levou a elaborar este meu livro, a respeito da história e das notícias do mundo, do que se passou sob o abrigo [aknāf] do tempo, das notícias e condutas de profetas e reis e das nações e suas moradas, foi o desejo de aumentar o proceder almejado pelos sábios e perseguido pelos doutos, a fim de que [este livro] permaneça como uma memória louvável no mundo, e um saber bem composto e arrumado”.*

— ALMAS<sup>C</sup>ŪDĪ, *Murūj Adḍahab wa Ma<sup>C</sup>ādin Aljawhar*, in: ANÔNIMO, 2006: 18.

**Resumo**

FERREIRA, Rafael Dias. **A tapeçaria intertextual de Milton Hatoum: a memória da literatura em *Relato de um certo Oriente***. 2013. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Pelotas.

Esta dissertação analisa os procedimentos narratológicos, estilísticos e discursivos adotados em um romance do escritor amazonense Milton Hatoum: *Relato de um certo Oriente* (1989). Seu objetivo de conjunto é o de propor interpretação para aspectos articulatórios de natureza dialógico-intertextual em conteúdos e formas presentes nesse livro, e, como atividade específica, tratar das repercussões – por meio de leituras comparativas, tocantes à tendência na literatura brasileira contemporânea, observada em casos exemplares, como os de Osman Lins e de Raduan Nassar – do aproveitamento de elementos, de domínios do conhecimento e da crença, de origens culturais judaico-cristãs e islâmicas, explorados através dos núcleos compostos por sua temática e seus personagens romanescos: imigrantes de origem libanesa. Periféricamente, este estudo visa ainda, por um lado, à discussão acerca das implicações técnico-metodológicas concernentes a desenvolvimentos referenciais para o repertório composicional do autor e, por outro, ao levantamento de objetos da referencialidade e da intersemiotividade nas obras do *corpus* de trabalho, em acordo com a proposta conciliatória, para as teorias da intertextualidade, de Tiphaine Samoyault: a *memória da literatura*. Como referido na introdução, a seguir, a divisão dos conteúdos obedece aos critérios, primeiramente, de um movimento revisionista no sentido de abarcar as teorizações clássicas da intertextualidade. Em um segundo momento, desenvolve discussões ligadas à problematização levantada pela crítica especializada quanto às noções de *referencialidade*, *referência* e *relação*, assim como à intersecção de códigos semióticos convencionalmente isolados. Por fim, o núcleo do projeto consiste em uma aproximação dialógica e intertextual de *Relato de um certo Oriente* a outras obras literárias.

**Palavras-chave:** Milton Hatoum; *Relato de um certo Oriente*; intertextualidade; memória da literatura.

**Abstract**

FERREIRA, Rafael Dias. **A tapeçaria intertextual de Milton Hatoum: a memória da literatura em *Relato de um certo Oriente***. 2013. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Pelotas.

This master thesis aims to analyze narratological, stylistic, and discursive procedures adopted in the novel of the Amazonian writer Milton Hatoum: *The Tree of the Seventh Heaven* (1989). Its overall goal is to propose interpretation for articulatory aspects of dialogical/intertextual nature in contents and forms present in these books and, as specific activity, dealing with the repercussions – by means of comparative readings, with regard to tendency in contemporary Brazilian literature, observed in exemplary cases such as Osman Lins and Raduan Nassar – of utilization of elements, from domains of knowledge and belief, of Judeo-Christian and Islamic cultural background, explored through the core composed by its thematic and novelistic characters: immigrants of Lebanese origin. Peripherally, this study also aims, on the one hand, the discussion of technical and methodological implications concerning the referential developments for the author's compositional repertoire and, on the other hand, the survey of objects of the referentiality and the intersemioticity in the *corpus* of work, in accordance with the conciliatory proposal for the theories of intertextuality by Tiphaine Samoyault: the *memory of literature*. As mentioned in the following introduction, the division of contents conforms to the criteria, at first, of a revisionist movement towards encompass the classical theories of intertextuality. In a second step, it develops discussions related to the questioning raised by critics about the notions of *referentiality*, *reference*, and *relation*, as well as the intersection of semiotic codes conventionally insulated. Finally, the core of the project consists of a dialogical and intertextual approach of *The Tree of the Seventh Heaven* to other literary works.

**Keywords:** Milton Hatoum; *The Tree of the Seventh Heaven*; intertextuality; memory of literature.

**Nota preliminar**

Para fins de consulta de materiais referidos, adotaram-se os seguintes parâmetros de formatação:

- a) *citações*
  - Em obras anteriores ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, foram mantidas como se encontram nas fontes, seguidas do advérbio latino *sic*, quando divergentes do atual sistema;
  - Falas dos personagens introduzidas pelo travessão “eme” (um quadratim no sistema anglo-americano), como adequação às edições consultadas;
  - Convenções gráficas internacionais para a transliteração de nomes próprios e excertos, seguidos, quando convier, dos originais em sânscrito (The International Alphabet of Sanskrit Transliteration (IAST)), persa (BGN/PCGN Romanization of Persian (1958 system; BGN 1946, PCGN 1958)), grego antigo (transliterações (A), (B) e (C); diacríticos baixos, médios, completos e capitais: ISO 843) ou árabe (DIN 31635).
  
- b) *notas de rodapé*
  - Função próxima a de um *apparatus criticus*, quando, para evitar interrupções abruptas no seguimento de leitura, exercem a finalidade de precisar, didaticamente, conceitos e pontos problemáticos.
  
- c) *referências bibliográficas*
  - Indicações estendidas, tal como encontradas em fichas catalográficas (data de nascimento e de morte do autor, publicação de primeiras edições e títulos originais, entre colchetes);
  - A data ao final da referência é a da edição ou (re)impressão em uso no corpo do trabalho;
  - O versalete foi empregado nas chamadas pelo sistema autor-data para facilitar sua visualização.



**Sumário**

<i>Dedicatória</i> .....	III
<i>Agradecimentos</i> .....	IV
<i>Epígrafes</i> .....	V
<i>Resumo</i> .....	VI
<i>Abstract</i> .....	VII
<i>Nota preliminar</i> .....	VIII
<i>Sumário</i> .....	IX

\* \* \*

INTRODUÇÃO .....	1
I A TECELÃ E A TARTARUGA (tópica intertextual).....	6
I.1 Os liames da fiação .....	7
I.1.1 A palavra primordial .....	11
I.1.2 A urdidura estreita.....	16
I.2 A inscrição no casco de um quelônio .....	20
I.2.1 As origens da escrita.....	21
I.2.2 A queda da casa .....	25
II A CRUZ E O CRESCENTE (articulação dialógico-intertextual) .....	31
II.1 A matriarca caridosa: o tempo marcado pelas pancadas de um relógio de parede .....	33
II.2 O patriarca iconoclasta: o silêncio no dorso de alazães, em páginas de livros e nos seios da mulher .....	39
II.3 A forma (e o fundo).....	49

□ <i>Isotopia metonímica</i> .....	57
□ <i>Isotopia metafórica</i> .....	57
□ <i>Montagem não isótopa</i> .....	58
□ <i>Paronomásia</i> .....	58
□ <i>Elipse</i> .....	59
□ <i>Amplificação</i> .....	59
□ <i>Hipérbole</i> .....	60
□ <i>Interversões</i> .....	60
III A ORQUÍDEA E O TAPETE (referencialidade e intersemioticidade) .....	67
III.1 O “acervo de surpresas da vida” .....	71
III.2 Os dois leões de pedra .....	79
III.3 O Texto .....	99
□ <i>Práticas significantes</i> .....	104
□ <i>Produtividade</i> .....	105
□ <i>Significância</i> .....	105
□ <i>Fenotexto e genotexto</i> .....	106
□ <i>Intertexto</i> .....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	117
INDICAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS .....	124
ANEXOS .....	130

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação origina-se de resultados de pesquisa junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras, área de concentração em Literatura Comparada, através da investigação “A tapeçaria intertextual de Milton Hatoum: a memória da literatura em *Relato de um certo Oriente*”, vinculada ao projeto institucionalizado CNPq-UFPel “Literatura brasileira contemporânea: fluxos e influxos transtextuais”, no âmbito das atividades do Grupo de Pesquisa “Literatura comparada: interdisciplinaridade e intertextualidade”, sob orientação do Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha. O intuito do estudo é o de averiguar a articulação dialógica e intertextual (SAMOYVAULT, 2008) de questões de fundo e forma sugeridas pelas obras do *corpus* literário, uma vez que as pesquisas promovidas pela crítica especializada sobre o romance centraram-se, eminentemente, em aspectos ligados a questões concernentes à identidade cultural, a imbricações genéricas com outros autores romanescos e a tópicos do universo dos dramas familiares à época da ditadura militar no Brasil (1964-1985), assim como ao levantamento de discussões sobre valores estéticos, de propósito inclusivo a cânone, ainda que provisório, da literatura brasileira contemporânea.

Como atividade centralizadora do trabalho, buscaram-se as repercussões de tendência encontrada em escritores brasileiros contemporâneos, em casos como os de Osman Lins e de Raduan Nassar, por exemplo, de aproveitamento substancial de recursos figurativos originários de obras da tradição literária judaico-cristã e islâmica, mediante a seleção de abordagens que privilegiam a exegese da presença imitativa e transformacional, em diferentes regimes, de tais hipotextos em Hatoum. Logo, a valorização teórico-crítica para a análise da narrativa, definida nesses termos, tenta entender, ao mesmo tempo, as singularidades fundacionais da linguagem necessária para esse fim e o desvelamento do projeto autoral de iluminação de liames entre textos literários, por meio de aportes temáticos e estilísticos enriquecedores, em ambas as vias, deixando o problema de fontes e influências ao tratamento de jogos intertextuais cuja finalidade é a vivificação de índices de

*referência, referencialidade e relação* culturais e estéticos. Para tanto, considera-se que os assuntos e personagens construídos nesse livro manifestam-se por meio de alta recorrência dialógica a tópicos que vão desde aqueles promulgados pela sabedoria bíblica e alcorânica, passando pelas referências à poesia e à prosa islâmica e pré-islâmica, até a filiação argumentativa e estilística a escritores nacionais e estrangeiros da tradição romanesca.

A obra lança mão de recursos característicos, em especial, da literatura árabe – ou de inspiração árabe –, a qual possui um tipo especial de polifonia, tomando-se a devida liberdade na apropriação de um conceito voltado para a literariedade dostoiévskiana, que consiste na continuação dos ciclos dos relatos por meio da atribuição da tarefa a personagens diferentes – como no *Livro das mil e uma noites*, manifestando-se através de uma única narradora, Šahrāzād, responsável pelas histórias expressas nas propriedades numerológicas do simbólico título, o qual se refere à infinidade narrativa que, em termos teóricos, pode ser vinculada à intertextualidade constituinte de todos os textos, sem princípio nem fim. Com efeito, tais presenças são encontradas, em Hatoum, como um modo de conformação orgânica do texto, tornando esses indícios, no romance em questão, extensíveis a conjuntos de elementos de identificação interartística, trazendo à tona aquilo que Roland Barthes chamou, referindo-se à junção de domínios convencionalmente apartados, de “tapete de signos”, expressão teórica cunhada para a análise da novela *Sarrasine*, de Honoré de Balzac (cf. 1992). Sendo assim, para o esclarecimento da natureza dessa pluralidade inter-relacional, proveniente de toda sorte de bases textuais, convém, para seu melhor entendimento, promover, na continuidade, uma breve apresentação do *corpus*, como tentativa inicial de desenlace dos fios dessa verdadeira tapeçaria narrativa em que se constitui *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum.

\* \* \*

## **Estrutura dissertativa**

A divisão adotada mostra-se em formato meramente ilustrativo, uma vez que é aqui creditada a relativa inseparabilidade em níveis interpretativos da obra literária. Contudo, para fins de clareza quanto ao conteúdo desta dissertação, duas componentes básicas podem ser identificadas no decorrer de sua leitura: 1. *crítica*: entendida como ampliação experimentalista do sentido textual; 2. *teórico-metodológica*: movimento revisionista e aplicado com vistas ao esclarecimento do *corpus* literário.

### **Componente crítica**

#### *a) Relato de um certo Oriente*

Ainda que não integrante do texto literário propriamente considerado, mas lida em sua forma de figuração paratextual, isto é, como leitura crítica intersemiótica, a peça de tapeçaria oriental cuja foto ilustra a capa da primeira edição do livro (1989) dá mostras de quão intrincadas se apresentam as operações narratológicas do romance. De fato, o enredo constrói-se a partir da contiguidade de cinco perspectivas distintas, organizadas pela adoção de um sistema de revezamento que tenta dar conta dessa superposição das matérias diegéticas. Dessa forma, o que se observa é uma distribuição esquemática dos capítulos, assumidos pelas seguintes vozes: uma narradora-personagem, com foco narrativo homodiegético (capítulos 1, 6 e 8), da qual não se conhece o nome (mas se sabe que fora adotada, assim como seu irmão biológico, por Emilie, a matriarca da casa onde passou a infância); Hakim (capítulo 2 e parte do 5), filho de Emilie; um fotógrafo alemão chamado Gustav Dörner (capítulos 3, 4 – este segundo transcrição das palavras do marido de Emilie – e parte do 5); Hindié Conceição (capítulo 7), amiga da família.

Com efeito, a narradora detém-se, em determinados pontos, sobre os procedimentos que adotara para a constituição do relato, suas dificuldades em organizar o material do qual se utiliza para tanto, dada a multiplicidade de fontes que nele concorrem, e o uso das transcrições de fitas carregadas por acentos linguísticos e socioculturais diversos. A medida, proposta por Hatoum, permite abrir espaço para cenários que traduzem os dilemas ao redor do retrato de famílias

amazonenses naquilo que Davi Arrigucci Jr. chamou “reino de figuras fugazes mas fortes” (2000: 331), isto é, personalidades cativas de estados que vão da estupefação ao ódio, arquetípicas e esféricas, ao mesmo tempo. Tal potencialidade está também presente em outro *tour de force* orquestral vindo da composição das vozes narrativas. O espelhamento dessa tentativa de fixação do lugar ocupado por essas identidades faz com que a narradora, tomada por inquietações existenciais que chegam mesmo a levá-la a um colapso, passe, por vezes, ao centro da trama, compartilhando com o leitor o dilema sobre sua posição no mundo. De fato, a ânsia pela descoberta de um passado nebuloso é onipresente em sua voz, bem como a aleatoriedade que marcou sua vida e a dor que sentiu pelo abandono de sua mãe.

A arquitetura das vozes, portanto, é um *leitmotiv* que anima o texto; contudo, sem isso, o diálogo intertextual ainda seria notável. Sob outro viés, as correlações literárias com a queda da casa da família, microcosmo complexo, fazem parte do processo de rememoração que tem por objetivo reconstruir o passado para a compreensão do presente, a partir da constatação do embotamento das relações familiares e da conseqüente decadência tanto da família como do grupo social em que ela se insere, consideradas as manifestações decorrentes do contexto histórico dos fatos narrados. Entretanto, nesse processo, surgem dúvidas quanto à validade das intenções elucidativas, à qualificação da linguagem empregada e à fragilidade da memória em sua evocação das experiências, cujo intuito de resgate e preservação torna-se árduo de ser mensurado com exatidão.

### ***Componente teórico-metodológica***

#### *a) tópica intertextual*

Revisão teórica adequada a perspectivas comparatistas propiciadas pelas teorizações clássicas da intertextualidade, encontradas em questões seminais desenvolvidas por autores como Mikhail Bakhtin (1997; 2010a; 2010b), Julia Kristeva (1969), Pierre-Marc de Biasi (2010), Roland Barthes (2004; 2010), Michael Riffaterre (1971; 1979b; 1983), Gérard Genette (1982), Antoine Compagnon (1979), Laurent Jenny (1979), Michel Schneider (1985) e Leyla Perrone-Moisés (1976). A ênfase teórica, contudo, está focada na proposta conciliatória da *memória da literatura*, exposta por Tiphaine Samoyault, visando à estipulação das relações intertextuais

presentes no romance de Hatoum. Naturalmente, o reconhecimento desses vínculos criativos não perpassa tão-só o problema do velho comparatismo das fontes e influências, mas, também, a execução singular do autor em seu relacionamento com os hipotextos identificados, segundo renovações realizadas, nesse campo, pela abertura da Literatura Comparada (cf. NITRINI, 2010: 157-67) ao estudo dos propositores das teorias da intertextualidade.

b) *articulação dialógico-intertextual*

Discussão acerca da presença de intertextos, nos níveis imitativos e transformacionais, a partir das seguintes edições: *A Bíblia de Jerusalém* (2003); a tradução de Samir El Hayek para o *Alcorão Sagrado* (2012); e as traduções vertidas do árabe por Mamede Mustafa Jarouche para o *Livro das mil e uma noites* (2008; 2009).

c) *referencialidade e intersemiotividade*

Leituras voltadas à exposição de problemas de referência, referencialidade e relação, como abordado por Samoyault no terceiro capítulo de *A intertextualidade*, e ao entrecruzamento de domínios convencionalmente apartados, segundo a noção barthesiana da pluralidade das artes, detendo-se no simbolismo da tapeçaria oriental e seus desdobramentos nos recursos empregados por Hatoum, a partir da leitura de Roland Barthes (1984; 2004b). Como objeto exemplar, no último capítulo, o paratexto de capa da primeira edição de *Relato de um certo Oriente* (v. Anexo A) é utilizado como subsídio para a exploração consequente, segundo a perspectiva de Gérard Genette (2009).

## I A TECELÃ E A TARTARUGA (tópica intertextual)

O *incipit* de *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, constitui-se como sùmula temática da obra e, ao apresentar a narradora-personagem à procura da reunião dos eventos que estão em seu passado junto à família adotiva, define-se como romance memorialista, através de um procedimento análogo ao “prólogo-moldura”, no *Livro das mil e uma noites* (*Kitāb alf layla wa layla / وليلة ليلة ألف ك تاب*). O recurso, definido por Christiane Damien, em *Na senda das Noites: “Os Quatro Talismãs” de Charles Nodier e Les mille et une nuits*, comporta a “história das histórias” (2010: 112), isto é, o fato que desencadeia a sucessão das narrativas noturnas, princípio que intercala narradores, situa sua posição e estabelece seus motivos. A semelhança, contudo, é menos técnica que homenageante, uma vez que os níveis iniciais são, fundamentalmente, diferentes: extradiegético, no anônimo; intradiegético, em Hatoum. Ao leitor, cabe a tentativa de desvelar a natureza dessa reconstituição das vivências da narradora, no romance do escritor amazonense, aguçar a curiosidade acerca de sua internação em uma “clínica de repouso”, após crise que a impele ao ato da escrita, com o objetivo de comunicar-se com o irmão vivendo em Barcelona, réplica das fórmulas dialógicas entre Šahrāzād (ر ازاد شه) e sua irmã, Dīnārzād (دنيازاد), paralelo entre os textos, pois, do segundo nível (intra-heterodiegético) do *Livro das mil e uma noites* para com o primeiro nível (intra-homodiegético) do *Relato de um certo Oriente* (cf. REIS & LOPES, 1988). Para tanto, alcança-se o passado através de um “salto que atravessa anos, décadas” (HATOUM, 2010: 8),<sup>1</sup> capaz de reunir os fragmentos de vozes que cercaram a vida pregressa. Assim, atenta-se, nesta dissertação, ao estudo das implicações narratológicas, estilísticas e figurativas na chave de leitura da especificidade dessa concepção memorialista – princípio autorregulado do universo ficcional de Hatoum –, aliada à abordagem teórico-crítica, favorecida por Tiphaine Samoyault (2008).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> De agora em diante, todas as citações à obra serão seguidas apenas pelo número da página.

<sup>2</sup> *Id.*



A abrangência conciliatória que propõe a escritora francesa à intertextualidade esclarece algo concernente aos termos da recusa, por parte dos teóricos literários, da noção, por esta assumir duas conotações distintas: 1. *estilística*: instrumento linguístico, interessa-se pelo mosaico de sentidos, de discursos anteriores, tendo por fonte todos os enunciados (substrato); 2. *poética*: detida nos enunciados propriamente literários (citação, alusão, desvio, etc.), isto é, interpretativa ou metalinguística, pela retomada de fórmulas e construções preestabelecidas por obras antecedentes. A dicotomia aí sugerida é também aquela do discurso literário, das definições restritivas, altamente formalizadas, e das extensivas, de aplicação hermenêutica. Para a autora, isso significa dizer que a crítica ao contexto estruturalista que produziu a noção e as modernas teorias linguísticas obscurecem algo mais relevante à literatura: o diálogo travado com ela mesma – para além da banalização de um fenômeno entre outros – como seu “movimento principal” (14). Assim, a *memória da literatura* não é tão-só a esfera sobre a qual gira o reconhecimento de fontes e influências, mas a história das relações dinâmicas da leitura e da escrita, da inseparabilidade entre o panorama cultural e o texto como manifestação concomitante do singular e do integrado.

### I.1 Os liames da fiação

*Relato de um certo Oriente* é um romance que comporta, na interpretação aqui veiculada de sua esfera de atuação, problemas de correspondência relativa aos supracitados, fornecendo objetos de investigação instrumental para as melhores teorias seminais da literariedade.<sup>3</sup> De todo modo, isso não significa que se trata de uma metaficção, em acepção corrente, mas que, desde os primeiros movimentos de leitura, é possível deparar-se com um impulso rememorativo vinculado à tarefa da escrita, que compromete a integridade singular do autor e do narrador romanesco.

---

<sup>3</sup> *Literariedade* (rus. *literaturnost*, através do fr. *littérarité*): soma de propriedades especiais, em nível formal e linguístico, como defendido pelas teorias do formalismo russo, para as quais o papel de qualidades abstratas, como a imaginação, não constitui o trabalho literário, mas sim os aparelhos através dos quais o texto funda sua própria linguagem, ou seja, é tomado a partir de uma desfamiliarização, produzida por desvios da língua ordinária. Logo, é uma relação entre contrastes de diferentes usos linguísticos (s.v. LITERARINESS. In: BALDICK, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, 2001). Entretanto, tal especificação de conjuntos de fórmulas genéricas é problemática, pois não poderia resumir o fenômeno literário em sua integralidade devido à mutação histórica interna dos procedimentos técnicos ao redor dos conteúdos, sendo aqui adotada por convenção pouco rigorosa.

Com efeito, já nas páginas inaugurais do livro, esse seguimento regressivo é despertado por um desenho pregado à parede de uma sala da casa da infância, no momento em que a narradora conta sua volta a Manaus:

A fachada de janelões de vidro estava vedada por cortinas de veludo vermelho; apenas um feixe de luz brotava de um pequeno retângulo de vidro mal vedado, que permitia a incidência da claridade. Naquele canto da parede, um pedaço de papel me chamou a atenção. Parecia o rabisco de uma criança fixado na parede, a pouco mais de um metro do chão; de longe, o quadrado colorido perdia-se entre vasos de cristal da Bohemia e consolos recapeados de ônix. Ao observá-lo de perto, notei que as duas manchas de cores eram formadas por mil estrias, como minúsculos afluentes de duas faixas de água de distintos matizes; uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d'água. Incerto também parecia o seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa. E o continente ou o horizonte pareciam estar fora do quadrado do papel (8).

A metáfora das “águas da memória” é recorrente em toda a obra, em especial, quando aludidas através da imagem do rio Amazonas; no entanto, o que chama a atenção no excerto é a extrapolação do espaço destinado ao conteúdo do desenho. O grau de sugestibilidade antirrepresentacional parece diminuto a partir apenas desse exemplo, mas sua repetição, no decorrer da trama, amplia tal mensagem, qual seja: a de que não há uma via de acesso transcendental ao princípio ou à ideia, da concretude objetiva à experiência subjetiva, enfim, da oposição entre o mundo externo e o que a consciência percebe imediatamente de si mesma. Assim, o livro dá um primeiro passo no sentido de não isolamento da fruição estética da percepção de realidades inartísticas, isto é, a anulação de artificialidades da classificação esquemática que distingue, cabalmente, autor, escritor, leitor, obra, etc., consonante ao apreço pela economia metodológica integrativa, advinda da fusão modal das teorias da intertextualidade.

Em seguida, surgem outros elementos indicativos da disposição ao deslocamento temporal, como, por exemplo, os sons de um relógio que se achava ali e o objeto que encontra seu olhar, outro relógio, dessa vez, em seu pulso. Sua aparição é mesmo capaz de romper o silêncio da filha de Anastácia Socorro, empregada da família, que recebe a narradora, quando tratam da visita que esta faria a Emilie: “— Leva um pouco de mel do interior para ela, é o que mais gosta — disse enquanto dava corda no relógio de parede” (9). Na mesma página, ocorre algo que a deixa

perplexa, pelos sons tautócronos de fontes diversas que se imiscuem. De fato, esse momento culminante origina um curioso caos sonoro desencadeado pelo relógio:

Foi nesse instante que a coisa aconteceu com uma precisão incrível; mal posso afirmar se houve um intervalo de um átimo entre as pancadas do relógio da copa e o trinado do telefone. Os dois sons surgiram ao mesmo tempo, e pareciam pertencer à mesma fonte sonora. A coincidência de sons durou alguns segundos; no momento em que o telefone emudeceu, a criança arremessou a cabeça da boneca de encontro às hastes do relógio, provocando uma sequência de acordes graves e desordenados, como os sons de um piano desafinado. As duas hastes ainda se chocavam quando ouvi a última pancada do sino da igreja. Só então corri para atender o telefone, mas nada escutei, senão ruídos e interferências (9-10).

A confusão de elementos significativos da passagem do tempo, observados no trecho acima, fornece subsídios para o levantamento de dados referentes a posicionamento revisionista das teorias que lhes possam ser atreladas, mas também de cogitar a proposta de um tipo especial de memória literária para o estudo das relações intertextuais apresentadas em *Relato de um certo Oriente*. Para tanto, por um critério puramente seletivo de definição da intertextualidade, foi privilegiada a síntese de elementos históricos e críticos de Samoyault, que permite compreendê-la pelo fato de ser, em verdade, o movimento da memória de si mesma (10), estando a imprecisão das definições técnicas e aplicadas do termo em decorrência de apropriações abrangentes pelo discurso literário que o utilizou em sentidos tão diversos, tais como: “tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo” (9), elencados aqui com finalidade crítica experimentalista, desprovida de aspiração exaustiva. Nesse sentido, Hatoum presta-se à investigação de aspectos ligados tanto ao cruzamento da história das práticas composicionais literárias, em sua relação com os objetos textuais, em princípio, externos à diegese<sup>4</sup> que os constitui, quanto ao aparato referencial que demarca sua inserção nos contextos de produção literária. Para tanto, vale-se aqui do que Samoyault delimita como tentativa vinculatória entre imanência<sup>5</sup> textual e pertencimento ao mundo. A

---

<sup>4</sup> “Derived from the Greek, the term diegesis relates to 'the narrative aspect of discourse'. For the literary semiotician Gerard Genette, the term designates the narrated events or story, which he also names *histoire* as distinct from the level of narration, i.e. the telling of the story. In other words, the diegetic level of a narrative is that of the main events, whereas the 'higher' level at which they are told is extradiegetic (that is, standing outside the sphere of the main story)” (DIEGESIS. In: MARTIN, Bronwen & RINGHAM, Felizitas. *Dictionary of Semiotics*, 2000).

<sup>5</sup> A ideia de imanência, com a qual Samoyault está lidando, afasta-se do que o pensamento filosófico delimitou, tradicionalmente: “**immanence**, a term most often used in contrast to ‘transcendence’ to express the way in which God is thought to be present in the world. The most extreme form of immanence is expressed in pantheism, which identifies God’s substance either partly or wholly with

metáfora que constrói, por conseguinte, é genealógica, no sentido não positivo de revoluções hipotéticas internas, não hereditárias, uma vez que entende a história da literatura como a dispersão rizomática em direções verticais e horizontais, de modo que o que chama de *originalidade* – de “origem” – do texto é o constituinte qualitativo de seus quadros conceituais. Os empecilhos para a universalização categórica das práticas concretas atualizadas por cada texto, contudo, podem ser abarcados por seu argumento das exigências mnemônicas introduzidas pela leitura, também, de cada texto, de modo que as práticas da intertextualidade ofereçam “um conteúdo objetivo à noção sem, no entanto, eliminar desta última sua imprecisão teórica” (10). Logo, o objetivo da autora é o de expor tanto a referência promovida pela leitura como os problemas ao redor da referencialidade, isto é, da relação do texto com o “real”. Tal problemática é abordada com vagar no último capítulo.

Como se pode depreender, Hatoum reflete sobre a possibilidade comunicativa em termos ficcionais, fazendo conviver, lado a lado, personagens caracterizados pela propensão ao ato narrativo e aqueles que mergulham no mais profundo silêncio. A cacofonia, descrita no trecho citado, antecipa essa junção de avidez e de impedimento da narradora pelo diálogo que lhe poderia servir para alcançar a matéria da qual necessita para compor sua história, representada pelo “mutismo ancestral” (9) da filha de Anastácia, afilhada de Emilie, e espelhado pelo da criança Soraya Ângela. O evento sincrônico serve, igualmente, para destacar o que há de misterioso ao redor do objeto, fascinando a narradora, devido às negociações extremadas da mãe adotiva para adquiri-lo junto ao marselhês que vendera a Parisiense à família. Quando indagado sobre o assunto, Hakim propõe conversar com a narradora e põe-se a pensar “como alguém que acaba de

---

the world. In contrast to pantheism, Judaism and Christianity hold God to be a totally separate substance from the world. In Christianity, the separateness of God’s substance from that of the world is guaranteed by the doctrine of creation *ex nihilo*. Aquinas held that God is in the world as an efficient cause is present to that on which it acts. Thus, God is present in the world by continuously acting on it to preserve it in existence. Perhaps the weakest notion of immanence is expressed in eighteenth- and nineteenth-century deism, in which God initially creates the world and institutes its universal laws, but is basically an absentee landlord, exercising no providential activity over its continuing history. See also DEISM, NATURAL RELIGION, PHILOSOPHY OF RELIGION, TRANSCENDENCE. W.L.R.” (IMMANENCE. AUDI, Robert (editor geral). *In: The Cambridge Dictionary of Philosophy*, 1999). A autora refere-se, evidentemente, à discussão em linguística estrutural e, especialmente, em glossemática, dita *imane* toda pesquisa que define as estruturas de seu objeto pela relação desenvolvida entre seus termos internos, excluindo toda preocupação transcendente, ou seja, extralinguística. Paralelamente, uma estrutura é imanente se definida apenas pelas relações entre suas unidades intrínsecas: “Por exemplo: a estrutura fonológica de uma língua definida pelas oposições de fonemas, independentemente de toda referência à substância fônica” (IMANENTE. *In: DUBOIS. Dicionário de Linguística*, 2006).

encontrar a chave da memória” (28), objeto que era, nos contos de fadas e lendas populares, “símbolo do difícil acesso aos mistérios” (s.v. CHAVE. In: *Dicionário de símbolos Herder Lexikon*, 1994):

Através da veneziana eu espiava vocês dois juntos do relógio negro, aquele nicho com hastes douradas que atravessara quase um século inteiro competindo com Emilie o ciclo repetitivo dos dias; aquele relógio de parede, o mais silencioso de todos os que conheci, era um dos objetos que mais fascinava Soraya. Ela permanecia horas diante dele, os seus olhos cravados no movimento pendular da haste dourada, no ponteiro de minutos, esperando o salto regular e também calado da flecha negra. Hoje fico pensando no tempo que ela dedicava a esse diálogo surdo com o tempo, indiferente às badaladas quando as duas flechas coincidiam; basta dizer que ao meio-dia as pancadas graves e intensas me doíam os ouvidos, e eu me distanciava da fonte sonora. Ninguém, aliás, suportava as pancadas que surgiam bruscamente, como trovões (21-2).

De modo análogo, no trecho, Hatoum relaciona o escoar silencioso do tempo, representado pelo relógio de parede, que rompe a quietude para anunciar, estrondoso, a inexorabilidade de sua passagem, à sua descoberta por Soraya Ângela, que, por sua deficiência, desenvolve afinidade com um objeto silencioso, mas também produtor de badaladas pouco suportáveis – momento em que Emilie lhe insere, como em um ritual, a simbólica chave que anima sua máquina.

### **I.1.1 A palavra primordial**

O capítulo 1 de *A intertextualidade*, intitulado “Uma noção instável”, define os termos do afastamento do conceito por parte dos teóricos, devido à imprecisa e indesejada bipartição no discurso literário, pelas duas razões apontadas. Na sequência, no subitem 1.1, “A teoria do texto”, a intertextualidade adquire uma definição exemplar para a ideia de imanência, no artigo de Roland Barthes, de 1973, “Théorie du texte”. Para Samoyault, essencialmente linguística, tal definição é de base analítico-transformacional – “redistribuição da ordem da língua e transformação dos códigos” (15) – e preocupa-se menos com a descrição de práticas textuais que com o sistema de produção literária da reorganização, interna à obra, da linguagem nos contextos sociais e históricos. Entretanto, no terceiro capítulo desta dissertação, a conjuntura do artigo em questão é pormenorizada, como contraponto às assertivas de *A intertextualidade*. Preliminarmente, pode-se dizer que Barthes defende a instabilidade da enunciação que está sob vigilância do Outro, o que é observado

pelo revezamento a que está sujeito o aporte e acomodação de diferentes vozes, em *Relato de um certo Oriente*. De fato, após quatro capítulos de intermitências dos personagens Hakim e Dorner, a voz retorna à narradora no capítulo 6, que destaca esse processo enunciativo infindo, ilustrado no ponto pelos irmãos que se encontram na praça onde confluem os passantes, em meio aos mais insólitos ambientes e às maldições gravadas em muros que encerram a deambulação dos dois sicilianos:

**“MENOS DE QUINHENTOS METROS** separavam a casa onde nossa mãe morava da de Emilie. Ao longo dessa breve caminhada, impressionou-me encontrar certos espaços ainda intactos, petrificados no tempo, como se nada de novo tivesse sido erigido. Nenhuma parede ou coluna parecia faltar às construções mais antigas; os leões de pedra, o javali e a Diana de bronze permaneciam nos mesmos lugares da praça, entre as acácias e os bancos onde as pessoas sentadas ou deitadas contemplavam as telhas de vidro do coreto e os répteis rumando à beira do lago, atraídos pela sombra das garças e jaburus que dormiam ou fingiam dormir, equilibrados por hastes finíssimas que sumiam na água. Num dos bancos, a meio caminho do coreto e das duas gigantescas sentinelas de bronze, os irmãos sicilianos costumavam palrear um de costas para o outro, até se levantarem ao mesmo tempo, e, sem interromper a charla, caminhavam em sentido contrário, escoltados por uma matilha de cães esqueléticos. Tinham a cabeça bamba voltada para o chão, calçavam botas de campanha e vestiam sempre a mesma bombacha e uma camisa vermelha sem colarinho. Quem os seguisse durante a perambulação, podia constatar com um certo assombro que eles percorriam caminhos intrincados, passando por ruelas desertas, irrompendo em casas em ruínas que rasgavam um quarteirão inteiro, e encontravam-se no fim da rua (e da cidade) diante de um muro de pedras rosadas onde todas as blasfêmias do mundo estavam escritas a cal e carvão. Depois, retornando por itinerários distintos, chegavam à praça no mesmo instante, sentavam no mesmo banco e retomavam uma conversa que começara sabe Deus quando. As costas de um servia de apoio às do outro, e os cães lambiam suas botas, esgarçando-lhes o pano das calças, enquanto os soldados riam e chacoteavam ao lado das estátuas metálicas [...]” (108-9).

A conversação dos irmãos, nesse sentido, aponta o desbaratamento do mito da linguagem abstrata,<sup>6</sup> do despertar da consciência, na aurora do homem, afinal,

---

<sup>6</sup> Por oposição: 1. *abstrato*: “A term is abstract if it refers to a *conceptual*, non-physical universe, i.e. an inner, mental world. An abstract reality is one which cannot be perceived by the five senses: good and evil, love and hate are abstract concepts. Generally accepted abstract values are known as universals. Abstract notions can be contrasted with the concrete, physical universe: kissing or beating someone with a stick belongs to the concrete world. They are the specific manifestation in time and space of underlying abstract values. The distinction between concrete and abstract, therefore, is expressed in the two levels of meaning: in the figurative (superficial) level of manifestation and on the deep level. Crying, for example, could be an indication of sorrow, or killing one of evil. See also *concrete and conceptual*” (ABSTRACT. In: MARTIN, Bronwen & RINGHAM, Felizitas. *Dictionary of Semiotics*, 2000); 2. *concreto*: “A term is concrete if it possesses a referent in the external physical world, i.e. if it refers to a reality that can be perceived by the five senses. Concrete terms make up what is known as the figurative level of meaning. They are contrasted with abstract, conceptual terms to be found on the deep level. Concrete terms can have a wealth of meanings depending on the context in which they are used, in other words they have a high semantic density. Abstract terms, on the

quando surgiu e de que modo o intertexto primordial foi recebido, é matéria de especulação filológica, hipótese a-histórica. Nesse sentido, no subitem 1.2, “Nascimento da palavra: Julia Kristeva” (Юлия Кръстева), a semióloga aparece como a propositora original do termo intertextualidade, em dois artigos publicados na revista *Tel Quel*: “Le mot, le dialogue, le roman” (1966) e “Le texte clos” (1967). Posteriormente, a definição é retomada em *Σημειωτική [Séméiôtiké]: Recherches pour une sémanalyse* (1969), alcançada durante sua formação na Bulgária, na qual lera sobre os conceitos de *diálogo*<sup>7</sup> e *ambivalência*,<sup>8</sup> propostos pelo filósofo da linguagem russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin (Михаїл Михаїлович Бахтін). O contexto de produção da teoria é o da crítica das fontes, dependente de aspectos bibliográficos e psicológicos e carrega em si uma concepção extensiva, relacional e transpositiva. O reconhecimento etiológico, portanto, não impede o efeito de reverberação do intertexto, pois desvaloriza a sobredeterminação<sup>9</sup> linguística. Dessa maneira, no episódio do retorno da narradora a Manaus, ao se deparar com Dorner,

---

other hand, are much simpler and have low semic density. The term ‘car’, for instance, in addition to the concrete object may also signify ‘speed’, ‘freedom’ or ‘prestige’ etc., whereas the abstract concepts ‘freedom’ or ‘prestige’ are restricted in their meanings. See also *abstract and semic density*” (CONCRETE. In: MARTIN, Bronwen & RINGHAM, Felizitas. *Dictionary of Semiotics*, 2000).

<sup>7</sup> Polêmica caracterização ou constituição da natureza interativa e responsiva da consciência e da linguagem, exemplificada pela polifonia das vozes dos vários personagens, em Dostoiévski, por oposição à individualidade mental do monólogo decorrente da subordinação destes ao ponto de vista do autor, em Tolstói. Ademais, o conceito opõe-se à *langue* saussuriana, pois compreende toda declaração como contextual, disposição à réplica de enunciados prévios do interlocutor ou à extração de respostas específicas de dado auditor, o que significa que são imprescindíveis ao desenvolvimento da capacidade comunicativa as operações sociais, sendo a individualidade autônoma uma ilusão (s.v. DIALOGIC or DIALOGICAL. In: BALDICK, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, 2001; DIALOGIC STRUCTURE. In: CHILDS, Peter & FOWLER, Roger. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, 2006).

<sup>8</sup> No pós-estruturalismo, o aparato da crítica cultural profunda, operada pelo filósofo russo, sofreu certa “domesticação” (ZAVALA, 1990: 78), transmutando a *dialógica* em *ambivalência*. É claro, a prática da incorporação é comum no método pós-estruturalista (e.g.: a homologia entre o “Outro” psicanalítico e a “alteridade” da linguagem socializada bakhtiniana). Assim, a interpretação de Kristeva preocupa-se com o uso contextual para a literatura europeia de então, pois a ênfase recai sobre a expressão alienante das vanguardas, o que torna a identificação entre *ambivalência*, *dialogismo* e *negação* mais próxima do conceito de *desfamiliarização* ou *estranhamento* (остранение), integrante originário do formalismo russo, não de Bakhtin. Nesse sentido, a *ambivalência* está ligada à *carnevalização*, uma vez que esta expressa o antagonismo da heteroglossia, em contraste com a verdade autoritária inequívoca, resumida por Iris M. Zavala nos seguintes termos: “Ambivalence is, thus, the serio-comical image of carnivalized literature, which in Dostoevsky is connected to eccentricity (150). However, Bakhtin adds, carnival is not a masquerade of modern times, it is not nihilistic, frivolous or vulgar bohemian individualism (160). Carnival ambivalence stages the conflicts of language and power, since culture is the site of social struggle when the oppressed strive to deploy language for their own liberation; a liberatory struggle which portrays the asymmetrical power arrangements and points to social inversion and the counter-hegemonic subversion of monological power. Such parodic laughter, such ambivalence which asserts and denies, buries and revives is the privileged discourse of the oppressed” (84).

<sup>9</sup> “**sobredeterminação** s.f. (sXX) [...] 3 LING determinação do sentido de um termo por meio do contexto em que se apresenta [...]” (SOBREDETERMINAÇÃO. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*, 2009).

este a reconhece apenas quando declama um dístico que o irmão sempre recitava após o retorno das aulas. Por um lado, se a menção ao título do poema não é feita, por outro, não impede ambos de utilizarem-no como motor para que se atualizassem sobre os destinos dos conhecidos de outrora. A conversação é, então, brevemente interrompida para que o alemão trace algumas linhas, reformulando o espaço conferido à visão tradicional do texto como documento inalterável, sagrado:

“[...] Com um olhar enviesado vi a sua caligrafia nascer quase no centro da folha branca e, ondulando, declinar para a extremidade do papel. Ele transcrevia os versos que eu recitara há pouco. Depois, passou a rabiscar palavras esparsas, em português, e pareceu-me um tanto aleatória a posição dessas palavras na superfície branca: um céu diminuto pontilhado de astros cinzentos, formando uma espessa teia de palavras que às vezes desaparecia, pois o grafite de ponta finíssima desenhava letras invisíveis, sulcos sem cor, linhas d’água. E, de repente, a inclinação do grafite ou o atrito deste com o papel fazia ressurgir volutas pardacentas ou escuras, criando passagens bruscas e inesperadas do invisível ao legível. Era curioso observar as ranhuras e os riscos concentrados numa região delimitada do papel, a metade do retângulo branco sendo devastado por manchas, como se uma figura caótica formasse um limite dentro dos limites do retângulo. Naquela região as palavras proliferavam como uma explosão de fogos de artifício: reordenação de palavras, inversão e alteração de frases ou pedaços de frases, até o momento em que a mão estancou no ar e o lápis foi repousado sobre o mármore [...]” (117-8).

A pausa da conversação, nascida do espontâneo *afflatus*, culmina na nova versão do poema, ao qual Dorner exige que seja achado o tom e o ritmo próprios, talvez por conhecimento de sua eloquência narrativa, ainda que calada naquele momento, meditando sobre o que lia, à procura do caminho trilhado para chegar àquela nova forma. Os efeitos de expressividade advindos do recurso à figuração organizam, no trecho, as metáforas acerca da distribuição acidental das palavras sobre o papel, enquanto espaço de revoluções siderais, entrelaçamento de fios de uma teia, liquidez de linhas que escapam, por vezes, ao campo perceptual. Para além do mero desvio da norma linguística, com objetivos retóricos vazios, a perscrutação inexata, pela narradora-personagem, dos traços cinzentos, denotativos do caráter nebuloso do processo composicional da escrita, gera a imagem da dependência do texto de um observador que o concretize pela interpretação, sempre inacabada, insuscetível de totalização. Por outro lado, o caos em meio à reorganização das palavras e das frases parece encontrar um ponto de equilíbrio no repouso marmóreo do lápis ao final da passagem:



“[...] Guardei a folha de papel e disse que nada devia acrescentar ou suprimir, e que sentia alguma coisa estranha porque agora, depois de tantos anos, aqueles dois versos já não eram mais uma diversão de sons, uma brincadeira com um idioma desconhecido; sabia que de agora em diante, antes de recitar para mim o dístico, pressentiria o eco da versão de Dorner, como uma sombra viva e repleta de imagens. Também não me sairia da cabeça a configuração gráfica concentrada no meio do retângulo. A imagem que eu havia fixado era a de um cometa atravessando diagonalmente o espaço branco. Foi o que disse a Dorner, que sem desviar os olhos da estátua com os pés em chamas, opinou:

— É uma imagem possível para evocar uma tradução: a cauda do cometa seguindo de perto o cometa, e num ponto impreciso da cauda, esta parece querer gravitar sozinha, desmembrar-se para ser atraída por outro astro, mas sempre imantada ao corpo a que pertence; a cauda e o cometa, o original e a tradução, a extremidade que toca a cabeça do corpo, início e fim de um mesmo percurso...

Desviou os olhos da estátua para mim e acrescentou num tom de brincadeira, quase rindo:

— Ou de um mesmo dilema [...]” (117-9).

A singularidade do escrito é mantida, ainda que sob a forma de uma versão, o que, no subitem 1.3, “O diálogo dos textos segundo Mikhail Bakhtin”, é discutido como a ideia fundamental do autor de *A poética de Dostoiévski*: a palavra introduz o diálogo com outros textos, sendo o emprego do termo intertextualidade uma liberdade suscitada pela leitura que lhe faz Kristeva. Para o teórico russo interessava antes as cargas dialógicas atualizadas pelo texto novo em sua relação com os “componentes lingüísticos [sic], sociais e culturais” (18) na multiplicidade inaugurada pela formação do texto. Nesse sentido, a tradução implica sempre uma perda, uma vez que a *polifonia* não é uma relativização absoluta ou planificação das vozes dos personagens com a do autor, mas uma abertura à possibilidade de abarcar o todo dos pontos de vista da alteridade. O recurso que demonstra, claramente, essa posição é o uso do discurso indireto livre, o qual funde a perspectiva do narrador à do personagem de modo que suas vozes repercutem o efeito de diálogo descrito por Bakhtin, problematização intrínseca à narradora-personagem criada por Hatoum, uma vez que lança mão de uma espécie de “prólogo-moldura”. De fato, aqui o dialogismo é mais abrangente que a intertextualidade, razão pela qual esta sofrerá inúmeras reformulações para que se torne operatória. Em consequência disso,

O segundo grande aporte de Bakhtin, além da questão da alteridade e do dialogismo, acrescenta à noção de intertextualidade sua dimensão propriamente crítica, aspecto que não se pode negligenciar: mostrando que a retomada de linguagens ou de gêneros anteriores produz efeitos de sobre-codificação – os textos paródicos repousam eles próprios sobre formas codificadas – o autor de *Estética e teoria do romance* analisa

precisamente os mecanismos da criação e da renovação da linguagem literária (22).

No início do capítulo 8, ao findar o relato de Hindié, a narradora compara a veracidade à fabulação, na literatura árabe, distinção genérica importante, também carregada por estatuto hierárquico, pois a fábula (*ḥurāfa*) é inferior à história, como divisa Jarouche (ANÔNIMO, 2006: 22):

**“A VOZ DE HINDIÉ CALA SUBITAMENTE**, e por algum tempo uma tristeza desponta no olhar dela. [...]. O olhar parece dialogar com algo semelhante à noite, com os objetos abandonados na escuridão, com os passos lentos que povoam uma casa, um mundo: os pátios, a fonte e o seu entorno, a flora que une o céu à terra, os animais que desconhecem a clausura e animam-se ao ouvir a voz de Emilie.

No fim da manhã do domingo, nada mais acontece, o rosto de Hindié continua mudo, a desordem do corpo e da fala parece próxima do fim, talvez ela ainda evoque esta perda, na solidão da velhice vive-se de ausências, há tantas verdades para serem esquecidas e uma fonte de fábulas que podem tornar-se verdades. Às vezes imagino Hindié sozinha, vagando na fronteira diminuta, quase apagada, que separa a morte da noite, e a memória da morte. Imagino-a também no silêncio daquele domingo, com os olhos fixos na paisagem emoldurada: a metade da árvore e uma parte da casa: o plano fechado da fachada sem sombras, sob o sol que divide o dia [...]” (138).

Ao final do livro, a narradora conta sua experiência na “clínica de repouso”, que assume postura semelhante:

“[...] Às vezes recebia a visita de minha amiga, para quem contava o meu dia a dia, a conversa com os médicos, e os relatórios que escreviam depois de observar meus gestos, meu olhar, as pessoas a quem me dirigia. O minucioso itinerário do meu cotidiano era rigorosamente inventariado. Para me divertir, para distorcer alguma verdade, para tornar a representação algo em suspense, contava sonhos que não tinha sonhado e passagens fictícias da minha vida [...]” (143-4).

Assim, tal qual a constatação de Dorner sobre as fronteiras entre os episódios da vida do patriarca e aquilo que inventava segundo situações livrescas, a narradora adota o mesmo princípio quanto a sonhos e passagens da vida.

### **I.1.2 A urdidura estreita**

No item 2, “Citação e referência: os efeitos de leitura”, Roland Barthes e Michael Riffaterre surgem para estreitar, uma vez ainda, o escopo da intertextualidade, valorizando aspectos teóricos e críticos. A seguir, no subitem 2.1,

“Um exame dos intertextos: Roland Barthes”, é evocado o artigo “Teoria do texto”, no qual se estipula o vínculo da intertextualidade com a citação, entendida como de difícil circunscrição, mesmo inconsciente, do trabalho de fusão automática de fórmulas. Barthes cita Proust como exemplo do processo e a autora delimita seu escopo:

Se o propósito permanece geral, vemos que a reflexão se estreita sobre a literatura e a referência a Proust funciona como uma medida da leitura, ligada à memória e ao mergulho definitivo no universo dos textos. Ela propõe assim, deslocando ligeiramente a noção para a leitura, um primeiro passo para pensar uma dupla dimensão da recepção literária, a acolhida da literatura pela escritura, de um lado; pela leitura, de outro. Ela permite pensar uma intertextualidade de superfície (estudo tipológico e formal dos gestos de retomada), e uma intertextualidade de profundidade (estudo das numerosas relações nascidas dos contatos dos textos entre si) (24-5).

Em seguida, no subitem 2.2, “Uma estilística dos textos: Riffaterre”, a intertextualidade tem sua definição calcada na recepção, uma vez que a distinção entre intertexto e intertextualidade coloca o primeiro como “o fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação, e que é o contrário da leitura linear” (RIFFATERRE, 1981: 5 *apud* SAMOYULT, 2008: 25). Essa percepção distancia-se de um estudo da objetividade das aproximações intertextuais, preocupando-se com as implicações do reconhecimento de fórmulas estilísticas concorrentes quando da interpretação textual operada pelo leitor, ao que chama de “noção de origem lacaniana de significância” (25). A definição, portanto, permite uma inversão cronológica prevista pela “anacronia” (*sic*)<sup>10</sup> da recepção da leitura, na medida em que o leitor pode ler obras anteriores à luz de obras posteriores, sendo a relação estabelecida entre as que antecedem ou precedem umas às outras. Para Riffaterre, portanto, os efeitos intertextuais podem ser descritos como postos em

---

<sup>10</sup> Escolha intrigante da tradutora, uma vez que, tal como em português, o francês utiliza-se de sentido restrito aos círculos acadêmicos para o termo *anachronie*, palavra que não aparece sequer dicionarizada, em ambas as línguas. A opção talvez evite confundir o consagrado “anacronismo” (gr. (A) *anachronismós*; (B) *anachronismos*; (C) *anachronismos* (ἀναχρονισμός / ἀναχρονισμός / αναχρονισμός / ANAXPONISMOS)), o qual refere o erro na identificação de épocas ou personagens a costumes, ideias, objetos, sentimentos, etc. de outros tempos históricos a que não pertencem. Por outro lado, Samoyault pode estar tratando, de forma livre, do que, em narratologia contemporânea, denota a discrepância entre a ordem dos eventos na trama e o modo como é organizado o *plot*, recursos comumente conhecidos como *analepse* e *prolepse* (s.v. ANACHRONISM e ANACHRONY. In: BALDICK, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, 2001). Como dito, na sequência, percebe-se, portanto, a flexibilidade da teoria quanto à posição temporal ocupada pelo intertexto, sendo este relativizado por comparação a um texto original determinado, anterior ou posterior a sua publicação, i.e., justificativa da autora para essa espécie de deformação terminológica, com claros objetivos operatórios, os quais demonstram a dificuldade de subordinar a intertextualidade à fixidez de definições de chão comum.

uma relação siléptica, em seu “La Syllepse intertextuel” (1979a), pois levam em consideração os conjuntos de pressuposições que interferem nos efeitos de recepção. Tal abordagem, evidentemente, concebe o campo da intertextualidade de forma mais restrita que as teorias abrangentes anteriores. A preocupação da narradora aproxima-se do abandono à lógica incomum aos termos e à concordância especiais que expressam essa concepção de silepse, pois as “regras gramaticais” que regem a ficção são postergadas em nome de significados superiores, imbuídos de acepções próprias e figuradas, cuja ambição é a de sintetizar o absoluto intangível das vozes com que lida em seu inventário. De fato, a chegada a seu antigo lar explicita as condições em que o leitor a encontra no início do romance, pois dormira fora da casa para não acordar a empregada, momento em que fala sobre as dificuldades envolvendo a atividade dessa escrita de aspirações universais:

“[...] O teu presságio me deu trabalho. Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância. Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias. E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso. Pensava (ao olhar para a imensidão do rio que traga a floresta) num navegante perdido em seus meandros, remando em busca de um afluente que o conduzisse ao leito maior, ou ao vislumbre de algum porto. Senti-me como esse remador, sempre em movimento, mas perdido no movimento, aguilhoado pela tenacidade de querer escapar: movimento que conduz a outras águas ainda mais confusas, correndo por rumos incertos [...]” (147).

O trecho oferece indício ao leitor quanto ao significado da contemplação detida do desenho pregado à parede, que atrai a narradora no início do romance, por analogia ao processo de composição, neste trecho, como um movimento à deriva em um fluxo contínuo. Em seguida, tece considerações estilísticas, novamente, concernindo à organização do material produzido durante sua investida em direção ao passado, autêntico ou imaginário, tal a indefinição de seus contornos:

“[...] Quantas vezes recomecei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica. Também me deparei com um outro problema: como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um

coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado. E o passado era como um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe da minha breve permanência na cidade. Para te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre, comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias.

Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção sequestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida.” (147-8).

Por fim, a narradora metamorfoseia-se em uma espécie de tecelã no isolamento de seu quarto na clínica em que esteve internada, atividade correspondente aos esforços de construção narrativa:

“[...] O quarto era o lugar privilegiado da solidão. Ali, aprendi a bordar. Retalhei um lençol esfarrapado para fazer alguns lenços, onde bordei as iniciais dos nomes e apelidos, e teci formas abstratas nos pedaços de pano que desejava presentear às que não tinham nome ou não eram conhecidas através dos nomes: pessoas que nunca me olhavam, nunca se olhavam: corpos sem fala, excluídos do diálogo, e que pareciam caminhar num deserto sem Deus e sem oásis, deixando atrás de si um rastro apagado pelo vento, pelo sopro da morte. Em certos momentos da noite, sobretudo nas horas de insônia, arrisquei várias viagens, todas imaginárias: viagens da memória. Às vezes, lia e relia com avidez as tuas cartas, algumas antigas, datadas ainda de Madri, e em muitas linhas tu lamentavas o meu silêncio ou a minha demora para escrever-te. Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar, escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária. Eu mesma procurei um tema que norteasse a narrativa, mas cada frase evocava um assunto diferente, uma imagem distinta da anterior, e numa única página tudo se mesclava: fragmentos das tuas cartas e do meu diário, a descrição da minha chegada a São Paulo, um sonho antigo resgatado pela memória, o assassinato de uma freira, o tumulto do centro da cidade, uma tempestade de granitos, uma flor esmigalhada pela mão de uma criança e a voz de uma mulher que nunca pronunciou meu nome [...]” (145).

As imagens dolorosas de uma vida são colocadas de modo a fazer com que o leitor questione a carga autobiográfica desse relato sem gênero do qual fala a narradora, por puro trabalho de linguagem que seja, como constituinte de uma terapêutica com destino ao narratário intradieético.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> A distinção entre narratário intra- e extradiegético foi proposta por Genette (s.d.). Em definição restrita: “**narratee**, the imagined person whom the \*NARRATOR is assumed to be addressing in a given \*NARRATIVE. The narratee is a notional figure within the ‘space’ of the \*TEXT itself, and is thus not to be confused either with the real reader or with the \*IMPLIED READER (who is addressed by the \*IMPLIED

## I.2 A inscrição no casco de um quelônio

René Ménéard reproduz o mito sobre a origem da *tartaruga* – como fora, supostamente, contado pelos antigos – da seguinte maneira:

*A ninfa Quelonéia [sic]*

Para fazer as suas núpcias mais solenes, o senhor do trovão convocou todos os deuses, e cada divindade levou um rico presente. No entanto, Júpiter percebe um lugar vazio entre as ninfas. Tratava-se da ninfa Quelonéia [sic] (cujo nome significa *tartaruga*); Mercúrio, o mensageiro celeste, foi imediatamente incumbido de ir falar-lhe para saber as razões que a haviam impedido de comparecer à festa. Mas a ninfa declarou que só se achava bem em casa, e permitiu-se até zombar dos esposos. Mercúrio indignado fez com que a casa lhe caísse sobre as costas colando-se a elas, e proibiu-lhe o uso da palavra, para que ela não mais pudesse zombar dos deuses. É por isso que a *tartaruga* tem sempre a casa às costas, e não dá um grito sequer (MÉNARD, 1997a: 78).

Desconstruído até suas raízes, o termo “mito” apresenta filiação etimológica comum ao verbo grego (A) *mythízō* (μῦθίζω).<sup>12</sup> São as mutações paradigmáticas que separam objetividade entre fala e ação, linguagem e feitura; entretanto, a invocação de um deus helênico pelo culto, por exemplo, era algo da esfera prática: quando o sacerdote conta a história do mundo, fá-lo existir através do discurso, etc. Assim, propõem-se, a seguir, interpretações para a presença, no bestiário da família, da tartaruga conhecida como Sálua (Sālwa / سلوى),<sup>13</sup> que dificilmente passa despercebida, em *Relato de um certo Oriente*. O simbolismo acerca do réptil no imaginário universal é de considerável complexidade, envolvendo alegorias muito distintas, mas exerce, pelo menos, duas funções “mitológicas”, ou seja, seminais, pois tratam da origem, na obra de Hatoum. Para tanto, a análise dos textos do *corpus* usa como subsídios teóricos os oferecidos na obra de Samoyault, item 3.,

---

AUTHOR at a separate ‘level’). Narratees are often hard to identify clearly, since they are not usually described or characterized explicitly. In some works, though, they appear as minor characters, especially in a \*FRAME STORY (e.g. the Wedding Guest in Coleridge’s ‘The Rime of the Ancient Mariner’), and in some they even function as narrators as well: Lockwood, the narratee of Nelly’s \*EMBEDDED narratives in *Wuthering Heights*, is the narrator of the story as a whole” (NARRATEE. In: BALDICK, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, 2001).

<sup>12</sup> Gr. ant. (B) *mythizō*; (C) *mythizo* (μυθίζω / μυθίζω / MYΘΙΖΩ): “discorrer”, “dizer”, “falar”, “murmurar muito”, “pensar”, “refletir”, “sussurrar”. A definição genérica enfraquece quando percebida no curso da história literária, uma vez que, na *Poética*, Aristóteles já empregava o termo no sentido de *plot* narrativo (s.v. PLOT. In: CHILDS, Peter & FOWLER, Roger. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, 2006).

<sup>13</sup> Ár. *sālwa* (سَلْوَى): “consolação”, “reconforto”, “resignação”, “tranquilidade”.

“Imitação e palimpsesto: as concepções restritas”, o qual apresenta a obra *Palimpsestes*, de Gérard Genette, como um divisor de águas para a classificação da intertextualidade, conduzindo as concepções extensivas em direção às restritas. De fato, o conceito torna-se apenas um dentre os movimentos do fenômeno maior da transtextualidade, fazendo com que sua definição, inspirada em Bakhtin, fosse associada ao dialogismo original, reservando a intertextualidade como formulação teórica renovadora das práticas.

### **I.2.1 As origens da escrita**

Sabe-se que carapaças de tartaruga são usadas como suporte textual há milhares de anos. Com efeito, em 2003, foi publicado um estudo sobre o que se acredita ser a caligrafia mais antiga já encontrada, em um sítio arqueológico de Jiahu, na província chinesa de Henan. A datação é de cerca de 8.000 anos e antecede em 2.000 anos as inscrições mesopotâmicas, até então consideradas as primeiras feitas pelo homem (cf. LI, X., HARBOTTLE, G., ZHANG, J. & WANG, C., 2003: 31-44). Dessa forma, este estudo paleográfico sugere que a escolha pelo “letramento” da personagem Soraya Ângela no casco de Sálua não é aleatória: ao brincar com os animais, encolerizada, como resposta ao distanciamento de outras crianças, tenta dominar a comunicação escrita, o que é aguardado ansiosamente pela família, ao perceber, em dados momentos, o olhar penetrante da menina (11), através do qual, nas andanças pela cidade com Hakim, colhia a matéria-prima para sua pantomima à mesa das refeições, “como se o olhar fosse suficiente para interpretar ou reproduzir o mundo” (15). Na primeira menção à menina, as papoulas<sup>14</sup> colhidas antecipam as circunstâncias descritas no dia em que tem lugar o evento trágico, assim como o espelho que inicia a ruptura com a vida:

Soraya, que parecia uma sonâmbula assustada, começou a abstrair; desenhava formas estranhas, geralmente sinuosas, na superfície de pano que cobria a mesa da sala; reproduzia formas idênticas nas paredes, nos mosaicos rugosos que circundavam a fonte, e na carapaça de Sálua onde o nome de Emilie ainda não se apagara. Tia Samara, numa das poucas alusões à filha, contou que numa noite flagrou-a diante do espelho veneziano do quarto, a pintar os lábios e os pômulos da boneca; uma olhava para a outra, e o espelho contribuía para abstrai-las do mundo (13).

---

<sup>14</sup> Nas comemorações eleusinas, as papoulas eram associadas à terra, à deusa Deméter, mas também a um símbolo tanatológico do retorno ao Sono, irmão da Morte, em suas profundezas.

Logo, a preocupação de Hatoum parece ressaltar esse caráter fundante da palavra, uma vez que a incapacidade de fala pode ser lida como o estágio anterior à apreensão do mundo na forma da convenção linguística exteriorizada, que, no trecho, é aludido pelo que se entende como “abstração” do pensamento. Aliás, parece haver algo que referencia *passim* a correspondência entre o aprimoramento da capacidade linguística e a consciência originada pelo instinto gregário nas comunidades humanas primitivas, como na teoria que afirma a concomitância das manifestações artísticas da pintura rupestre como decorrente dessa inflação dos níveis de abstração mental. De fato, a distância adquirida de formas brutas e concretas do entendimento, o que explicaria o modo como Soraya Ângela interage com o mundo a sua volta, também esclarece o porquê do destaque aos desenhos incomuns feitos pela personagem. Hatoum chama a atenção para o maravilhamento natural da infância, mas o faz de modo a deixar entrever a crueldade dos personagens quando presenciam a deficiência causada por esse “atavismo” que impede a fala, mas preserva a integridade da compreensão, como neste excerto, mediante o *aperçu* de Soraya Ângela sobre sua limitação comunicativa:

Na mesa, à hora das refeições, tu e Soraya eram servidos pelas mãos de Emilie, sempre em movimento: descascando frutas, separando os alimentos para cada um de vocês, mas tu já podias negar ou aceitar a comida com poucas palavras, com monossílabos, enquanto Soraya resignava-se a afastar o prato, negacear com a cabeça ou curvá-la em direção ao prato, às vezes olhando para ti, para tua boca, talvez pensando: “Quando me faltou a palavra?”, ou pensando: “Em que momento descobri que não podia falar?”, talvez vexada porque tu, com a tua pouca idade, já eras capaz de construir frases mal-acabadas, fracionadas, desconexas, é verdade, mas com um movimento dos teus lábios, alguém reagia, alguém movia os lábios, o mundo ao teu redor existia (14).

Hakim demonstra relação especial com essa ambição pelo domínio da língua, quando tenciona aprender o idioma dos pais, de modo que seu ensino é conduzido por Emilie, situação em que entra em contato, pela primeira vez, com o abecedário (“alifebata”). Hakim fascina-se pela história que lhe é contada sobre o outro aprendizado, o de Emilie:

[...] Nessa noite, ao me acompanhar até o quarto, minha mãe sussurrou que no próximo sábado começaríamos a estudar juntos o “alifebata”. Sentada na cama, me confidenciou que sua avó lhe ensinara a ler e escrever, antes mesmo de frequentar a escola. Para comentar a



aprendizagem da língua-mãe, me contou sucintamente como falecera Salma, minha bisavó, aos cento e cinco anos de idade. Sem relutância ou assombro, acreditei piamente nas palavras que me acenderam os olhos, enquanto transparecia o abismo celeste no vão da janela, pois daquele precipício sem fim seres alados e iluminados deixaram sua moradia para flutuar junto ao leito da morte.

— São mais de vinte anjos e surgiram entre as criancinhas —, lhe dissera Salma antes de fechar os olhos. E de tanto ela repetir a história de Salma e dos anjos, acabei sonhando com Salma e os anjos.

No dia seguinte, a história e o sonho pulsavam no meu pensamento como as águas de dois rios tempestuosos que se misturam para originar um terceiro. Eu me deixava arrastar por essa torrente indômita, pensando também no desenho da caligrafia que lembrava as marcas das asas de um pássaro que rola num espelho de areia, na voz austera do meu pai, mais lúdica do que lúgubre, voz polida e plácida que tentei imitar assim que aprendi o alfabeto e antes mesmo de pronunciar uma única palavra na língua que, embora familiar, soava como a mais estrangeira das línguas estrangeiras [...]” (44-5).

Os anjos oníricos e o episódio, apresentado na sequência, no qual Hakim é instruído a nomear os objetos ao seu redor, referem-se a uma forma de domínio sobre o mundo, que fazem eco ao mito adâmico, como visto neste trecho do Alcorão (*al-Qur’ān* / القرآن):

30. (Recorda-te, ó Profeta) de quando teu Senhor disse aos anjos: Vou instituir um legatário na terra! Perguntaram-Lhe: Estabelecerás nela quem ali fará corrupção, derramando sangue, enquanto nós celebramos Teus louvores, glorificando-Te? Disse (o Senhor): Eu sei o que vós ignorais.

31. Ele ensinou a Adão os nomes (de todas as coisas) e depois os apresentou aos anjos e lhes falou: Nomeai-os para Mim se estiverdes certos.

32. Disseram: Glorificado sejas! Não possuímos mais conhecimento além do que Tu nos proporcionaste, porque somente Tu és Prudente, Sapientíssimo.

33. Ele ordenou: Ó Adão, revela-lhes os seus nomes. E quando ele lhes revelou os seus nomes, asseverou (Allah): Não vos disse que conheço o mistério dos céus e da terra, assim como o que manifestais e o que ocultais?

34. E quando dissemos aos anjos: Prostrai-vos ante Adão! Todos se prostraram, exceto Lúcifer que, ensoberbecido, se negou, e incluiu-se entre os incrédulos (2.<sup>a</sup> surata, “AL BÁCARA” (A Vaca), parte 1, versículos 30-4).

Assim, no subitem 3.1 de *A intertextualidade*, “A formalização de Gérard Genette”, encontra-se o caráter transformacional que a noção adquire ao ser transferida para a de hipertextualidade (pastiche, paródia) – objeto de *Palimpsestes* –, de modo que o elemento relacional seja privilegiado como constituinte como “a presença efetiva de um texto em um outro” (29). Segundo sua taxonomia,<sup>15</sup>

<sup>15</sup> A **transtextualidade** divide-se em cinco tipos: *intertextualidade*: relação de copresença entre textos (citação, plágio, alusão); *paratextualidade*: concorrência do texto literário com aqueles de caráter acessório (título, subtítulo, prefácio, etc.); *metatextualidade*: comentário que relaciona um texto a

aplicada às passagens acima, a relação transtextual identificada é a do hipertexto gerado em Hatoum, pelo hipotexto alcorânico, por seu turno, um intertexto bíblico:

<sup>18</sup>Iahewh Deus disse: “Não é bom que o homem esteja só. Vou fazer uma auxiliar que lhe corresponda.”<sup>h</sup> <sup>19</sup>Iahewh Deus modelou então, do solo, todas as feras selvagens e todas as aves do céu e as conduziu ao homem para ver como ele as chamaria: cada qual deveria levar o nome que o homem lhe desse. <sup>20</sup>O homem deu nomes a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras selvagens, mas, para o homem, não encontrou a auxiliar que lhe correspondesse. <sup>21</sup>Então Iahewh Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou uma de suas costelas e fez crescer carne em seu lugar.<sup>i</sup> <sup>22</sup>Depois, da costela que tirara do homem, Iahewh Deus modelou uma mulher<sup>a</sup> e a trouxe ao homem.

<sup>23</sup>Então o homem exclamou:  
 “Esta, sim, é osso de meus ossos  
 e carne de minha carne!  
 Ela se chamará ‘mulher’,<sup>b</sup>  
 porque foi tirada do homem!” (Gn 2:18-23).

Da mesma forma, outro exemplo do comando divino à nomeação das coisas do mundo pode ser visto no trecho abaixo:

As primeiras lições foram passeios para desvendar os recantos desabitados da Parisiense, os quartos e cubículos iluminados parcialmente por claraboias: o corpo morto da arquitetura. [...]. Depois de abrir as portas e acender a luz de cada quarto, ela apontava para um objeto e soletrava uma palavra que parecia estalar no fundo de sua garganta; as sílabas, de início embaralhadas, logo eram lapidadas para que eu as repetisse várias vezes. Nenhum objeto escapava dessa perquirição nominativa que incluía mercadorias e objetos pessoais: [...]. No fim da peregrinação aos quartos e às vitrinas da loja, sentávamo-nos à mesa da sala, e ela escrevia cada palavra, indicando as letras iniciais, centrais e finais do alfabeto. Eu copiava tudo, esforçando-me para escrever da direita para a esquerda, desenhando inúmeras vezes cada letra, preenchendo folhas e folhas de papel almaço pautado. [...]. Ela ensinava sem qualquer método, ordem ou sequência. Ao longo dessa aprendizagem abalroada eu ia vislumbrando, talvez intuitivamente, o halo do “alifebata”, até desvendar a espinha dorsal do novo idioma: as letras lunares e solares, as sutilezas da gramática e da fonética que luziam em cada objeto exposto nas vitrinas ou fisgado da penumbra dos quartos. Passei cinco ou seis anos exercitando esse jogo especular entre pronúncia e ortografia, distinguindo e peneirando sons, domando o movimento da mão para representá-los no papel, como se a ponta do lápis fosse um cinzel sulcando com esmero uma lâmina de mármore que aos poucos se povoava de minúsculos seres contorcidos e espiralados que aspiravam à forma dos caracóis, das goivas e cimitarras, de um seio solitário que a língua ao contato com o dorso dos dentes e ajudada por um espasmo fazia jorrar dos lábios entreabertos um peixe Fenício [...]

---

outro do qual fala; *hipertextualidade*: derivação do texto anterior; *arquitectualidade*: conformação textual genérica.

A relação de Hakim com os nomes aproxima-se àquilo que Barthes escreve em seu ensaio crítico, de 1967, “Proust e os nomes” (2004a: 143-60), essência da teoria da Literatura proustiana: “o narrador se empenha sistematicamente em explorar os sinais que recebeu e em compreender assim, num só movimento, o mundo e o Livro, o Livro como mundo e o mundo como Livro” (145). A diferença fundamental é que o narrador de *Em busca do tempo perdido*, ciclo romanesco sobre a escrita, estabelece sua relação com os nomes próprios, enquanto Hakim estende seu alcance também aos nomes comuns, que o fascina pela descoberta de seu poder.

### **I.2.2 A queda da casa**

O termo erudito “quelônio” (advindo do latim científico: ordem *Chelonia*), em uso no ramo zoológico da herpetologia, justifica-se, em duas passagens do livro (11 e 135), pela instrução da narradora, que o adota em sua fala, mas também pode fazer referência ao mito da ninfa Queloneia, uma vez que este trata da perda da capacidade de fala e da queda da casa amada – punição pelo pecado cometido contra a divindade –, dois motivos presentes no romance de Hatoum. Por um lado, essa ofensa é transfigurada pela suspeita da família e pelo ódio mercurial dos irmãos, os quais remoem o mistério da união de Samara Délia a um homem desconhecido, que dá origem ao “fruto do pecado”, encarnado por Soraya Ângela – naturalmente, Hatoum não se dedica a criar um *cautionary tale* de apelo moral vulgar, mas antes uma demonstração de força da capacidade articulatória do hipotexto clássico. Por outro, a ideia de sustentáculo universal é bastante difundida nas figurações do imaginário concernente à *tartaruga*, imagem gerada por culturas diversas, a qual parte de interpretações que vão do mais íntimo do homem às cosmologias primitivas, de acordo com o verbete do *Dicionário de símbolos* (s.v. TORTUE. In: CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*, 1990). Com efeito, estes autores destacam acepções especiais atribuídas ao animal dentre crenças que valem ser mencionadas: 1. *uma cosmografia*: devido a sua carapaça abaulada, semelhante a um domo, foi associada à abóbada celeste, enquanto sua parte inferior, de formato retilíneo, à terra, portanto, uma representação do universo (no Extremo Oriente, entre chineses e japoneses, mas também no centro da África Negra); 2. *o cosmóforo*: a potência evocada por suas

patas curtas fixadas ao solo, como colunas, gerou a concepção de portadora do mundo, próxima àquela sobre animais poderosos como o crocodilo, o caimão (entre os povos mesoamericanos), a baleia ou grande peixe, o dragão e o mamute (entre os siberianos); 3. *estabilizador*: os clássicos chineses contam que Niu-Kua, deusa da fertilidade, corta as quatro patas da tartaruga para criar os polos da terra e, nas sepulturas imperiais, os pilares são sustentados cada um por outro desses animais, correspondente a certas lendas que afirmam ser uma tartaruga a responsável pelo pilar do céu, derrubado por Kung Kung, senhor dos titãs. Além disso, as Ilhas dos Imortais adquiriam seu equilíbrio quando uma tartaruga as carregava sobre as costas.

Assim, a ideia de queda da casa é justificada pela procura de Hakim por Sálua, frente ao acesso de fúria que tira o pai da Parisiense para punir um dos filhos que trouxera uma mulher com uma criança nos braços, alegando ser seu filho. Momento em que dialoga com Emilie:

[...] Depois ele desceu e entrou na cozinha à procura de Emilie; o livro tremia em minhas mãos, e a gravura a bico de pena não era mais que uma teia informe de finos rabiscos; procurei Sálua no quintal, mas não a vi. Também não tive ímpeto de me afastar dali: o medo deixara-me sem ação e sozinho diante de um pai encolerizado. O bate-boca com Emilie foi tempestuoso e breve: que não era a primeira mulher que aparecia na Parisiense com um filho no colo, dizendo-lhe “esta criança é seu neto, filho do seu filho”; que não atravessara oceanos para nutrir os frutos de prazeres fortuitos de seres parasitas; que naquela casa os homens confundiam sexo com instinto e, o que era gravíssimo, haviam esquecido o nome de Deus. — Deus? — contra-atacou Emilie. — Tu achas que as caboclas olham para o céu e pensam em Deus? São umas sirigaitas, umas espevitadas que se esfregam no mato com qualquer um e correm aqui para mendigar leite e uns trocados.

O velho interrompeu subitamente a discussão e saiu sisudo, decepcionado antes com Emilie que com meus irmãos. Era inútil censurá-los ou repreendê-los. Emilie colocava-se sempre ao lado deles; eram pérolas que flutuavam entre o céu e a terra, sempre visíveis e reluzentes aos seus olhos, e ao alcance de suas mãos [...]” (77-8).

A tartaruga é, entre os hindus, Kūrma (कुर्म), o suporte do trono divino, segundo avatar (*avatāra* / अवतार) de Viṣṇu (विष्णु), debaixo do monte Mandara (मंदार), continuando a suportar a Índia, segundo suas crenças. Os Brāhmaṇas (ब्राह्मणम्) associam-na à própria criação, pois suporta o nāga Ananta (अनन्त), serpente sobre a qual jaz Viṣṇu, como as águas da terra nascente, assim como na

China, um símbolo dos primórdios. A função de suporte do mundo aparece tanto no Tibete como na Índia, tartaruga cosmófora nas encarnações de bodisatva (*bodhisattva* / बोधिसत्त्व) e Viçņu, de semblante verde, representando a geração e a regeneração, ao emergir da água portando a terra sobre as costas (cf. DALLAPICCOLA, 2002). Dessa forma, se lidas nessa chave alegórica, as tentativas vãs de Emilie de reatar os laços da família, pois seus filhos jamais perdoaram a irmã pelo segredo da paternidade da criança, são representadas no trecho pelo polimento do casco de Sálua, alusivo à harmonia universal pela qual Viçņu é responsável:

[...] Nos últimos anos, ela sofreu como uma penitente, só para não mencionar nas conversas os desastres da família. Para tanto, inventava reformas na casa, capinava o quintal, podava as parreiras e as árvores, e restituía o brilho aos espelhos e vidros de todos os aposentos. Uma manhã encontrei-a sentada perto do tanque, esfregando com palha de aço a carapaça de Sálua e tapando com cera de abelha as fissuras e buracos provocados pelas colisões com outros animais e pelas brincadeiras perversas de filhos, netos e enteados; depois ela lustrou o casco com uma flanela embebida em resina de madeira e largou o quelônio na prainha de areia que terminava no tanque habitado por dezenas de filhotes. Sem olhar para mim, exclamou: “Sálua é meu espelho vivo” [...] (135).

Sálua, como “espelho”, é uma metáfora para a conservação do lar, encarnado por Emilie. Nesse sentido, no subitem 3.2, “Intertextualidade e hipertextualidade”, a primeira noção é definida como copresença de textos “(A está presente com B no texto B)” (31) e a segunda, como derivação de textos “(B deriva de A mas A não está efetivamente presente em B)” (31). Portanto, de acordo com a classificação proposta por Genette, os hipertextos acima não comportam efetividade fragmentária, mas caráter de complementariedade, organizados mediante distribuição em rede. A noção de intertexto adquire, por conseguinte, uma restrição, por afastar-se da ideia de dificuldade de localização, ou hipotexto, não importando quão implícito se mostre. A caracterização de Genette interessa-se pela descrição de práticas observadas *a posteriori* e não em desenvolvimentos *a priori* sobre a natureza da linguagem, além de extrapolar os limites literários, em uma concepção *hiperestética*, ou seja, exame de práticas correlatas em outros domínios artísticos.

Nesse sentido, no item 4., “Colagens e junções: os sincretismos flexíveis”, encerra-se o primeiro capítulo de *A intertextualidade* com as definições de Compagnon, Jenny e Schneider. No subitem 4.1, “O trabalho da citação: Antoine Compagnon”, mostra-se que, ao contrário de Genette, o autor preocupou-se menos

em descrever práticas formais da intertextualidade que as interpretar, criticamente, a partir da análise de sua concretude dominante: a citação, segundo seu conceito generalista de “emblema das exigências transformacional e combinatória de qualquer escritura literária” (35). O termo colagem, que aí aparece, refere-se, de modo semelhante, não tanto aos procedimentos de transferência de linguagens alheias a um texto quanto às repercussões transformacionais da superposição de fragmentos no texto, o que abriria a possibilidade de reclassificar os excertos selecionados em Hatoum.

Da mesma forma, no subitem 4.2, “Por uma flexibilização da noção: Laurent Jenny e Michel Schneider”, é indicado que o primeiro traça a trajetória da noção de intertextualidade de modo a torná-la, intencionalmente, mais plena que a banalização que dela pode ser feita quando não tomados os devidos cuidados em seu uso, restringindo-a à localização de elementos estruturados anteriormente para além da mera referência alusiva, lexicográfica ou reminiscente. Logo, o que propõe é um exame de condições relacionais entre dois textos literários, de “linguagens secundárias” (Yuri Lotman), “sobre redes de correlação e graus de transformação”, o que permite identificar estratos de modelagem representacional. Propõe, então, duas classificações para a poética – “enxerto” – intertextual: *figuras* e *ideologias*. As figuras retóricas permitem a construção do inventário concreto das modalidades transformacionais: *a paronomásia, a elipse, a amplificação, a hipérbole, a interversão e a mudança de nível de sentido*. O quadro é completo pelas ideologias: a intertextualidade como *desvio cultural, reativação do sentido e memória dos sujeitos*.

Michel Schneider, por sua vez, constrói sua teorização da intertextualidade baseado em princípios psicanalíticos antevistos em Bakhtin, expondo-a também como uma teoria intersubjetiva, isto é, havendo correspondência entre os processos de constituição pessoal e textual, mas evitando o termo intertextualidade (“um texto pelo outro” = plágio; “um texto sob o outro” = palimpsesto; “um texto como o outro” = pastiche).

Assim sendo, as divergências categóricas nas teorias da intertextualidade permitem variações de aplicação que são aqui exploradas com um intuito de relativização terminológica. Isso se torna mais claro quando há mudança no nível de explicitação intertextual, como, por exemplo, neste trecho:

“[...] Todos os dias, às sete horas, Hindié ia encontrar-se com a amiga. Na manhã de sexta-feira ela estranhou, como eu, o silêncio da casa, a passividade dos animais, as portas trancadas. Hindié sempre levava dentro do corpete o rosário de contas e as chaves do sobrado. Ela entrou pelo portão lateral e, antes de chegar no pátio dos fundos, teve um pressentimento funesto. “Os animais, filha, nem se mexeram quando entrei no pátio”, disse Hindié. Parecia que todos os olhos eram um só, unidos por uma melancolia atroz.

Hindié gritou ao divisar uma ardósia do piso mais encarnada que as outras; a mancha ainda se alastrava, ali bem junto ao pé de um dos anjos de pedra. Ela chamou por Emilie olhando para os janelões fechados do quarto que dava para o pátio, e só depois notou dois rastros vermelhos mais ou menos paralelos e encontrou a tartaruga Sálua ciscando a soleira da porta da copa. Era o único bicho que parecia estar vivo, tinha a carapaça manchada de pintas encarnadas, eram manchas e filetes escuros espalhados no piso da copa e que conduziram Hindié através do corredor até a guarita do telefone. Emilie estava inerte, já quase sem vida, e o fio do telefone estava enroscado no pescoço e nos cabelos dela; o auricular sumia na sua mão direita, e a outra mão cobria os seus olhos.

Lembrei-me assustada de que, de manhãzinha, antes de sair de casa, havia escutado o telefone tocar duas ou três vezes. Talvez tenha sido o último apelo de Emilie, a sua maneira de me encontrar e dizer adeus [...]” (123-4).

Os liames intertextuais são claramente mais explícitos no trecho acima, quando comparados ao mito de Queloneia, no exemplo oferecido, o que pode gerar tais diferenças de grau, causa provável dos embates de perspectivas teóricas distintas, uma vez que pode ser lido de modo flexional: a cena trágica fala da queda de Emilie, a qual deixa o solo ensanguentado, bem como o casco de Sálua, de modo que, lidos os índices em conjunto, a tartaruga aparece como um atributo da matriarca, sendo a queda da casa é também a sua.

Por fim, sob o título de “Recapitulação Nº 1 – O lugar e o momento (fronteiras da intertextualidade)”, em que Samoyault discute sua visão integrada das diferenças entre as definições da noção, afastando-a de um uso prático, e conferindo-lhe um caráter descritivo sobre “a natureza e as condições da literatura” (43). De fato, abordagens de ordem diversa podem ser feitas a partir de acomodações de dada definição no estudo do texto literário. Assim, Samoyault defende a intertextualidade como “uma prática do sistema e da multiplicidade dos textos” (43), comportando análises relacionais de seus “movimentos e operações” (43), assim como a divisão dos estudos em etapas analíticas, entendidas como “práticas da fronteira e da integração” (43).<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Eis a exposição de princípios:

- “O texto faz ouvir várias vozes sem que nenhum intertexto seja explicitamente localizável” (43). Aqui Samoyault prefere o uso de termos bakhtinianos: *dialogismo* e *polifonia*.
- “O texto refere-se diretamente a textos anteriores, segundo modos de integração bem visíveis” (44). Relação estrita com os textos entre si, não mais com o “mundo”, no dialogismo. Duas

A radicalização interpretativa a partir de mitos orientais diversos assinala a intenção de apresentar as relações complexas que podem surgir do conteúdo da obra estudada. Do mito de Queloneia atribuído aos povos da Hélade, civilização compósita em que o caráter “grego” é forçosamente instituído a sua procedência assíria, egípcia, fenícia, persa, passando pelos clássicos chineses, até a exuberância religiosa do hinduísmo, o que se propõe, em nível experimental, direciona-se ao que Hatoum emprega no título de sua obra. O “certo” Oriente conduz a essa instabilidade identitária, que apenas o senso comum das generalizações linguísticas pode ajuntar em um panorama sucinto, mas que partilha de uma concomitante ambição universalizadora.

---

perspectivas decorrem daí: a abertura do texto ou da leitura. A primeira é “tipológica e descritiva” (44) (Genette); a segunda, centrada nos “fenômenos de co-presença [*sic*] e de derivação a partir do leitor” (44) (Riffaterre). Essas modalidades são representadas, portanto, pelo fato de que “Ora o texto assinala explicitamente suas referências ao conjunto da literatura – é o intertexto obrigatório, que o leitor não pode deixar de localizar –, ora é o leitor que cria suas próprias associações” (44).

▪ “O texto joga com a tradição, com a biblioteca, mas em vários níveis, implícitos ou explícitos” (45). Proposta de uma “interpretação mais global do sistema e da multiplicidade dos textos” (45) (Raymonde Debray-Genette).

▪ “O texto é inteiramente construído a partir de outros textos, o intertexto parece seu dado dominante” (45). Como em Lautréamont e Perec, não havendo mais possibilidade de contentar-se com um “levantamento tipológico e descritivo” (45), sendo este apenas a fase inicial da análise, visto que se faz necessária uma “compreensão da disseminação, das razões profundas da desintegração do texto pelo intertexto” (45).



## II A CRUZ E O CRESCENTE (articulação dialógico-intertextual)

O segundo capítulo de *A intertextualidade* abre com definição associada ao caráter memorial da teoria, podendo ser condensada nos seguintes termos:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras [*sic*], cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição (47).

A autora parte, igualmente, de noções abrangentes calcadas tanto na efetividade material (práticas enunciativas, discursivas e estilísticas), quanto em proposições de sentido inauguradas pela dinâmica relacional interna (exibição textual explícita ou velada, lembrança gradual de conteúdos prévios). A naturalidade do efeito dessa concepção mostra-se como revolução constante, moto contínuo, das formas textuais, nunca firmadas por princípios unívocos totais. Assim, tenciona-se, a seguir, reconstruir os pontos altos do capítulo, no qual a divisão explora, em quatro subtítulos, particularidades da rememoração literária, compreendidas na mesma esfera, com o intuito de evidenciar essa articulação dialógico-intertextual em passagens de *Relato de um certo Oriente*. Com efeito, o romance preza pela reunião mnemônica, mesmo em posições marginais, como a imagem mais dolorosa da infância da narradora, tida como dádiva pelo irmão, que afirma o aspecto trágico da incorporação plena das lembranças, conforme aponta em uma de suas cartas:

“A vida começa verdadeiramente com a memória, e naquela manhã ensolarada e fatídica, tu te lembravas perfeitamente das quatro pulseiras de ouro no braço direito de Emilie e do seu vestido bordado com flores; que privilégio, o de poder recordar tudo isso, e eu? vestido de marinheiro, não participava sequer do estarecimento, da tristeza dos outros, lembro apenas que Soraya existia, era bem mais alta do que eu, lembro-me vagamente de suas mãos tocando meu rosto e de seu apego aos animais; seu desaparecimento, se não me passou despercebido, foi um enigma; ou,

como Emilie me diria nos anos seguintes: a tua prima viajou... Soube, por ti, que eu quase testemunhara sua morte; vã testemunha, onde eu estava naquela manhã?" (19).

Do mesmo modo, Hakim cultiva o hábito de incursionar pelos locais em que Emilie guarda seus pertences, fetiches que exercem a propriedade mágica do acesso a um mundo perdido. As experiências da mãe inspiram-lhe sobremaneira a devoção a suas cartas, ainda que quase por completo alheias ao filho, devido ao tempo e à língua em que foram redigidas:

"[...] A leitura da caligrafia minúscula foi um trabalho maçante para mim. Escrita em árabe clássico, e sempre assinada por V. B., a correspondência atravessava anos e anos, às vezes interrompida em intervalos de meses. Nessas zonas de silêncio, eu perdia o fio da meada e enfrentava dificuldades com a escrita, saltando frases inteiras e vituperando contra os vocábulos, como um leitor encurralado por signos indecifráveis. A descontinuidade da correspondência e a incompreensão de tantas frases me permitiam apenas tatear zonas opacas de um monólogo, ou nem isso: uma meia voz, uma escrita embaçada, que produzia um leitor hesitante. As passagens mais obscuras das cartas foram decifradas com o auxílio da intuição: um recurso possível para sair do impasse da leitura pontilhada de titubeios, sem o auxílio de um dicionário, embora folheasse a torto e a direito os cadernos de anotações que Emilie guardara junto às cartas; entre as anotações, constatei que havia várias referências aos nossos encontros dos sábados, e espantou-me saber que o vocabulário compilado era vasto. Encontrei também algumas orações em francês, e eram tantas as Ave-Marias que imaginei Emilie escrevendo ladainhas quando não podia rezar nas noites de desespero. Quantas vezes eu a surpreendi entoando cânticos, com a palma das mãos repousadas no peito e os olhos saltando de uma bíblia à outra; creio que por isso não lhe foi difícil aprender os salmos em português, embora ela contraísse o rosto quando a travessia de um idioma ao outro soava estranha e infiel, como se alguns salmos e parábolas esbarrassem em pedras, tornando-se prolixos ou sem sentido. Este assunto deve ter sido relevante para Emilie porque V. B. o mencionou em diversas cartas e transcreveu uma passagem da bíblia em francês, pedindo à amiga a tradução portuguesa. Na visita que fiz ao túmulo de Emir, pude ler a mesma citação nos dois idiomas. As letras estavam gravadas na lápide, sob a fotografia de um corpo jovem [...]" (50).

Novamente, a relação entre a língua, a escrita e o passado é indestrinçável no romance, de modo que a imaginação de Hakim vaga por sítios nebulosos nesse processo de decifração de correspondências entre suas lembranças mais íntimas. A relação com os pais dá-se, portanto, a partir de anseios pela descoberta de seu mundo de rituais e tradições, intermediados pela cultura livresca que cultiva e por seu relacionamento com a palavra, evocadora de sensações que não experienciou por via direta. Nesse sentido, os próximos dois subcapítulos são focados na investigação da familiaridade que os pais têm com os textos que prezam.

## II.1 A matriarca caridosa: o tempo marcado pelas pancadas de um relógio de parede

O primeiro item do segundo capítulo de *A intertextualidade* tem por título “Tipologia das práticas intertextuais”, dedicado à exploração das propostas teóricas de Gérard Genette, que suscitaram, a partir da publicação de *Palimpsestes*, a separação convencional da hipertextualidade em duas relações: a de copresença (texto A presente no texto B) e a de derivação (A retomado e transformado em B). Em decorrência dessas afirmações, todas as obras são, em certo sentido, hipertextuais (citação, alusão, plágio, referência), a diferença consistindo apenas em que umas são mais maciças e explícitas que outras.<sup>17</sup> Por exemplo, no segundo capítulo de *Relato de um certo Oriente*, quando Hakim indaga a mãe sobre a importância do relógio de parede, pode ser vista o recurso da alusão:

“**TIVE A MESMA CURIOSIDADE** na adolescência, ou até antes: desde sempre. Perguntei várias vezes à minha mãe por que o relógio e, depois de muitas evasivas, ela me pediu que repetisse a frase que eu pronunciava ao olhar para a lua cheia. Devia ter uns três anos quando apontava para o céu escuro e dizia “é a luz da noite”. Foi a explicação oblíqua que Emilie encontrou na minha infância para não falar de si [...]” (29).

---

<sup>17</sup> No item 1.1, “Da citação ao plágio”, são descritas as práticas relacionadas à copresença de dois ou mais textos, caracterizadas pela conjuração da biblioteca. São classificadas em:

- *Citação*: facilmente reconhecível pelo emprego de sinais gráficos e pela formatação editorial (aspas, itálico, separação do corpo do texto);
  - *Centão*: obra inteiramente composta por citações;
  - *Referência*: “não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica” (50). É um “empréstimo não literal explícito” (50), como define Annick Bouillaguet, ao contrário da citação, que é um “empréstimo literal e explícito” (50), do plágio, um “empréstimo não literal explícito” e da alusão, um “empréstimo não literal não explícito” (50). Devido a sua ambiguidade, Genette não a inclui em sua tipologia intertextual;
  - *Alusão*: é mais semântica que intertextual, remete o leitor a situações subjetivas, podendo ocorrer ou não devido a seu caráter eminentemente interpretativo, como na frase “ele só pensa naquilo” (50);
  - *Plágio*: citação sem aspas, retomada literal em que a heterogeneidade é nula, que já conduziu a celeumas judiciais devido a seu caráter de apropriação. Pode ser, contudo, marcado por intenções lúdicas ou subversivas, genuinamente literárias (para Borges todas as obras são fruto de apenas uma e para Barthes a literatura é um plágio generalizado (51)).
- Desse modo, dentre as práticas de copresença, apenas a citação expõe de forma evidente o jogo intertextual, sendo as outras dependentes do repertório e da perspicácia do leitor, com diferenças de nível, indo de um extremo a outro: em casos mais sutis, a identificação da heterogeneidade pode ser conquistada pelas sutilidades sintáticas e estilísticas; em outros, mais radicais, a hibridização é completa.

É importante destacar que o plenilúnio tem papel significativo desde o masdeísmo do Irã antigo, pois os ritos eram realizados sob a luz do luar, refletindo-se na cultura árabe posterior, descaracterizado de seu conteúdo idólatra, na medida em que o sol e a lua deixam de ser deuses ao tornarem-se os luzeiros firmados por Allāh (الله), para exercer a função de registro cronológico: “96. É Ele Quem faz despontar a aurora e Quem vos estabelece a noite para o repouso; e o sol e a lua, para cômputo (do tempo). Tal é a disposição do Poderoso, Sapientíssimo” (6.<sup>a</sup> surata, “AL NA’AM” (O Gado), parte 7, versículo 96). Assim, as fases da lua e o movimento dos ponteiros permitem a associação do relógio à luminescência noturna, assim como a fixação de Emilie pelo objeto, como pode ser visto no excerto abaixo:

“[...] Foi um golpe terrível na vida de Emilie. Ela concordou em deixar o convento naquele dia, mas suplicou que a deixassem rezar o resto da manhã e tocar ao meio-dia o sino anunciando o fim das orações. Foi a Vice-Superiora, Irmã Virginie Boulad, quem atribuiu à Emilie a tarefa de puxar doze vezes a corda do sino pendurado no teto do corredor contíguo ao claustro. Essa atribuição fora fruto do fascínio de Emilie por um relógio negro que maculava uma das paredes brancas da sala da Vice-Superiora. Ao entrar pela primeira vez nesse aposento, exatamente ao meio-dia, Emilie teria ficado boquiaberta e extática ao escutar o som das doze pancadas, antes mesmo de ouvir a voz da religiosa. Hindié Conceição me repetiu várias vezes que a amiga cerrava os olhos ao evocar aquele momento diáfano da sua vida [...]” (30).

O enlevo espiritual da personagem, no trecho acima, chega mesmo a fazê-la associar a sonoridade do relógio ao Verbo divino, figuração da palavra de Deus, de sua eterna sabedoria:

“[...] Ela falava de um som grave e harmônico que parecia vir de algum lugar situado entre o céu e a terra para em seguida expandir-se na atmosfera como o calor da caridade que emana do Eterno e de seu Verbo. E comparava a sucessão de sons às mil vozes secretas das badaladas de um sino que acalmam as noites de agonia e despertam os fiéis para conduzi-los ao pé do altar, onde o arrependimento, a inocência e a infelicidade são evocados através do silêncio e da meditação. Talvez por isso Emilie parava de viver cada vez que o eco quase imperceptível das badaladas da igreja dos Remédios pairava e desmanchava-se como uma nuvem sobre o pátio onde ela polia os anjos de pedra após extrair-lhes o limo e os carunchos acumulados na temporada de chuvas torrenciais. Ela interrompia as atividades, deixava de dar ordens à Anastácia e passava a contemplar o céu, pensando encontrar entre as nuvens aplastadas contra o fundo azulado e brilhante a caixa negra com uma tampa de cristal, os números dourados em algarismos romanos, os ponteiros superpostos e o pêndulo metálico [...]” (30).

No islamismo, o Verbo, evidentemente, adquire outra conotação que aquela que lhe é atribuída pela Bíblia (Jo, 1:1-14), qual seja, a palavra-princípio, animadora da totalidade da criação, fonte de luz que se faz carne na figura do Cristo. Em contrapartida, o Alcorão é divergente quanto a essa concepção:

171. Ó adeptos do Livro, não exagereis em vossa religião e não digais de Allah senão a verdade. O Messias, Jesus, filho de Maria, foi tão-somente um mensageiro de Allah e o Seu Verbo, com o qual Ele agraciou Maria por intermédio do Seu Espírito. Crede, pois, em Allah e em Seus mensageiros e não digais: Trindade! Abstende-vos disso, que será melhor para vós; sabeis que Allah é Uno. Glorificado seja! Longe está a hipótese de ter tido um filho. A Ele pertence tudo quanto há nos céus e na terra, e Allah é mais do que suficiente Guardião (4.<sup>a</sup> surata, “ANNISSÁ” (As Mulheres), parte 6, versículo 171).

O que é imprescindível destacar nessa referência às escrituras sagradas em pauta é a ligação que Emilie faz com as propriedades fundacionais da palavra, como na ideia encerrada pelo mito, diferentemente da imagem que chega à cultura letrada ocidental, na medida em que este absorvia em si a unidade com os fenômenos naturais aos quais se condicionava, mas não como desdobramento ou explicação de realidades suprassensíveis. O mito, em seu estado primitivo, não carece de verossimilhança.

Em outra passagem, a história do relógio encerra também as fantasias sobre o quinto califa abássida Hārūn ar-Rashīd (الرشيد هارون), cujo reinado se deu entre 786 e 809 d.C., marcado por prosperidade científica, cultural e religiosa no Islã, fundador da célebre biblioteca Bayt al-Hikma (البيت الحكمة), a “Casa da Sabedoria”, o que acabou por torná-lo personagem fictício e sobre o qual é dito que, dentre os muitos presentes que enviou a Carlos Magno, estaria um relógio, ao qual, no retorno de uma missão dos francos, que lhe ofereciam a amizade do rei, no ano de 799 d.C, foi creditada a propriedade da conjuração, devido aos sons que emanava de seu interior e aos truques que exibia a cada hora.<sup>18</sup>

Essas práticas são caracterizadas, no item 1.2, “Paródia e pastiche”, pela derivação e descritas como dependentes mais da hipertextualidade que da intertextualidade (texto B – hipertexto – derivado de texto A – hipotexto). Tal procedimento dá origem a uma transformação (paródia) ou a uma imitação

---

<sup>18</sup> Para mais detalhes sobre as tramas fantasiosas envolvendo o califa, cf. a “História de Ali Ajazzár com o califa Harun Arraxid”, *in*: ANÔNIMO, 2005: 317-30.

(pastiche),<sup>19</sup> nos trechos em questão, podendo ser afiliados a uma terceira: a *transposição*, que, no quadro das práticas hipertextuais, está sob a relação transformacional em regime sério. Uma passagem curiosa quanto à última forma aparece quando Emilie, portadora dos segredos, livra-se de seus vestígios:

“[...] Mas nem nas nossas conversas nem na correspondência que mantivemos ele replicou as minhas insinuações a respeito da morte de Emir. Talvez por respeitar o pacto com Emilie, já que um suicídio pode abalar várias gerações de uma família. Sempre pensei que os assuntos nebulosos eram decifrados por ela, e ninguém ousava pronunciar uma sílaba sem o seu assentimento; todos os nossos fracassos e nossas fraquezas, quando não podiam ser evitados ou premeditados, ficavam restritos ao espaço fechado da Parisiense ou da casa nova. Não apenas por amor ao irmão ela fez tudo para conseguir a fotografia feita por Dorner. Porque os indícios do estranho comportamento de Emir estavam estampados na única imagem do seu rosto naquela manhã que findava. Emilie queria a foto para si, receosa de que a alucinação do irmão fosse contemplada pelos olhos da cidade. Ainda hoje lembro do negativo 6 por 8, enrolado numa folha de papel de seda, que encontrei dentro de sua veste branca cuidadosamente arrumada no fundo do baú forrado de veludo negro; não sei onde ela o escondeu depois que o relógio saiu do armário. Ontem mesmo visitei o quarto de Emilie; no armário aberto vi o baú no mesmo canto, com a tampa aberta, e vazio; tampouco sei em que época ela retirou os objetos dali e onde os guardou. Talvez, prevendo que fosse morrer, tenha se desvencilhado de tudo, cuidando para não deixar vestígios [...]” (74).

<sup>19</sup> As práticas de transformação seguem os seguintes critérios:

- *Paródia (transformação)*: utiliza-se de uma obra antecessora, com o intuito ou de ridicularizá-la ou de reaproveitá-la a seu bel-prazer, exibindo relação direta com uma literatura existente. Note-se que a acepção especial atribuída por Genette ao termo se afasta de certas denotações correntes encontradas em obras de referência, como nesta entrada do *Grand Robert de la langue française*: “**parodie** [paʁɔdi] n. f. [...] 1 Littér. Imitation satirique d'une œuvre sérieuse dans le style burlesque. | *Le Virgile travesti de Scarron est une parodie de l'Énéide*. | *Pastiche\* et parodie*. [...] ♦ **Par ext.** Œuvre qui reprend certains caractères d'une autre œuvre, généralement de façon plaisante ou dérisoire. → **Parodique**.” (PARODIE. In: REY, Alain et alii. *Le CD-ROM du Grand Robert*. Version électronique du GRAND ROBERT de la langue française (version 2.0), 2005). Sua definição teórica, portanto, liberta-se da pecha de algo menor, imposta pelo senso comum ao redor do termo e constrói-se, em Genette, como visto, pelo resgate etimológico de seu sentido (54);
- *Pastiche (imitação)*: utiliza-se também do hipotexto, mas para deformá-lo, no lugar da transformação propiciada pela paródia, com o objetivo de remeter a um texto específico, não ao estilo característico de um autor, subdividindo-se em:
  - *Pastiche de estilo*: esboço situacional em que o autor dá mostras de domínio estilístico (56);
  - *Pastiche de gênero*: sem uma intenção estilística condutora forte, privilegia o estatuto genérico (o que não significa negligência quanto à adoção formal, evidentemente) (57), como pode ser visto em *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, de Annick Bouillaguet;
- *Disfarce burlesco*: é introduzido por Genette para evitar as confusões derivadas da sobreposição de características da paródia e do pastiche, historicamente. Trata-se de uma “re-escritura, num estilo baixo, de uma obra, cujo tema é conservado” (58). Nesse quadro, três regimes distinguem os hipertextos em *lúdico*, *satírico* e *sério*, podendo haver hibridismo entre estes.

O trecho acima está, por conseguinte, integrado. Para a discussão do procedimento vigente em ambos, no item 1.3, “Integração<sup>20</sup>/colagem<sup>21</sup>”, são definidas as operações de absorção da matéria de um texto por outro, caracterizadas pela heterogeneidade textual – a qual pode fundar uma nova tipologia –, ao contrário da homogeneidade relativa apresentada pela paródia e pelo pastiche. Assim, um caso de impli-citação ocorre quando Emilie revela o segredo do cofre a sua amiga Hindié Conceição, trecho no qual se pode perceber a presença da história “O gênio e a jovem sequestrada” (ANÔNIMO, 2006: 46-50):

[...] Sim, ela me revelou, e creio que só a mim, o segredo do cofre camuflado num lugar insuspeito para onde ela o carregara ao perceber que o marido já estava nas últimas. Foi na noite de um domingo que ela me puxou pelo braço e disse: “Vem comigo”. Levava na mão uma lanterna; cautelosas, atravessamos a escuridão do pátio e do quintal para não despertar os animais; em frente ao galinheiro ela tirou uma chave da alça da lanterna e destrancou a porta. [...] “As chaves estão aqui”, disse Emilie, levantando a cuia. Com uma das chaves ela abriu a porta de madeira, e o que eu vi foi uma caixa metálica, enorme, e na porta verde havia cinco roletinhas que podiam girar ao redor do alfabeto e mais quatro ao redor de números que iam de zero a nove. Ela começou a ajustar o ponto vermelho de cada roleta na letra e no número que formam o segredo, de modo que a disposição final, lida no sentido horário, era composto pelas letras AMLAS, e

<sup>20</sup> O subitem 1.3.1, “Operações de integração”, discute a instalação da biblioteca e sua consequente dissimulação, discriminando, primeiramente, a *integração-instalação* em:

- *A citação marcada*: mediante o uso das aspas ou do itálico, permite localizar o intertexto, cujo nível de intimidação ao leitor é marcado pela presença ou pela ausência de referências (60);
- *A referência precisa*: por um título ou nome de autor, permite, por sua vez, precisar o conjunto da referência.

Por sua vez, a *integração-sugestão*, em que presença do intertexto é sugerida, mas não desenvolvida, divide-se em:

- *A referência simples*: menção a um nome ou título que pode remeter a muitos textos;
- *A alusão*: índice textual vago, que a confunde com a referência simples.

Há ainda um terceiro tipo, a *integração-absorção*, processo assimilativo discreto, sem alertas ao leitor, classificando-se em:

- *A impli-citação*: menção sub-reptícia, fundida ao hipertexto. Distingue-se do plágio pelas possibilidades narrativas que suscita, sendo 1. *simples*: supressão de signos de mudança da enunciação (aspas, alíneas, notas); 2. *complexa*: mudança de enunciação, conhecendo-se sua ocorrência, mas não quem é seu autor, segundo Bernard Magné;
- *Plágio*: mesmo sendo problemático, devido ao entrecruzamento dos domínios jurídico e literário, foi mantido na tipologia intertextual.

<sup>21</sup> O subitem 1.3.2, “Operações de colagem”, expõe a noção de que o texto principal não integra mais o intertexto, mas o coloca ao seu lado, dando ênfase ao fragmentário e ao heterogêneo, *i.e.*, dissociação sobre absorção, ambiguidade mais sobre a função do texto que sobre sua natureza.

Por fim, duas distinções posicionais aparecem:

- *Acima do texto (epígrafe)*: pode carregar efeitos de filiação, desvio do modelo, de efeito genealógico e paródico, segundo Michele Hannoosh;
- *No meio do texto (integração de documentos)*: dispersão do sentido pela presença pictórica heterogênea ou citações isoladas em parágrafos.

Assim sendo, a intertextualidade funciona sob uma dupla perspectiva: relacional e transformacional, como no pensamento mítico descrito por Lévi-Strauss, bricolagem de termos heteróclitos e por analogia (67), sendo caracterizada pela *descontinuidade intertextual*, abertura para a exterioridade, alteridade que perturba a unidade pelo caráter múltiplo e dispersivo.

pelos números 1881. Depois ela girou a chave, puxou para baixo a maçaneta, abriu a porta maciça e iluminou o interior do cofre. “São minhas fortunas”, exclamou, enquanto apalpava uma bíblia, álbuns de retratos, cartas e papéis avulsos. Dentro das gavetinhas metálicas ela guardava o dinheiro da Parisiense que Samara lhe trazia nos fins de semana. Tudo parecia amontoado nos cantos do cofre, mas, na confusão aparente, o foco de luz e a voz de Emilie aclaravam a desordem: aqui estão os álbuns da infância dos meus filhos, ali as fotografias de Chipre e Marselha feitas durante a nossa viagem ao Brasil, e naquela caixinha as cartas enviadas por Soeur Virginie; em meio às páginas do Velho Testamento ela guardava como relíquias as pétalas secas de uma orquídea que um enfermo indigente lhe ofereceu no dia do desaparecimento de Emir. [...] As pétalas estavam amareladas como o retrato de casamento que ela retirou de dentro da Bíblia com as mãos trêmulas, e depois mostrou as joias da nossa terra, que ela só usava nas festas e recepções, e também nos momentos de reconciliação com o marido. Notei que ela franziu a testa e ficou cabisbaixa, talvez por lembrar que o marido estava padecendo no quarto; mas nem assim chorou. Perguntei uma vez se ela não chorava para se aliviar das agruras desse mundo, e ela me respondeu que só a morte nos traz alívio: “É quando o corpo e a alma entram de acordo para desfrutar o silêncio da eternidade”, disse, sem pestanejar [...]” (129-30).

A história, de teor cômico, mas peça central no *Livro das mil e uma noites*, por aludir ao rei e sua prática de assassinar as esposas após tê-las tomado em casamento apenas por uma noite, relata o sequestro de uma jovem por um *ʿifrit* (ع فریت), espécie de demônio que se eleva do mar como uma coluna negra, responsável por aprisioná-la em um baú de vidro, desposando-a, em seguida. Assustados ao presenciarem o portentoso, Šāhriyār e seu irmão, Šāhzamān (شاهزمان), escondem-se em uma árvore sob a qual o gênio vem descansar. Para vingar-se, a moça deseja ser possuída por cem homens, de quem guarda os anéis após terem se saciado, completando-os, mesmo após a relutância dos irmãos, devido ao pavor inspirado pelo inimigo dos homens.

A sugestão, envolvida na intersecção dos textos, amplia-se até adquirir características palpáveis quando comparadas suas especificidades. De fato, o cofre – e poderia ser o baú na casa de Emilie – atua como símbolo do sigilo entre mãe e filha, estando afastado da vista de todos, como a relação que Samara Délia não ousa revelar a ninguém. Ao contrário, o baú pertencente ao gênio é feito de vidro, deixando transparecer sua preciosidade concupiscente. Nesses cenários, as chaves multiplicam-se nas mãos dos personagens, ligadas à tarefa de mantê-los sempre protegidos. O elemento erótico da trama ligada à filha é uma projeção pálida em *Relato de um certo Oriente*, licenciosos no *Livro das mil e uma noites*, mas, nos dois casos, fruto da exteriorização de rancores formidáveis e da interiorização de segredos pelo tempo.



## II.2 O patriarca iconoclasta: o silêncio no dorso de alazões, em páginas de livros e nos seios da mulher

O segundo subcapítulo de *A intertextualidade*, intitulado “A memória melancólica”, descreve a intertextualidade como “o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escritura” (68). Dessa forma, a autonomia e a individualidade da obra literária estabelecem-se pelo lugar, não determinista – delimitado que está por perspectivas concorrentes –, que ocupa: histórico, genérico, canônico e estilístico-discursivo. Esses caracteres nebulosos da intertextualidade foram chamados por Judith Schlanger de “a memória das obras” (68). Na sequência, é destacado, portanto, a recorrência de índices culturais, na ficção de Hatoum, de inspiração em elementos tradicionais da religiosidade islâmica, quando comparados àqueles de origem judaico-cristã, levando em consideração a abertura exposta para as definições em jogo.

O item 2.1, “Tudo está dito”, recebe seu título de um excerto de *Les Caractères* (1688), de Jean de La Bruyère:

Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent. Sur ce qui concerne les mœurs, le plus beau et le meilleur est enlevé ; l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes (*Des Ouvrages de l'esprit*, 1 (I)).

Eis a fórmula melancólica da crença de que todas as matérias já foram postas. Por outro lado, o otimismo exposto por Montaigne e Pascal (69-70) revigora o debate sobre a conclusão do moralista francês: “je l'ai dit comme mien” (*Des Ouvrages de l'esprit*, 69 (I)). Consequentemente, “A memória da literatura está por certo carregada e ela se enrola na memória individual, todavia, seus estratos dispõem sempre os fundamentos de uma obra nova” (73). Nesse sentido, um dos episódios centrais, na voz do personagem Hakim, é o da diferença das práticas de matança de animais entre as cristãs e as muçulmanas, nos textos sagrados:

“[...] Tio Emílio fazia as compras, matava e destrinchava os carneiros, torcia o pescoço das aves e passava-lhes a lâmina no gogó para que o sangue esguichasse com abundância, como exigia meu pai. Só uma vez é que utilizaram outra prática para matar os animais. Consistia em embriagar as aves e torcer-lhes o pescoço para que vissem o mundo já embaçado girar como um pião. As aves morriam lentamente, ébrias, os olhos dois pontos de

brasa e o pescoço mulambento [sic] como um barbante. “Esse martírio só pode ser obra de cristão”, proferia meu pai, sabendo que Hindié já fizera isso em outras casas e que era uma prática bastante difundida na cidade [...]” (32).

De fato, as proibições do Alcorão são pontuais quanto ao tema, na 5.<sup>a</sup> surata, “AL MÁIDA” (A Mesa Servida), parte 6. Além de condenar o consumo da carniça, do sangue, da carne suína e do sacrifício que não tenha invocado o nome de Deus, os animais estrangulados, golpeados, mortos em uma queda, chifrados, abatidos por feras (exceto aqueles sacrificados ritualmente a tempo nos altares) são, da mesma forma, interditados. Portanto, o sangue deve fluir segundo o modo solene do ritual de abate conhecido como *dabīḥah* (ذَبِيْحَة), para que a carne seja lícita ao consumo. Do mesmo modo, adivinhações com setas constituem profanação, rito idólatra dirigido a um falso deus. Assim, a situação torna-se pouco a pouco insustentável entre Emilie e seu marido, uma vez que a base judaica das proibições alimentícias restringe-se, drasticamente, na história do cristianismo, não havendo mais repercussões palpáveis na mentalidade dos que professam esta fé:

[...] — Aconselhei tua mãe a ir falar com ele, mas ela não é de adular ninguém — disse Hindié. — Perguntei o que tinha contrariado o marido dela.

— Deve ser uma das proibições do Livro — ironizou Emilie —, mas hoje quem dita o que pode e não pode sou eu, não um analfabeto guerreiro que se diz Profeta e Iluminado [...]” (34).

O episódio que se segue, causado por essas divergências, aqui nomeado “iconoclastia do patriarca”, é comparado à fúria do poeta guerreiro pré-islâmico Antarah (525-608) (‘Antarah Ibn Shaddād al-‘Absī / شَدَادُ بْنُ عَدْتَرَةَ) (42), em que se percebe o valor simbólico de padrões geométricos em um tapete, lembrado por Hindié Conceição, frente à sua tristeza, ao deparar-se com os santos de gesso e de madeira destroçados:

[...] O quarto parecia ter sido assolado por um cataclisma, um furacão ou um único grito vindo do Todo-Poderoso. Hindié revelou novamente o rosto e me olhou como se eu fosse um eco, uma reverberação do descontrolado paterno, como se o tempo tivesse dado uma guinada para trás e naquele instante ela estivesse compartilhando as lamúrias com Emilie e eu andasse sumido após ter profanado o espaço do quarto. Entretanto, eu não abria a boca, apenas ruminava. A minha reação ao que ela me contava repousava no meu rosto e no meu olhar, que expressavam surpresa, interesse, dor ou comiseração. Por que ela falava tanto nisso? Não para acusar meu pai, o destruidor das relíquias que nutriam o dia a dia das duas amigas, e sim para redimir-se da atitude expiatória que desafiara a palavra do Profeta.

Imaginei-as sentadas no tapete cujo desenho lembra o da Porta do Sepulcro, com suas rosáceas e hélices, com seus círculos, quadrados e triângulos, e um delicado motivo floral, geométrico, dentro de um hexágono inscrito num círculo. Elas não sabiam (talvez só meu pai soubesse) que naquele tapete onde catavam fragmentos de gesso e estilhaços de madeira para reconstruir as estátuas dos santos, a geometria dos desenhos simbolizava a criação, o sol e a lua, a progressão cósmica no tempo e no espaço, o ciclo das revoluções do tempo terrestre, e a eternidade. E que bem no centro do tapete, num meio círculo desbotado pelo contato assíduo de um corpo agachado para orar, havia uma caixa ou um cofre que encerra o Livro da Revelação, representado por um pequeno quadrado amarelo [...]” (38-9).<sup>22</sup>

Após tais acontecimentos, o pai retira-se, momentaneamente, da casa e, quando passada a turbulência, após exagerado *blason*, que sublinha seus traços físicos, vestimentas e adornos admiráveis, passa a esconder as imagens dos santos de Emilie, que reage, retribuindo tal ocultação, ao estabelecer um jogo amigável entre ambos, durante o ramadã (رَمَضَانَ), nono mês do calendário islâmico, dedicado ao jejum ritual (*şawm* / صوم), um dos cinco pilares do islã:<sup>23</sup>

[...] Ela esperou com paciência o mês de junho, e na manhã do vigésimo sétimo dia as portas da Parisiense foram trancadas com ferrolho e cadeado. A casa e a loja se tornaram um cárcere sem luz onde meu pai procurava encontrar às cegas os quatro anjos da Glorificação e as vinte e oito casas lunares onde habitam o alfabeto e o homem na sua plenitude. Embora tivesse trancado a casa toda, isolando-a do mundo, ele não fez o escândalo esperado, nem exortou ninguém a procurar o objeto extraviado. Na verdade, só ele e Anastácia estavam ilhados, porque eu e Samara tínhamos ido à escola; minha mãe, ao voltar do mercado, deparara com as portas trancafiadas e em vão martelava a mãozinha de ferro que servia de aldraba. Logo que me viu, boquiaberto e passivo diante da fachada cega, me enlaçou com os braços e disse com um sorriso de triunfo:  
— Esses dias de jejum deixam teu pai desmiolado, querido [...]” (42-3).

O episódio da reconciliação, intermediado por Anastácia Socorro, é celebrado por meio do motivo solar no tapete:

[...] — Quando me viu ficou logo de pé e perguntou por tua mãe — me disse Anastácia.  
— E o que respondeste?  
— Que desde ontem ela estava esperando ele para o jantar; que o tapete do quarto brilhava como o sol da manhã [...]” (41).

<sup>22</sup> Para mais detalhes sobre o simbolismo dos padrões geométricos, cf. LEITE, 2007.

<sup>23</sup> Os cinco pilares do islã (*arkān-al-Islām* / الإسلام أركان; também conhecidos como *arkān ad-dīn* / أركان الدين, “pilares da religião”): a profissão e a aceitação do credo (*aš-šahādah* / الشهادة); as cinco repetições oratórias ao longo do dia (*ṣalāh* ou *ṣalāt* / صلاة; pl.: صلوات); o pagamento das dívidas rituais (زكاة, “o que purifica”); a observação das obrigações do ramadã (*şawm* / مُوَص; pl.: *şiyām* / امِيص); a peregrinação a Meca (*Hağğ* / حج, “peregrinação”).

Nesse sentido, no livro *O intelecto em Ibn Sīnā (Avicena)*, Miguel Attie Filho constrói o que denomina “a metáfora do Sol” (136-47), comparação da inteligência ativa em direção ao intelecto humano e à luz para a visão, a qual não crê ter correspondências nas imagens solares da tradição filosófica, apesar de sua semelhança já em Platão.

Outro exemplo desse respaldo é a cerimônia gastronômica milenar do consumo de fígado de carneiro cru – em acordo com a sangria prescrita pelo Alcorão –, temperado com sal, pimenta-do-reino e hortelã, então evocado como contraponto à discórdia desencadeada na festividade cristã:

“[...] Havia extravagância e prazer nos gestos para saciar a bulimia. Na entrega deliberada às carnes do animal, contrariando a assepsia do dia a dia, as mãos levavam à boca um pedaço de fígado fresco, e o pão circulava de mão em mão, despedaçado por dedos lambuzados de azeite e zátar. Havia quem cantasse a última canção na moda no Cairo, quem recitasse um poema místico ou uma fábula de Attar, ou evocasse o Canto da Rosa, do Cravo, da Anêmona e concluía, ao citar o canto do Jasmim, que o desespero é um erro. Elogiavam-se os temperos, os doces de semolina com nozes e mel, e a compota de pétalas de rosa, que todos aspiravam demoradamente antes de provar. Alguns, temendo não ser convidados para o jantar do sábado — quando seria preparado o pernil de carneiro assado com tâmaras — esperavam ansiosos o momento da despedida, para que meu pai citasse a frase em que Deus permitia abrir-lhes as portas da casa para a ceia de amanhã [...]” (52).

No item 2.2 de *A intertextualidade*, “Escrever é re-escrever”, pode-se resumir a proposta de leitura de tais episódios do romance do seguinte modo: “Poderíamos assim enunciar sob forma de pleonasma: a literatura só existe porque já existe a literatura. Um outro ainda: o desejo da literatura é ser literatura” (74). A consideração traz em si não só a relação privilegiada que o texto tem com a literatura, mas aquela que a enquadra no conjunto maior das artes. Essa constatação também implica a relativa autossuficiência do domínio das letras para com o “real”, pois a literariedade toma a si mesma como modelo. Dessa maneira, o relato das palavras do pai por Dorner ajuda a elucidar características de um personagem misterioso àqueles que o cercam, transcritas no capítulo 4, com essa emulação das fábulas (*hurāfāt*), distintas de sua compreensão ocidental. Para tanto, a introdução de Dorner de sua história parte da seguinte consideração:

“[...] Um dia em que o encontrei zanzando entre as vitrinas, tive a impressão de que algo lhe agitava a solidão; mesmo assim, me cumprimentou com um sorriso, ao mesmo tempo em que desenrolava com as duas mãos um mapa

cartográfico da bacia amazônica. Indaguei-lhe, sem mais nem menos, se andava em busca do Paraíso, de algum paraíso terrestre.

— Não é uma pergunta que se faz a um simples sirgueiro — contestou com a placidez de sempre; e, caminhando até o balcão, acrescentou: — O paraíso neste mundo se encontra no dorso dos alazões, nas páginas de alguns livros e entre os seios de uma mulher.

Aproveitei sua disposição para uma conversa (pois não poucas vezes ele sentenciou que o silêncio é mais belo e consistente que muitas palavras), e tentei sondar algo do seu passado. Por um momento ele calou, sem deixar de percorrer com os dedos a quase infinita malha de rios, que trai o rigor dos cartógrafos e incita os homens à aventura. Na extremidade ocidental do mapa traçou um círculo imaginário com o indicador, e, ao começar a falar, tudo parecia tão bem concatenado e articulado que falava para ser escrito. A mania que cultivei aqui, de anotar o que ouvia, me permitiu encher alguns cadernos com transcrições da fala dos outros. Um desses cadernos encerra, com poucas distorções, o que foi dito por teu pai no entardecer de um dia de 1929” (63).

Assim, o tratamento dos assuntos visados por autores diversos recebe posição privilegiada quando em associação a determinados gêneros que Samoyault chama “mais intertextuais que outros” (74): a tragédia, a fábula, o retrato moral. A autora identifica dois fatores na base do fenômeno: um histórico, relacionado à formação genérica; outro, à retomada material pela evolução desses gêneros. A característica fundamental do primeiro reside sobre a perda de importância nas noções modernas de autoria e originalidade, enquanto o segundo repousa sobre a flexibilidade das adaptações a públicos historicamente apartados. Desse modo,

Desde a origem, a literatura está duplamente ligada à memória. Oral, ela é recitada, seus ritmos e sonoridades são organizados de maneira que se inscrevam por muito tempo na memória. Seus próprios conteúdos procedem de uma obrigação da memória: coletivamente, é preciso recolher a gesta fundadora, coletar e registrar os altos feitos, as ações resplandecentes, uma estória constitutiva e constituinte. A origem está lá, na necessidade absoluta de precisar uma origem. Em seguida, mas quase simultaneamente, a literatura, continuando a carregar a memória do mundo e dos homens (se não fosse pela forma de testemunho), inscreve o movimento de sua própria memória. Mesmo quando ela se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência (75).

Dorner transcreve as raras palavras do pai, que lhe relata as histórias maravilhosas de seu tio Hanna, “o mais imaginoso entre os irmãos do meu pai” (66), na floresta amazônica, e sua chegada a Manaus:

“**A VIAGEM TERMINOU NUM LUGAR** que seria exagero chamar de cidade. Por convenção ou comodidade, seus habitantes teimavam em situá-lo no Brasil;

ali, nos confins da Amazônia, três ou quatro países ainda insistem em nomear fronteira um horizonte infinito de árvores; naquele lugar nebuloso e desconhecido para quase todos os brasileiros, um tio meu, Hanna, combateu pelo Brasão da República Brasileira; alcançou a patente de coronel das Forças Armadas, embora no Monte Líbano se dedicasse à criação de carneiros e ao comércio de frutas nas cidades litorâneas do sul; nunca soubemos o porquê de sua vinda ao Brasil, mas quando líamos suas cartas, que demoravam meses para chegar às nossas mãos, ficávamos estarecidos e maravilhados. Relatavam epidemias devastadoras, crueldades executadas com requinte por homens que veneravam a lua, inúmeras batalhas tingidas com as cores do crepúsculo, homens que degustavam a carne de seus semelhantes como se saboreassem rabo de carneiro, palácios com jardins esplêndidos, dotados de paredes inclinadas e rasgadas por janelas ogivais que apontavam para o poente, onde repousa a lua de ramadã. Relatavam também os perigos que haviam enfrentado: rios de superfície tão vasta que pareciam um espelho infinito; a pele furta-cor de um certo réptil que o despertou com o seu brilho intenso quando cerrava as pálpebras na hora sagrada da sesta; e a ação de um veneno que os nativos não usavam para fins belicosos, mas que ao penetrar na pele de alguém, fazia-lhe adormecer, originando pesadelos terríveis, que eram a soma dos momentos mais infelizes da vida de um homem [...]” (64).

No terceiro subcapítulo, intitulado “A memória lúdica”, à constatação melancólica do “tudo está dito” seguem-se as modalidades de reaproveitamento, não apenas repetição, como constituintes da memória da biblioteca. Dois pontos são aí levantados. O primeiro, no item 3.1, “A poesia deve ser feita por todos”, faz a célebre afirmação de Lautréamont, que dá seu título, adquirir o sentido de que a “individualidade e unicidade da obra de arte” (79) estabelece um *corpus* imenso, pertencente a todos, exemplificado pelos recursos da transformação lúdica, extraídos de sua obra e de conceitos técnicos e operatórios de OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle). Como exemplo, dentre os capítulos de *Relato de um certo Oriente*, um dos que causam maior estranheza ao leitor, pelo fato de mostrar um lado “aventureiro” do pai, pacato em palavras e ações, é o do diálogo do romance com a ficção de Joseph Conrad, como neste excerto:

“[...] Eu sabia o nome do lugar onde Hanna morava, sabia que ali todos conheciam todos e que os inimigos mais ferrenhos se esbarravam de vez em quando. A viagem foi longa: mais de três mil milhas navegadas durante várias semanas; em certas noites, eu e os poucos aventureiros que me acompanhavam parecíamos os únicos sobreviventes de uma catástrofe. Chegamos, enfim, na cidade de Hanna, numa noite de intenso calor. Já não sabia há quanto tempo viajávamos e nada, a não ser a voz do comandante da embarcação, anunciou que tínhamos atracado à beira de um porto. Da proa ou de qualquer ponto do barco, nenhuma luz artificial era visível para alguém que mirasse o horizonte; mas bastava alçar um pouco a cabeça para que o olhar deparasse com uma festa de astros que se projetavam na superfície do rio, alongando-se por uma infundável linha imaginária ao longo do barco; a escuridão nos indicava ser ali a fronteira entre a terra e a água

[...] Uma espécie de clareira parecia constituir uma interrupção daquele mundo sombrio [...]” (65-7).

Compare-se com este trecho, em *O coração das trevas*, em que a tensão atmosférica é conquistada pelo emprego do assíndeton:

“Subir aquele rio era como viajar de volta aos primórdios do mundo, quando a vegetação luxuriante crescia sobre a Terra e as grandes árvores imperavam. Um rio deserto, um grande silêncio, uma floresta impenetrável. O ar era quente, denso, pesado, preguiçoso. Não havia alegria no brilho do sol. Os longos trechos do rio se estendiam, desertos, para as trevas das sombras distantes [...]” (2010: 61)

Além do impulso à peripécia, a decisão de habitar Manaus é relatada nos termos de sua filiação livresca:

[...] Morei alguns anos no povoado, conheci os rios mais adustos e logo aprendi que o comércio, além das quatro operações elementares, exige malícia, destemor e o descaso (senão o desrespeito) a certos preceitos do Alcorão.

Ter vindo a Manaus foi meu último impulso aventureiro; decidi fixar-me nessa cidade porque, ao ver de longe a cúpula do teatro, recordei-me de uma mesquita que jamais tinha visto, mas que constava nas histórias dos livros da infância e na descrição de um hadji da minha terra [...]” (68).

Dessa forma, o item 3.2, “Os jogos da erudição”, auxilia na compreensão das referências aos livros com os quais o pai tem contato, pois afirma nem sempre ocorrer o desmantelamento textual nem a nivelação universalizadora por parte dos autores, por poder haver, em seus procedimentos, “uma homenagem disfarçada, uma apropriação zombeteira, ou uma forma de convivência” (85). Nesse sentido, a preocupação eminente da leitura de referências nos jogos de erudição é a busca pelos textos anteriores, reais ou imaginários, as dúvidas acerca de sua autenticidade e o desejo de descoberta de índices sub-reptícios, como a ausência de explicação na comparação do pai:

[...] Ansioso, esperei o amanhecer: a natureza, aqui, além de misteriosa é quase sempre pontual. Às cinco e meia tudo ainda era silencioso naquele mundo invisível; em poucos minutos a claridade surgiu como uma súbita revelação, mesclada aos diversos matizes do vermelho, tal um tapete estendido no horizonte, de onde brotavam miríades de asas faiscantes: lâminas de pérolas e rubis; durante esse breve intervalo de tênue luminosidade, vi uma árvore imensa expandir suas raízes e copa na direção das nuvens e das águas, e me senti reconfortado ao imaginar ser aquela a árvore do sétimo céu [...]” (65).

De acordo com as crenças islâmicas, a árvore do sétimo céu (*Sidrat al-Muntahā* / المنتهى سدره)<sup>24</sup> demarca seu termo, de onde nenhuma criação pode passar, onde Muhammad (محمد),<sup>25</sup> conduzido pelo arcanjo Gabriel, recebe a revelação de Allāh dos princípios que norteiam a sabedoria e é descrita da seguinte maneira, em hádices dos *Dois Ṣaḥīḥs* (*Ṣaḥīḥ al-Bukhārī* / البخاري صحيح e *Ṣaḥīḥ Muslim* / صحيح مسلم): «...its leaves were like the ears of elephants and its Nabir fruits resembled the clay jugs of Hajar.» (مسلم): «هَجَرَ قَلَالٍ مِثْلُ وَنَبْعُهَا الْفَيْلِيَّةُ، كَأَذَانٍ وَرَفْهًا فَإِذَا» (مسلم): «...its leaves were like the ears of elephants and its Nabir fruits resembled the clay jugs of Hajar.»), na tradução de Muhammad Saed Abdul-Rahman (2009: 123). Metáfora do conhecimento superior que o homem pode ter dos desígnios de Deus, a árvore de lótus, por oposição aos caminhos tortuosos, que frutificam como árvores vis, é assim definida pelo Alcorão:

7. Quando estava na parte mais alta do horizonte.
8. Então, chegou bem perto,
9. Até a uma distância de dois arcos (de atirar setas), ou menos ainda,
10. E revelou ao Seu servo o que Ele lhe havia revelado.
11. O coração (do Mensageiro) não mentiu acerca do que viu.
12. Disputareis, acaso, sobre o que ele viu?
13. Realmente o viu, numa segunda descida,
14. Junto ao limite da árvore de lótus.
15. Junto à qual está o jardim da morada (eterna).
16. Quando aquela coisa envolvente cobriu a árvore de lótus,
17. Não desviou o olhar, nem transgrediu.
18. Em verdade, presenciou os maiores sinais do seu Senhor (53.<sup>a</sup> surata, “AN NAJM” (A Estrela), parte 27, versículos 7-18).

O quarto subcapítulo, intitulado “A peneira do leitor”, é conduzido por essa expressão metafórica, através da qual Samoyault identifica o problema da memória intertextual nas vias abertas pela construção das referências na obra literária, por parte do autor e por parte do leitor. O que significa dizer que o último pode deixar escapar tais referências por não ter acesso ao ponto de vista privilegiado do primeiro. Por outro lado, o leitor pode fazer associações intertextuais desconhecidas ao primeiro, de modo que a literatura aparece “como tecido contínuo e memória coletiva” (90) no ponto de inflexão entre ambos. Nesse sentido, Hakim sentencia sobre o pai:

[...] Imaginava meu pai sempre a sós com Deus. Dorner discordava. Dizia: “É um exagero, nós nunca estamos sozinhos com Deus”; advertia-me que os Benemou liam o Talmude a quatro ou seis olhos. Eu replicava, dizendo

<sup>24</sup> Na mitologia islâmica, são sete os céus: 1.<sup>o</sup>: Rafi’ (رفيع); 2.<sup>o</sup>: Qaydum (الذي يا السماء); 3.<sup>o</sup>: Marum (ماروم); 4.<sup>o</sup>: Arfalun (أرفلون); 5.<sup>o</sup>: Hay’oun (هيون); 6.<sup>o</sup>: Arous (عروس); 7.<sup>o</sup>: Ajma’ (عجماء).

<sup>25</sup> Abū al-Qāsim Muḥammad ibn ‘Abd Allāh ibn ‘Abd al-Muṭṭalib ibn Hāshim (عبد بن هاشم بن عبد الله بن محمد) (Meca, c. 6 de abril de 570 – Medina, c. 8 de junho de 632).



que na leitura das Suratas não havia olhos solidários aos do meu pai, pois do seu confinamento só compartilhava o Livro: as palavras estavam impressas na sua solidão [...]” (87).

No item 4.1, “Índices variáveis para um levantamento instável”, a leitura desdobra-se em quatro planos de ação do leitor: “sua cultura, sua memória, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico” (91), portanto, em diferentes estratos, níveis e efeitos de leitura, o que implica, de um lado, um rompimento com a linearidade textual e, de outro, uma abertura para sentidos atualizados a cada contato com as obras. Para explicar esse ponto, Samoyault faz referência à memória total do personagem do conto “Funes, el memorioso”, de Jorge Luis Borges. O Zaratustra dos pampas borgiano, “xucro e vernáculo” (2007: 100), desse modo, captaria, de imediato, o significado global a que o leitor não tem acesso; porém, sua entrada na dimensão das mudanças operadas a cada leitura lhe seria restringida. Com efeito, Dorner afirma que a disposição do pai à conversa é animada pela leitura do Alcorão:

**“FOI ASSIM QUE TEU PAI RESUMIU** sua vinda ao Brasil, numa tarde em que o procurei para puxar assunto. Curiosa era a maneira como se dirigia a mim: sempre olhando para o Livro aberto. Folheava-o vez ou outra, esfregando os dedos nas folhas de papel e esse convívio inquieto das mãos com o texto sagrado parecia animar sua voz. As outras passagens de sua vida também foram testemunhadas pelo livro; alguma vez foi eloquente, sem deixar de ser humilde, ao comentar várias suratas: a da Aranha, a dos Ventos Disseminadores, a das Vias da Ascensão e a do Inevitável Evento. Um dia encontrei-o sozinho na Parisiense. Estava sentado atrás do balcão maciço e a ausência do Livro me pareceu uma advertência ou uma indisposição para evocarmos conversas passadas [...]” (69).

No item 4.2, “Diversos leitores”, Samoyault lembra as palavras de Montaigne e diz ser a intertextualidade dependente de um leitor da memória literária que não seja “esquecido” (94), fazendo distinção entre três tipos, aliás, três grupos de funções e caracteres próprios, mas não exclusivos a cada um destes: *o leitor lúdico*, *o leitor hermeneuta*, *o leitor ucrônico*.

O primeiro “obedece às injunções dos textos, aos índices explícitos que permitem a localização das referências e a apreciação dos desvios” (94). Assim, a atividade leitora relacionada ao tipo detém-se, em especial, sobre o pastiche e a paródia, uma vez que depende da aceitação das regras dos jogos que impõem. A autora faz referência também à expressão “receptividade paródica”, cunhada por Vernet, em *Le Singe à la porte*, para dizer que tal dependência é “tanto de signos

liberados pelo texto (inversões, referências precisas, marcas tipográficas) quanto da memória ou da cultura do leitor” (94).

O segundo não depende apenas da indicação referencial, mas produz sentido a partir da vinculação presencial dos intertextos. De fato, tal interpretação coloca-se em uma via de duas mãos: “a do sentido contextual das citações ou outros intertextos na sua vizinhança; a do sentido da *démarche* convocando a biblioteca, especialmente quando a prática se generaliza e tende a se apresentar como uma reflexão sobre a totalidade da literatura, sobre a despossessão da voz, sobre o apagamento da ideia de propriedade literária...” (95). Seu espectro de ação, portanto, é polifônico e polissêmico, uma vez que se interessa por diferentes níveis de significação: “o sentido do texto emprestado, o sentido do texto que empresta e o sentido que circula entre os dois” (95).

O terceiro “vê o universal literário como um todo heteróclito (e não mais unificado como podia sê-lo na época clássica) (95)”. Sua palavra de ordem, portanto, é a constante atualização operada pela leitura, tomando-a através da novidade e do anacronismo dos deslocamentos espaciotemporais, de modo que transcende a limitação histórica e coloca em perspectiva a suposta dependência linear da memória para com o passado da tradição, cujo distanciamento sequencial é subvertido.

A imbricação entre tais tipos é evidente, mas mostra, sobretudo, que a memória da literatura está intimamente ligada à atividade do leitor e do escritor, havendo espaço mesmo para o esquecimento, na escrita e na leitura. Assim, a aproximação de Dorner ao patriarca, intercessor da esposa frente à insistência da reivindicação de Emilie das fotografias de Emir, dá-se por intermédio do *Livro das mil e uma noites*, quando afirma seu desconhecimento da obra, que logo corrige:

[...] Pouco tempo depois mandei às favas o laboratório e o material fotográfico. Na verdade, troquei tudo por uma biblioteca com obras raras editadas nos séculos passados, que pertencera a alguns juristas famosos da cidade. Essa biblioteca cresceu com os livros que adquiri dos alemães que fugiram de Manaus na época da guerra. Foram anos difíceis para os membros da colônia; muitos tingiram os cabelos de preto e foram para o mato, onde adoeceram e morreram; os sobreviventes que regressaram à cidade depois da guerra encontraram suas mansões neoclássicas destruídas e saqueadas, e só conseguiram abrigo nas missões religiosas e em alguns consulados europeus. Quando a agência consular alemã foi reativada, mandaram buscar livros de todas as literaturas e foi então que tive acesso às obras orientais, em traduções legíveis. O convívio com teu pai me instigou a ler *As mil e uma noites*, na tradução de Henning. A leitura cuidadosa e morosa desse livro tornou nossa amizade mais íntima; por

muito tempo acreditei no que ele me contava, mas aos poucos constatee que havia uma certa alusão àquele livro, e que os episódios de sua vida eram transcrições adulteradas de algumas noites, como se a voz da narradora ecoasse na fala do meu amigo. No início de nossa amizade ele se mostrara circunspecto e reservado, mas ao concluir a leitura da milésima noite ele se tornara um exímio falador. Às vezes, a leitura de um livro desvela uma pessoa. Mas o curioso é que ele sempre deixava uma ponta de incerteza ou descrédito no que contava, sem nunca perder a entonação e o fervor dos que contam com convicção. Os fatos e incidentes ocorridos na família de Emilie e na vida da cidade também participavam das versões confidenciais por teu pai aos visitantes solitários da Parisiense. O que me fez pensar nisso foi a coincidência entre certas passagens da vida de outras pessoas, que mescladas a textos orientais ele incorporava à sua própria vida. Era como se inventasse uma verdade duvidosa que pertencia a ele e a outros. Fiquei surpreso com essas coincidências, mas, afinal, o tempo acaba borrando as diferenças entre uma vida e um livro. E, além disso, o que surpreende um homem hoje deverá surpreender, algum dia, toda a humanidade. Pensando também na fotografia de Emir, cogitei que aquela imagem protegida por uma lâmina de cristal pode evocar um morto de Manaus e os do mundo inteiro” [...]” (70-1).

Por fim, sob o título “Recapitulação Nº 2 – Voltas e desvios (funções do intertexto na economia de uma obra)”, a autora aborda a tipologia construída em seu início, a qual exerce uma função classificatória da intertextualidade. Entretanto, pensa ser insuficiente para a análise das implicações gerais dos empréstimos e das retomadas para a obra literária. Desse modo, apesar de distante de uma apresentação das práticas ao redor das interações efetivas, as ideologias intertextuais, presentes na parte IV de “A estratégia da forma”, de Laurent Jenny (1979), mostram-se como posturas relacionadas mais a meios que a fins. São elas: *a intertextualidade como desvio cultural; a intertextualidade como reativação do sentido; a intertextualidade como espelho dos sujeitos*. Nesse quadro, poder-se-ia incluir ainda uma quarta consideração desenvolvida no artigo de Jenny e descartada por Samoyault, intitulada “*Para além do espelho?*”. Logo, a complexidade das propostas do autor merece ser pormenorizada.

### II.3 A forma (e o fundo)

O artigo “A estratégia da forma”, de Laurent Jenny, na primeira seção da parte I, “*Intertextualidade implícita e explícita*”, começa com uma citação extraída de Stéphane Mallarmé: “Mais ou menos todos os livros contêm, medida, a fusão de qualquer repetição” (JENNY, 1979: 5).<sup>26</sup> Tal asserção apresenta, seminalmente, a

---

<sup>26</sup> De agora em diante, todas as citações ao artigo serão seguidas apenas pelo número da página.

ideia que guiará as teorias da intertextualidade, qual seja: de que a constituição de todos os textos é relacional, sendo infactível sem esse critério. Derivada de proposições da Filosofia da Linguagem de Mikhail Bakhtin e da Semiologia de Julia Kristeva e Roland Barthes, a intertextualidade pressupõe a formação do enunciado linguístico a partir da apropriação e consequente passagem a outros níveis de significado, entendendo a natureza da linguagem como uma rede dialógica imprescindível à compreensão. Assim, desconsiderar o fenômeno intertextual no momento da leitura implica, afirma Laurent Jenny, que “a obra literária seria muito incompreensível, tal como a palavra de uma língua ainda desconhecida” (5). Dessa forma, o texto literário é pensado sempre em relação a um sistema, o qual Jenny define como arquetípico, por partilhar traços comuns, mesmo quando há contraposições estilísticas dentro de um mesmo gênero a ser transfigurado, uma vez que se apresenta como formas específicas, nas palavras de Yuri Lotman, da “linguagem secundária” que é a literatura (5). Uma segunda consequência dessa necessidade de domínio da relação entre textos é a que pressupõe a competência, por parte do decodificador, em reconhecer os códigos através dos quais transitam os diferentes gêneros literários. Nem sempre evidente, na medida em que a leitura de dada obra expõe ao leitor, de modo inconsciente, seu arcabouço, o autor afirma que é tarefa da crítica explorar tais características genéricas, com o intuito do entendimento em profundidade dos relacionamentos textuais. Consequentemente, as ligações dessa natureza são duplas: a da obra com outra obra e com todas as obras participantes do gênero, ou seja, nos níveis formal e representacional. Dois problemas levantados por Jenny ao final desta seção são o do grau de explicitação de intertextualidade presente em cada obra e como se dá a recepção do texto em épocas com expectativas também diversas quanto aos modelos apreciados.

Na segunda seção, “*Intertextualidade e poética histórica*”, o artigo dedica-se à análise do problema da representação histórica – ou psicossociológica, como também nomeia o autor. Para tal investigação, é preciso identificar os casos literários em que ocorrem transições nos modos de abordagem dos contextos históricos, como são construídos os relatos e a identificação de obras exemplares. Naturalmente, Jenny argumenta que a intertextualidade não está associada a crises valorativas que deem vazão aos recursos explícitos, anteriormente tratados como um problema de fontes, mas uma questão de seletividade formal e temática. Tendo em vista essa constatação, o autor traz a teorização de Harold Bloom acerca desse

ponto, expondo sua visão psicologizante da história literária como espécie de complexo de Édipo. O crítico americano categoriza as formas pelas quais os escritores se relacionam com as vozes do passado naquilo que definiu como “angústia da influência”:

O «seguidor» ora prolonga a obra do precursor, inflectindo-a no sentido do ponto onde ela deveria ter chegado (Clinamen), ora inventa o fragmento que permitirá considerar a obra do precursor como um novo conjunto (Tessera), ora se esforça por romper radicalmente com o «pai» (Kenosis) a não ser que se purgue da herança imaginativa que partilha com ele (Askesis), ou que se esforce por criar uma obra que, paradoxalmente, vai parecer o ponto de origem e não uma consequência da obra precedente (Apophrades) (8).

Por sua vez, Herbert Marshall McLuhan vê nas evoluções técnicas o que chama de “media”, a formatação da passagem histórica ocorrida em textos literários. Desse modo, as “crises” intertextuais estariam perpassadas pelas transições bruscas para outros meios de divulgação da palavra escrita, como ocorre na Renascença e no início do séc. XX. Essa visão, contudo, é, para Jenny, redutora – a despeito da sedução que exerce –, posto que desconsidera o importante papel ideológico da intertextualidade. Apesar de não estar tratando, em sua produção, especificamente da problemática intertextual, segundo Jenny, McLuhan omite o que é

[...] a própria essência da intertextualidade para o poeticista: o trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza todo o e qualquer processo intertextual. As obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores, como diria Borges. O olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define (10).

É importante ressaltar que tanto Bloom como McLuhan procuram uma explicação sistemática da intertextualidade, escapando a categorizações puramente formais. Porém, cabe aqui a indagação de Jenny: não terão sido os aspectos formais os determinantes do fenômeno intertextual? O autor cita os recursos paródicos empregados por Petrónio e Rabelais e a supercodificação da poesia romântica e do romance negro na origem dos *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont (2008).

Na terceira seção, “A crítica e a intertextualidade”, a compreensão da intertextualidade ligada à evolução literária é, afirma o autor, relativamente nova, tendo em vista o panorama construído pela crítica idealista, que contemplava

apenas a dinâmica de fontes e influências. As metáforas críticas, por seu turno, tentam desvelar as texturas e imbricações, como no célebre *S/Z*, de Roland Barthes. Por conseguinte, o estudo voltado para a imanência da obra articulou-se de modo a recusar o além-texto, o que leva Tynianov a concluir que se tornaria em breve insustentável, e ressaltar a necessidade do estudo em relação com o sistema. Isso se dá por uma via dupla da rede de relações diferenciais: com textos literários preexistentes e com sistemas de significação não literários, como as linguagens orais. Essa série extraliterária pode ser entendida a partir do alargamento da noção de texto promovida por Julia Kristeva, entendido como “sistema de signos”. Ao contrário da teórica búlgara, Jenny defende que a intertextualidade não deixa de se prender à crítica das fontes: “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (14).

Na quarta seção, “*Fronteiras da intertextualidade*”, Jenny busca os elementos que caracterizam a noção, visto que o exemplo dado por Saussure e seus anagramas demonstram as dificuldades dos achados textuais de natureza específica, como o da presença efetiva de um texto em outro. Assim, o autor quer

[...] falar de intertextualidade tão só desde que se possa encontrar num texto elementos anteriormente estruturados, para além do lexema, naturalmente, mas seja qual for o seu nível de estruturação. Deste fenómeno distinguir-se-á a presença num texto dum simples alusão ou reminiscência, isto sempre que se verifica o aproveitamento dum unidade textual abstraída do seu contexto e inserida assim mesmo num novo sintagma textual, a título de elemento paradigmático (14).

O exemplo a respeito do uso da imagem de um pelicano, por exemplo, por Lautréamont e, anteriormente, por Musset ilustra que o intertexto não pode prescindir de conjuntos estruturados, sendo a mera reminiscência da figuração da ave uma reverberação de um sema já esquecido ou inconsciente. Já a relação da cena do coveiro no canto V, est. 12, em Lautréamont, se insere em uma relação de intervenção com o *Hamlet*, V, 1, de Shakespeare. Exemplar em muitos pontos, em termos de subversão ideológica, Jenny argumenta que nessa passagem intertextual pode ser vista a remodelagem do material das “representações-lembranças” da literatura.

Na quinta seção, “*Código, género [sic], texto*”, a estrutura temática destacada acima é facilmente reconhecível; contudo, o autor se pergunta sobre a

possibilidade de tal identificação ligada aos gêneros, ou seja, a uma espécie de *arquitexto*. Yuri Lotman ressalta que as linguagens, entre estas as artísticas, são sistemas modelares. Esse processo se associa à formatação de dado código em um sistema estrutural. Um caso lembrado por Jenny é o da relação entre o *Manfredo*, de Byron, e os *Cantos*, de Lautréamont, unindo este ao gênero “poema dramático”.

Na sexta seção, “*Transposição, linguagens*”, a partir do conceito cunhado por Kristeva de *transposição*, é problematizado o estatuto da intertextualidade, tido como pouco adequado para traduzir uma passagem não entre textos, mas sim entre sistemas significantes abertos. Para elucidar esse ponto, citando os jogos de palavras operados na obra de Raymond Roussel, o autor introduz a concepção da ultrapassagem dos significantes verbais nas línguas naturais para a densidade dos signos literários (*Dichtung* – Ezra Pound).

Na sétima seção, “*Estatuto da palavra intertextual*”, como indicado pelo nome, Jenny aponta o rumo de uma definição para o fenômeno intertextual:

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese<sup>27</sup> intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático «deslocado» e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico (21).

Assim, o discurso intertextual assemelha-se a uma “superpalavra”, visto que é o resultado de assimilações macroestruturais dos gêneros: “a intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes” (21). Essas reminiscências atuam como uma sorte de pensamento mítico latente, cujos fins são conhecidos, mas que geram ilusões de percepção, ou ainda assumem novas configurações. Aí reside um problema para a crítica, segundo Jenny: o de identificar

---

<sup>27</sup> “**anamnese** s.f. 1 lembrança pouco precisa; reminiscência, recordação 2 FIL na filosofia platônica, rememoração gradativa através da qual o filósofo redescobre dentro de si as verdades essenciais e latentes que remontam a um tempo anterior ao de sua existência empírica 3 LITUR na missa, oração que se diz após a elevação e que celebra a paixão, a ressurreição e a ascensão do Redentor 4 MED histórico que vai desde os sintomas iniciais até o momento da observação clínica, realizado com base nas lembranças do paciente 5 RET simulação do orador que parece lembrar-se de coisas que teria esquecido, chamando, assim, atenção sobre elas © ETIM gr. *anámnesis, eîs* 'ação de trazer à memória, recordação' © SIN/VAR anamnesia, anamnésia” (ANAMNESE. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*, 2009).

que a análise não abarca o caráter paradoxal dos textos literários, sempre se movendo em campos aparentemente antagônicos. Conotativa e denotativa, transitiva e intransitiva, possuindo o valor do significado e do significante, ao mesmo tempo, a literariedade trabalha em interstícios que dão origem ao que se conhece, em sua forma acabada, como texto.

A parte II começa, pois, na primeira seção, “*Problemas de enquadramento*”, por inaugurar a delimitação do intertexto:

O problema da intertextualidade é fazer caber vários textos num só, sem que se destruam mutuamente, e sem que o intertexto (tomamos esse termo no sentido de «texto absorvendo uma multiplicidade de textos, embora centrado num só sentido». A palavra é por vezes utilizada por M. Arrivé, no sentido de «conjunto dos textos que se encontram numa relação de intertextualidade») se estilhece como totalidade estruturada (23).

A depender da época, o enquadramento estrutural encontra soluções para a complexidade gerada no interior do intertexto; porém, conforme a concepção de texto é ampliada, essas fronteiras tendem a ficar cada vez mais imprecisas. Como exemplo disso, Jenny cita os *Exercícios de estilo*, de Raymond Queneau, obra na qual um mesmo tema é abordado por meio de diferentes variações estilísticas. Dessa forma, conclui o autor: “Quando o enquadramento se mantém, as respostas a este problema vão do respeito integral pelos diversos textos até à sua quase-desintegração no espaço do livro” (23).

Na subseção 1, “Os *anagramas*”, são discutidos os anagramas saussurianos, que consistem em presenças efetivas de fonemas de uma ou mais palavras no corpo do texto, sendo constituídos por aquilo que chama de “manequins”, ou seja, a repetição da primeira e da última letras da palavra-tema espalhadas pelo texto. A dificuldade intertextual, nesse caso, reside no fato do anagrama comportar termos isolados; entretanto, como no exemplo do poema de Tito Lívio, pode aparecer um texto inteiro. Resta saber se a autoria desse texto que emerge é referente ao oráculo ou a Saussure que nele viu algo imprevisto.

Na subseção 2, “O *enquadramento narrativo tradicional*”, em contrapartida aos casos de exceção da escrita anagramática, restrita, segundo Saussure, a alguns poetas latinos, as formas tradicionais de intertexto portam o mérito de “sossegar o leitor” através da acomodação da multiplicidade do discurso em uma moldura narrativa coerente.



Desse modo, a cronologia do texto pode desaparecer pela reiteração de tópicos sendo abordados em diferentes momentos, reconduzindo a centralidade temática sobre si mesma, como em *La Bataille de Pharsale*, de Claude Simon. Inversamente a Simon, James Joyce constrói seu *Ulisses* a partir de determinações intertextuais que se debruçam sobre a representação, isto é, são elas o motor que anima a narração. A perspectiva de Simon, no entanto, está a serviço do projeto da obra, qual seja: o de conduzir o leitor à montagem episódica dispersa pelo livro, de modo que se as experimentações joycianas fossem levadas a cabo, causariam o insucesso de tal empreitada, posto que *La Bataille de Pharsale* parte da proposta de uma trama lacunar. O que Jenny destaca, em princípio, nessa seção, é o caráter adaptativo da intertextualidade literária às alterações modernas que possam ocorrer no quadro narratológico.

Na subseção 3, “*Alteração da moldura narrativa pela intertextualidade*”, outra implicação do intertexto é o fato de desestabilizar as molduras da obra literária. Dessa forma, afirma Jenny:

A moldura narrativa torna-se pré-texto no qual se enxertam toda a espécie de discursos parasitas. A intertextualidade é então utilizada como máquina de guerra que permite a desorganização da ordem da narrativa e a destruição do realismo (o que vem a dar na mesma) (27).

A respeito desse caráter subversivo da intertextualidade, o autor cita *Poisson soluble*, de André Breton, no qual o conto de fadas, por exemplo, é a fonte de inspiração para a sequência 37, encontrada nesse livro. Por outro lado, a afirmação de tais características acaba por destacar aspectos fundantes, conferindo autonomia e unidade dentro de panoramas de escrita muito amplos. Mesmo a produção surrealista carrega tais predicados, pois

O discurso intertextual articula-se então sobre os escombros da narrativa. Mas, na narrativa automática surrealista, nunca a intertextualidade ameaça a integridade da linguagem. A palavra e a sintaxe ficam a salvo, como garantia de inteligibilidade (27).

Na subseção 4, “*Intertextualidade e desintegração do narrativo*”, por outro lado,

A intertextualidade, levada às suas últimas consequências, arrasta não só a desintegração do narrativo como também a do discurso. A narrativa esvai-

se, a sintaxe explode, o próprio significante abre brechas, a partir do momento em que a montagem dos textos deixa de se reger por um desejo de se salvaguardar, a todo o preço, um sentido monológico e uma unidade estética (28).

Nesse sentido, são citados o *Finnegans Wake*, de James Joyce, e *La Génération invisible* e *La Révolution électronique*, de William Burroughs. Devido às técnicas empregadas por esses escritores, Jenny questiona: “Isto convida por vezes a interrogarmo-nos se não será a materialidade da página que constitui o texto, se não estará o texto escrito condenado à textualidade” (30).

A parte III, na primeira seção, “*O trabalho intertextual*”, apresenta a intertextualidade como não operante apenas em um domínio crítico de aliciamento destrutivo, mas “põe outras questões: como se opera a assimilação, por um texto, de enunciados pré-existentes? Em que relação estão esses enunciados com o seu estado primeiro?” (30). Dessa maneira, a crítica parece concordar que a natureza desse trabalho é transformacional, entendido como irrupção de um texto em outro. A seguir, as proposições de Kristeva e Arrivé são abordadas. Para a teórica búlgara, analisando Lautréamont, a questão recai sobre as transformações de oposições de efeito negativo e as transformações de oposições de efeito indefinido. Por seu turno, Arrivé, em desacordo com a visão gerativa, segundo Jenny, apressa-se em definir que todo trabalho intertextual pressupõe modificações de conteúdo. Logo, o autor destaca formas de classificação de um enunciado cujo vínculo intertextual é rastreado.

Na subseção 1, “*Verbalização*”, o primeiro item dedica-se a analisar a passagem de uma relação pictórica à palavra literária. Quanto a isso, duas perspectivas são contrapostas: a da semiótica tradicional, para a qual “o texto se esgota a imitar o esqueleto diagramático da imagem” (31) e a de J. L. Schefer, que preconiza que “a imagem não tem outro referente senão o texto que a enuncia” (32). Disso, Jenny conclui: “Seja qual for o ponto de vista adotado [*sic*], o que está evidentemente fora da relação intertextual é a dimensão propriamente figurativa, e o que fica é uma rede relacional comum” (32). Dois exemplos são citados como índices dessa problematização: uma vinheta de pequenas dimensões que substitui “camisa”, em *La Bataille de Pharsale*, e os brasões representando os serviços da cidade em *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin. Assim, a “verbalização procura

então substitutos e esforça-se por *articular* o sistema de signos verbais sobre um sistema que lhe seja irredutível, por exemplo um sistema figurante” (33).

Na subseção 2, “*Linearização*”, Jenny define a intertextualidade como processo polissêmico e paragramático, o qual comporta, todavia, um caráter linear. Desse modo, o significante verbal desvenda-se progressivamente – e até mesmo de forma custosa – para constituir a significação aos poucos e cumulativamente.

Na subseção 3, “*Engaste*”, como sugerido pelo nome do procedimento, a inserção e a intercalação são os aspectos que o definem; no entanto, é preciso ressaltar que é atribuída à obra literária unidade pela gramática, sintática e semanticamente. Do contrário, sua realização sairia prejudicada, ou mesmo inviável. Ao contrário de um procedimento como narrativa dentro da narrativa, a isotopia de Jenny percebe que

[...] o trabalho intertextual vai multiplicar as ligações destinadas a integrar o aproveitamento em vários níveis simultaneamente, ou, num movimento inverso, os fragmentos intertextuais vão jogar com a ambiguidade, e vão lançar para o contexto um feixe de virtualidades combinatórias (34-35).

Desse modo, a intertextualidade não se apresenta como uma narrativa dentro de outra, mas como sugestionabilidade da palavra poética posta em relação com outros contextos discursivos. Isso quer dizer que a montagem intertextual é mais estilística que diegética, podendo ser dividida em três tipos de relações semânticas.

- ***Isotopia metonímica***

Com esse recurso, o autor pode evocar um mesmo trecho inúmeras vezes, de modo a retomar determinado fio narrativo, como a alusão ao poema latino ora atribuído a César, ora a Tito Lívio, em *La Bataille de Pharsale*.

- ***Isotopia metafórica***

Por sua vez, esse procedimento trabalha com o aporte de um fragmento carregado de proximidade semântica a determinado contexto narrativo, como na passagem extraída de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, também na

supracitada obra de Simon. O autor argumenta que é característico desse tipo de engaste a reflexão metalinguística, com o intuito de esclarecer, pelo enriquecimento associativo, alguma passagem. Aqui, destaca Jenny, é preciso considerar a possibilidade da existência de isotopias metalinguísticas como um subconjunto, visto que toda metalinguagem carrega consigo certa ordem de relações metafóricas.

- **Montagem não isótopa**

Nesse tipo de engaste ocorre a inserção de fragmentos sem contiguidade semântica com os arredores textuais, como na montagem em *cut-up*. Ao contrário do que se possa pensar, para Jenny, instaura-se, com tal recurso, uma “significação selvagem” (37), por meio da multiplicação *ad infinitum* de um jogo de semas,<sup>28</sup> e não de lexemas.

Na subseção 4, “*As figuras da intertextualidade*”, muda-se o foco, pois, anteriormente, a descrição das três transformações tratava, em especial, do condicionamento do contexto. Essa seção, por outro lado, aborda as modificações dentro de fragmentos intertextuais, que não escapam a determinações de tal natureza, como no caso das *Poesias*, de Lautréamont, analisadas por Kristeva. Dado o caráter vago de análise da repetição, como o de Arrivé, e os enunciados ideológicos encontrados em Lautréamont, Jenny estabelece, a partir da retórica, uma lista de tipos de alterações sofridas pelo intertexto:

- **Paronomásia**<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> “**sema** s.m. (1943) LING. EST cada unidade mínima de significação, que, combinada com outras, define o significado de morfemas e palavras; traço semântico, componente semântico © ETIM gr. *sêma*, atos 'sinal, caráter distintivo, marca’” (SEMA. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*, 2009).

<sup>29</sup> “**paronomásia** s.f. (1858) 1 LING conjunto de palavras de línguas diferentes que possuem origem comum (p.ex. *push*, inglês, e *puxar*, português, ambos do latim *pulsare*), ou de palavras com sentidos diferentes numa mesma língua, tb. com origem comum (p.ex. *tenro* e *terno*, no português); adnominação 2 ESTL RET figura de linguagem que extrai expressividade da combinação de palavras que apresentam semelhança fônica (e/ou mórfica), mas possuem sentidos diferentes (p.ex.: *anda possuído não só por um sonho, mas pela sanha de viajar*); agnominação © ETIM lat. *paronomasía* 'aproximação de duas palavras da mesma família (figura de retórica)', do gr. *paronomasía*, as 'formação de uma palavra derivando-a de outra com pequena mudança' © SIN/VAR adnominação, agnominação, anominação” (PARONOMÁSIA. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*, 2009).

Como sugerido pela alusão à figura de retórica, a paronomásia de Jenny é relativa ao tratamento dado ao texto por meio da subversão da grafia, mas mantendo um jogo de sonoridades preexistente, como na obra de Simon; porém, sua definição não é precisa, como demonstra o caso de *Poor lay Zanglay*, de Raymond Queneau, que transforma a língua escrita, mas não o “texto”.

- **Elipse**<sup>30</sup>

Definida por Jenny como “repetição truncada dum texto ou dum arquitexto” (39), no caso da citação de Elie Faure, em *La Bataille de Pharsale*, podendo ocorrer, em sentido estrito, pela omissão de algo esperado pelo leitor, como o passado do satânico e majestoso Maldoror, o qual “encheria muitas centenas de páginas dum romance negro tradicional” (39).

- **Amplificação**<sup>31</sup>

O recurso é definido pelo autor como “transformação dum texto original por desenvolvimento de suas virtualidades semânticas” (39), como, por exemplo, na estrofe sobre o Oceano (I, 9) dos *Cantos* com o poema *L’Homme et la mer*, de autoria de Baudelaire. Não há aí, como sugerido por Kristeva, mera reminiscência, mas intertextualidade, dada a ligação estabelecida entre o homem e o mar, assim como o uso livre de outros temas presentes em Baudelaire. Como *topoi*, o enriquecimento é evidente nesse tipo de recurso, como a alusão à rã da fábula no trecho dos *Cantos*; contudo, pode ocorrer, como efeito colateral, também a inversão semântica.

---

<sup>30</sup> “**elipse** s.f. (sXVI) [...] 2 GRAM LING num enunciado, supressão de um termo que pode ser facilmente subentendido pelo contexto linguístico ou pela situação (p.ex.: *meu livro não está aqui, [ele] sumiu!*) [...] © ETIM lat. *ellipsis, is*, este do gr. *élleipsis, eōs* 'supressão (de uma ou mais pal. em uma proposição)’” (ELIPSE. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*, 2009).

<sup>31</sup> “**amplificação** s.f. (1589) [...] 1.3 ESTL RET figura de retórica que consiste no prolongamento de um membro da frase pelo acréscimo de outro(s) elemento(s) da mesma natureza com o fim de dar maior ênfase (p.ex.: *deprimido, triste e macambúzio*) 1.4 ESTL RET *pej.* desenvolvimento verbal supérfluo; exageração [...]” (AMPLIFICAÇÃO. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*, 2009).

- **Hipérbole**<sup>32</sup>

Qualificado como “transformação dum texto por superlativação da sua qualificação”, esse procedimento pode ser representado exemplarmente pelo trecho dos *Cantos* (I, 9).

- **Interversões**

Por seu caráter antifrástico, é ligada à parodística, e “afeta elementos tão diversos, que merece ser analisada em pormenor” (41).

→ No item “*Interversão da situação enunciativa*”, delimita-se uma mudança de alocutário ou, mesmo, do sujeito. Como exemplo, Jenny traz, novamente, as citações de Baudelaire e Lautréamont (o primeiro dirige-se ao homem, enquanto o segundo, ao oceano).

→ No item “*Interversão de qualificação*”, essa forma dá-se pela antítese dos actantes<sup>33</sup> ou circunstâncias da narrativa original. Como exemplo de tal procedimento, aparece a inversão do *Apocalipse*, de São João (*Ap.* 17-19), no qual o apóstolo é guiado por um anjo e contempla uma prostituta soberba, símbolo da Babilônia, cena

---

<sup>32</sup> “**hipérbole** s.f. (1540) 1 ESTL RET ênfase expressiva resultante do exagero da significação linguística; auxese, exageração (p.ex.: *morrer de medo, estourar de rir*) [...] © ETIM gr. *huperbolê,ês* 'ação de lançar ou passar por baixo; excesso' © SIN/VAR ver sinonímia de *exagero*” (HIPÉRBOLE. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*, 2009).

<sup>33</sup> “**actante** s.m. (1959) [...] 3 LIT ser, força, coisa etc. que participa da ação, na estrutura de uma narrativa © ETIM fr. *actant* 'id.'” (ACTANTE. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*, 2009); “An actant is someone or something who or which accomplishes or undergoes an act. It may be a person, anthropomorphic or zoomorphic agent, a thing or an abstract entity. Situated on the level of narrative syntax, the term describes a narrative function such as that of subject or object. In the sentence 'Prison officers vote for work to rule which could bring jails to a standstill', 'work to rule' in the first part of the sentence functions as actant/object of the prison officers' quest while 'which' (referring to the same 'work to rule') in the second part of the sentence functions as actant/subject capable of bringing about a transformation. In the fairy-tale *Sleeping Beauty*, the prince functions as actant/subject in his own quest to marry the beautiful princess and as actant/helper in the quest to break the spell of the nasty fairy godmother. Actant has to be distinguished from actor, a term used when describing the discursive organization. See also *actor*” (ACTANT. In: MARTIN, Bronwen & RINGHAM, Felizitas. *Dictionary of Semiotics*, 2000); “**actant**, in the \*NARRATOLOGY of A. J. Greimas, one of six basic categories of fictional role common to all stories. The actants are paired in \*BINARY OPPOSITION: Subject/Object, Sender/Receiver, Helper/ Opponent. A character (or *acteur*) is an individualized manifestation of one or more actants; but an actant may be realized in a non-human creature (e.g. a dragon as Opponent) or inanimate object (e.g. magic sword as Helper, or Holy Grail as Object), or in more than one *acteur*, *Adjective*: **actantial**” (ACTANT. In: BALDICK, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, 2001).

ironicamente transfigurada por Lautréamont, quando Maldoror é conduzido por um pirilampo ao Pacto com a Prostituição (*Cantos I, 7*).

→ No item “*Interversão da situação dramática*”, por transformação negativa ou passiva, o esquema das ações é alterado, sendo seu exemplo ainda as comparações entre a abordagem do anjo e do pirilampo.

→ No item “*Interversão dos valores simbólicos*”, as figurações têm seu sentido invertido por esse recurso, como no papel desempenhado pela serpente e o dragão, nos *Cantos*, figuras originalmente negativas no Apocalipse.

⦿ No subitem “*Mudança de nível de sentido*”, uma associação natural está na base desse procedimento, quando, nos exemplos citados, o Deus antropófago de Lautréamont é claramente inspirado pelo arrebatamento da visão apostólica, desprezando o sentido da comunhão espiritual para introduzir o elemento formidável do festim satânico.

A parte IV, subintitulada “*Ideologias intertextuais*”, na primeira seção, “*A intertextualidade como desvio cultural*”, define a prática intertextual como não apenas pura repetição, mas função crítica sobre a forma, haja vista os exemplos dados por Petrônio, Rabelais, Lautréamont, Joyce. A repetição é entendida, assim, como forma de ultrapassagem, intensificação ou esquecimento.

Na segunda seção, “*A intertextualidade como reativação do sentido*”, todavia, a repetição por si só não permitiria a atualização do sentido da obra literária, e tal inquietação é expressa, em *La Bataille de Pharsale*, pelo arroubo narrativo em torno da citação a *Um amor de Swann*. A prática intertextual, então, é compreendida como virtualmente infundável, como na experimentação de Michel Butor sobre uma página de Chateaubriand, em *6810000 litres d'eau par seconde*.

Na terceira seção, “*A intertextualidade como espelho dos sujeitos*”, “sujeitos”, no plural, parte-se da premissa linguística da enunciação e do enunciado, compartilhando de traço comum pela visão da consciência contemporânea que os entende como produtos da ficção. Por conseguinte, não há mais eixos temáticos que não perpassem a multiplicidade intertextual sugerida por essa variação de assuntos subjetivos. Como referência a isso, Jenny lembra, novamente, a obra de Simon: citações latinas e históricas compõem a consciência do personagem, mas o verdadeiro campo de batalha está para ser encontrado ainda. Quando a escrita fixa, algo escapa e dá início a novos processos. Do mesmo modo, Queneau expõe essa

perda mediante a ideia de que é na composição intertextual que surge a abertura para novas possibilidades, e aí talvez resida seu real perigo: “A forma torna-se ao mesmo tempo sábia e narcisista” (48).

Por fim, na quarta seção, “*Para além do espelho?*”, o texto é encerrado pelo posicionamento de Burroughs quanto ao instrumental empunhado pela intertextualidade, colocando tal natureza de relações não mais a serviço de uma Grande Biblioteca, mas destacando a atividade contestatória dos discursos literários, em seu papel destrutivo, contra as *mass media*, a publicidade, etc. Isso demonstra que a intertextualidade não trata de experimentações sem finalidade e aponta para sua “vocalização crítica, lúdica e exploratória” (49).

\* \* \*

Na “Conclusão” de *A intertextualidade*, Tiphaine Samoyault argumenta que a noção é, com frequência, “mal-amada” por associar-se, em princípio, a um estruturalismo abusivo que separa a literatura do mundo. Quando de tal acusação, sobressaem-se dois pontos: 1. *positivismo excessivo*: privação da singularidade do texto literário, sistematização de evidências de liames patentes; 2. *definição vaga*: o que a tornaria “uma concha vazia ou um mito teórico” (143), devido à extensão do campo que recobre e à multiplicidade de suas proposições. A alternativa para o entendimento da intertextualidade como memória da literatura, então, permite aplacar a atitude de descrédito que lhe dirigida, através do reconhecimento de que se, por um lado, não se restringe à explicação textual ou ao inventário positivista, por outro, disponibiliza-a ao estudo da complexidade das interações, inclusive ao redor da produção e da recepção, em uma teoria geral das relações entre textos literários. Nesse sentido, a memória da literatura pode ser reduzida a três níveis que não se sobrepõem por completo: a memória do texto, a memória do autor e a memória do leitor. O que decorre daí é o que chama de “poética da variação” (143), devido às possibilidades dos jogos da memória abertos à interpretação, a partir de seus componentes essenciais: a transformação e a relação, nos seguintes termos: “Princípio maior da constituição do espaço literário, a intertextualidade encontra seu sentido e seu emprego críticos, combinando-se com outras perspectivas: além de ser uma teoria ampla, ela torna-se dessa forma um método” (144).



A intertextualidade pode, portanto, servir a outras áreas dos estudos literários: 1. *à crítica psicanalítica*: por evidenciar subtextos internos sem recorrer à biografia do autor, mas à biblioteca deste, como forma de permanecer no universo textual; 2. *à teoria da recepção*: por indicar cenografias de leitura e por deslocar o texto da história literária ao lado de uma perspectiva transistórica, não destacando modalidades positivistas, mas sim ligadas à memória da produção e da recepção; 3. *à análise estilística dos textos*: pelo método de levantamento de disjunções e elementos heterogêneos, o que permite fazer o inventário dos intertextos, para precisar índices contextuais e configurações formais e perceber que as relações intertextuais são atividades técnicas particulares, não a valorização de modelos da crítica de fontes, mas sim a circularidade de efeitos de sentido; 4. *à crítica genética*: por analisar as práticas de absorção progressiva de materiais exteriores, como na concepção de Pierre-Marc de Biasi, detida em elucidar como se dá a construção das operações intertextuais durante a geração da obra;<sup>34</sup> 5. *à sociocrítica*: de inspiração bakhtiniana, por estudar a origem do enunciado, a orquestração das vozes do discurso social, proposta por Marc Angenot e Claude Duchet. A intertextualidade é, desse modo, entendida através da analogia que a coloca entre o texto e o comentário, do mesmo modo que os livros surgem à mente de escritores e de leitores à medida que progride sua atividade de rememoração. Nisso se assemelha às outras artes, pois a parte artesanal da bricolagem está na constituição de seus procedimentos básicos, cuja matéria-prima provém da linguagem posta pela literatura existente, não da linguagem abstrata no sentido estruturalista de Jakobson: “A citação, a re-escritura [*sic*], a transformação e a alteração, qualquer que seja a relação do autor – melancólica, lúdica ou desenvolta – como o já dito, só destacam o trabalho comum e contínuo dos textos, sua memória, seu movimento” (145).

Samoyault, por outro lado, prefere incluir, como adendo, uma quarta postura ideológica: a de *transmissão*, definida nos seguintes termos: “A troca das formas, das linguagens e dos lugares do saber que permite a intertextualidade é a manifestação de sua sobrevida possível: a duração daquilo que é transmitido é mais

---

<sup>34</sup> Pierre-Marc de Biasi afirma, em seu artigo, que a renovação do pensamento crítico no decorrer dos anos 1960 tornou o conceito de intertextualidade uma das ferramentas mais importantes dentro dos estudos literários. A função primeira da teoria é a da elucidação do processo por meio do qual todo texto pode ser lido como integração e transformação de um ou vários textos diferentes. Desde seu delineamento, alerta, o conceito causou inúmeras controvérsias e, em decorrência disso, sofreu constantes revisões de definição por seus propositores. Para compreender a evolução por que passou, traça um panorama que prima pela clareza da exposição quanto à sua operacionalidade crítica (cf. 2010).

longa que a daquele que transmite” (98). No plano ficcional, o procedimento pode ser visto no capítulo 7, quando o pai intercede pela filha junto aos irmãos através da surata das Mulheres:

“[...] É difícil saber de onde vem a revolta de um filho, essa delinquência precoce, a inveja, o ciúme e a violência que desde cedo tomaram conta desses dois filhos de Emilie. Eles fizeram um pacto contra a irmã, sabendo que Emilie, desde o nascimento e, sobretudo, desde a morte de Soraya Ângela, lhes havia implorado para que deixassem a filha dela em paz e não a perseguissem, como se faz com um criminoso ou com o mais perigoso foragido, que estava destinado a sucumbir numa casa de mortos. Também não atenderam ao pedido do pai, que muitos anos antes de morrer reuniu os homens da casa e pediu ao único filho letrado para traduzir em voz alta um versículo da surata das Mulheres, a fim de que todos entendessem que na palavra de Deus, o Misericordiosíssimo, sempre havia perdão e clemência. Admitiu que a filha nascera e crescera diante de um espelho mal polido, mas que uma mulher tentada pelo pecado pode arrepender-se meditando sozinha num quarto vedado à luz do sol e a todos os olhares durante cinco dias e cinco noites. Mas nem isso os tornou sequer tolerantes com a irmã. Na verdade, passaram a desprezar o pai por ter recorrido a um texto sagrado para perdoar o imperdoável; durante todo esse tempo apancharam a irmã, baniram-na da família e juraram armar um escândalo se ela pusesse os pés na calçada do sobrado ou se assinasse com o sobrenome da família [...]” (127-8).

Outro nivelamento intertextual fino é observado nos eventos ocorridos após a morte do pai, quando Samara Délia assume os negócios na Parisiense, fazendo-a prosperar ao ponto de Emilie ridicularizar o marido:

[...] Depois que ela perdeu o marido, a filha tomou conta da Parisiense sem a ajuda de ninguém, e deu um impulso tão grande na loja que no fim de alguns anos Emilie chegou a caçoar do finado: — Ganhamos em cinco anos o que deixamos de ganhar em cinquenta; a vocação dele era vociferar no alto de um minarete, em vez de ficar mudo atrás do balcão [...]” (131).

O episódio traz ecos de uma história no *Livro das mil e uma noites*: na 910.<sup>a</sup> noite, Šahrāzād conta ao rei Šāhriyār (شهریار) a história conhecida como “Galeno e o tecelão que virou médico a mando da esposa”, a qual trata de um homem, na Pérsia, que tinha por profissão a de tecelão e de sua mulher, de origem nobre, que, por não desfrutar de um tutor, acaba aceitando o casamento com alguém de condição inferior, estabelecido um contrato que obrigava o marido a pagar a quantia de vinte mil dirhams (درهم) e obedecer-lhe em todas as questões. Um dia, ao sair para fazer compras, a mulher depara-se com um médico que estendera um tapete e falava, em jargão, a uma plateia atenta. Impressionada, ordena ao esposo que se torne, ele também, médico, de modo que pudessem melhorar sua condição

financeira: “Espantada com sua vasta riqueza, a mulher pensou: ‘Se o meu marido fosse como ele, a nossa vida seria melhor, e o aperto e a pobreza em que vivemos diminuiriam” (2008: 278). Então, o homem segue suas ordens e passa a ouvir o médico na rua, memorizando seus termos, o nome das doenças e os remédios que as curavam. Ao voltar para casa e relatar o que fizera, a esposa o aconselha a abrir um consultório, ao que o homem responde ser insensatez, dado que seus conterrâneos o conhecem e que o plano só daria frutos em terras estrangeiras. E é isso que faz, após vender seus aparelhos de tecelagem e comprar medicamentos e mezinhas, fazendo um tapete para si. A situação de ambos melhora com os lucros auferidos de aldeia em aldeia e continuam viagem até chegar a terras gregas, onde o sábio Galeno<sup>35</sup> era autoridade em assuntos médicos. Após observar o ex-tecelão que dava diagnósticos certos e errados aos pacientes, ficou impressionado com a dedução de um caso que lhe chegou: ao avistar uma mulher, carregando um frasco com urina e água, o farsante sentencia que se trata de um homem estrangeiro, judeu e que está com indigestão. Galeno, ainda aturdido, após saber que o tratamento prescrito estava errado, manda chamá-lo e o interroga sobre seus métodos e propósitos. O homem explica-lhe o dilema sobre o dote da mulher e de como chegara àquele ponto. Não satisfeito, Galeno ainda lhe indaga sobre a solução do caso de aepsia e o homem responde que acertara o diagnóstico através de uma arte dominada pelos persas, a da fisiognomia: ao olhar para a mulher, percebeu que era loira e vestia-se à moda de outro país, que tais mulheres, estando apaixonadas, ficam muito aflitas pelo bem-estar de seus amados e que eram judeus porque haviam comido um prato de carne moída e trigo (*harīsa*), causador do mal-estar. Galeno, então, paga o dote da mulher e diz para que se separe dela.

Retornando ao texto de Hatoum, a visita da narradora ao jazigo do pai adotivo no cemitério em que encontra o coveiro Adamor Piedade causa estranheza pelo teor fantástico da aparição presenciada por este. Ele conta ter escutado uma voz grave, parecendo-lhe, primeiramente, alguma ladainha entoada pelo filho Hakim. Porém, ao aproximar-se, diz ter visto sobre o túmulo um vulto que estendia os braços estirados em direção ao sol nascente:

[...] Mas no fim da madrugada do sábado ele foi surpreendido por uma voz grave, nem alta nem baixa: uma alternância de melodia e lamento, às vezes

---

<sup>35</sup> Médico grego (131-201 d.C.) que foi grande referencial na área para a medicina árabe.

interrompida bruscamente, dando lugar a uma breve quietude, a um sopro de silêncio. “Estou habituado a ouvir todo tipo de ladainha”, disse, “mas aquela era diferente de todas.” Ele foi de encontro à voz, até avistar um vulto ao lado do jazigo da família. Não foi apenas a estranheza do canto que lhe chamou atenção, mas também a posição do corpo: nem de joelhos, nem deitado, meio agachado, com os dois braços estirados para as bandas do sol nascente.

— Fiquei na espreita — continuou Adamor —, esperando um fiozinho da manhã; aí enxerguei um rosto que logo perdi de vista, pois a cabeça embiocava querendo procurar a terra, mergulhar no finzinho da noite, sumir. Depois é que percebi: aquele vozeirão não vinha da boca do teu tio Hakim; quem rezava era um objeto escuro: uma caixa preta sobre o túmulo do teu avô. Fiz o sinal da cruz, como muitos que passam ao lado deste túmulo e ficam abismados porque ali não há uma cruz, nem coroa de flores, nem imagem de santo, nenhum sinal de morto cristão. E ainda mais vendo aquele corpo sem voz murmurar, de costas para os defuntos...

Adamor quis saber o porquê, tantos porquês: o momento da oração, o corpo agachado e solidário à terra, e a voz metálica gutural, querendo ser canto e fala e oração a um só tempo.

Eu mesma relutei em acreditar que um corpo em Manaus estivesse voltado para Meca, como se o espaço da crença fosse quase tão vasto quanto o Universo: um corpo se inclina diante de um templo, de um oráculo, de uma estátua ou de uma figura, e então todas as geografias desaparecem ou confluem para a pedra negra que repousa no íntimo de cada um [...]” (141).

A citação acima, portanto, depende da identificação do formata ideológico a que se vincula na obra, uma vez que a intertextualidade se especializa ao redor de elementos variáveis, como espaço-tempo, personagem, universo ficcional e linguagem.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Por definição:

- *Espaço-tempo*: possibilitado pela seleção empregada na construção da obra, o que permite ao leitor seu reconhecimento por meio de elementos descritivos e bíblicos;
- *Personagem*: a conferência de características ao personagem é menos psicológica que literária, pois este está provido de atributos reconhecíveis e referências autônomas;
- *Universo-ficcional*: efeitos de ampliação podem ser operados nesse campo quando da retomada de índices intertextuais, sendo sua localização fator determinante para mesurar suas implicações;
- *Linguagem*: constituída a partir do “peso dos enunciados anteriores” (99). Para Samoyault, mais importante que as mudanças do intertexto através das recuperações é a singularidade estilística que se desenrola tendo como base o “já-dito (retomada e desvio do lugar-comum, idioletos híbridos, montagem...)” (99).

### III A ORQUÍDEA E O TAPETE (referencialidade e intersemiotividade)

O capítulo final deste trabalho é conduzido, ainda uma vez, por um esforço de síntese das perspectivas expostas até o momento, em que são cotejadas convergências e divergências desenvolvidas para o *Relato de um certo Oriente* através dos autores do *corpus* teórico. A ênfase, nesse sentido, é dada a concepções trazidas pela discussão de relações entre os planos ficcionais, a possibilidade de vinculação à memória da literatura e suas implicações para elementos extratextuais aos quais se reportam. De fato, a tentativa de exploração é feita detendo-se, sumariamente, na complexidade inerente à definição de uma memória literária e nas questões levantadas no terceiro capítulo de *A intertextualidade*, intitulado “Referência, referencialidade, relação”: a *referência* – processo através do qual a literatura remete a si mesma – e a *referencialidade* (*référencialité*: neologismo que joga, em francês, com o termo *référentialité*) – o texto em ligação com o mundo –, para chegar a um quadro da problemática envolvendo a distinção entre mundo e representação, específica nos apontamentos das teorias aqui contempladas. Para tanto, destacam-se as estratégias de forma e de conteúdo adotadas por Hatoum, que tomam o romance como propício a pôr em xeque concepções imanentistas da obra arte, defendidas no contexto da crise, inaugurada pela modernidade, em torno da faculdade do texto estético em ser imagem do “real”. Assim, sublinham-se problemas ligados à especificidade discursiva da literatura, de modo a indicar que há uma distinção tênue entre a propriedade linguística ao redor da referência e sua decorrente capacidade autotélica ou autorreferencial. Isso significa a adoção de uma perspectiva pragmática que escapa ao estreitamento da conceituação do âmbito do código literário como meramente representacional. Desse modo, institui-se a consideração de que este ultrapassa os termos que antes o definiam como imitação do “real”, tributários da tradição mimético-aristotélica. Para chegar a esses sentidos particulares, a separação entre as esferas literária e “mundana” seria propiciada por distinções de registro especial, não mais no

problema supracitado. O exemplo dessa inextricabilidade entre ficção e “realidade”<sup>37</sup> é ilustrativo das características do texto literário e da impossibilidade de sua expulsão para um domínio privilegiado, como em um caso do desdobramento de mundos, como adaptação de resíduos da metafísica da arte. Logo, procura-se pela determinação relativa da leitura sobre o objeto textual e sua relação com a “realidade”, uma vez que o caráter literário, como manifestação histórica, desperta a “credulidade” mediante o processo de recepção, mesmo em um caso puramente ficcional, mas que comporta o estatuto da objetividade da verossimilhança, sem o julgamento da intenção autoral em forjar experiências transcendentais. Isso seria um indicativo de certa consciência da literatura em reconhecer a artificialidade de seu próprio discurso, concluindo-se, por conseguinte, a decorrência do paralelismo entre o “real” e o ficcional. Samoyault vê na intertextualidade a possibilidade de “caracterização” (101) da literatura, em termos de autonomia de campo, esta representada pela referência feita pelo universo literário a seu próprio conteúdo.

De fato, um dos principais acusados de defesa de tal posicionamento imanentista, Roland Barthes (cf. WOOD, 2011; COMPAGNON, 2012), no célebre pronunciamento por ocasião de sua aula inaugural no Collège de France, anuncia, em tom plácido, sob a tutela intelectual da propriedade que lhe permitia tal serenidade, para o espanto dos presentes, que “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 2007: 14) [grifos nossos]. Passada a comoção inflamada ao redor da crítica aos excessos racionalistas perpetrados pelo estruturalismo francês e a suposta orientação apolítica do semiólogo, o que permite ainda hoje novas leituras do pensamento desse crítico *sui generis*, sua declaração atravessa, novamente, o crivo teórico. É

---

<sup>37</sup> “In semiotic theory, the term reality always refers to constructed reality. In everyday life, this relates to the signification with which we invest the world that surrounds us. The *reality effect*, then, corresponds to the relationship between that world and the subject (i.e. us) which is activated by some kind of *embrayage* or engagement, that is, by making our presence felt in the constructed environment. There are two processes that help setting up reality effects in discourse. The first one is iconization. This relates to the procedure whereby an impression of the referential world outside the text is produced and sustained. The topographical description in Zola’s *Germinal*, for instance, creates an illusion of reality. Figurativization of discourse represents another, though related, way of constructing effects of being real. All elements in a text that refer to the external physical world and can be apprehended by the five senses belong to the figurative level. They are essential ingredients in the creation of an illusion of reality. A journalist seeking to present an event as vividly as possible, for example, might evoke sounds, colours or smells in his description to produce an impression of immediacy and realism. See also *embrayage*, *figurativization* and *iconicity*” (REALITY. In: MARTIN, Bronwen & RINGHAM, Felizitas. *Dictionary of Semiotics*, 2000).

nesse sentido que se faz presente a declaração de Barthes, que, seja aqui admitido, seguiu uma carreira acadêmica singular, para dizer o mínimo, e, em sua capacidade de avaliação conduzida pelo desejo de conclusões propositalmente provisórias, declaradamente experimentalistas e aparentemente instáveis, parece ter conciliado a contingência de seus posicionamentos com o domínio ensaístico em que se sentia à vontade. Em um casamento inusitado entre anarquia e helenismo, constrói seus movimentos revisionistas de modo a deixar entrever o que tinha em mente ao elaborar as atuações dos mecanismos da linguagem – por extraordinário que pareça, sempre políticos, em sentido estrito – da “semiófisis”, da “semioclastia” e da *semiotropia* –, os aspectos de uma nova formulação de sua semiologia literária:

A semiologia de que falo é ao mesmo tempo *negativa* e *ativa*. Alguém em quem se debateu, nos bons e nos maus momentos, essa diabrura, a linguagem, só pode ser fascinado pelas formas de seu vazio — que é o contrário absoluto de seu oco. A semiologia aqui proposta é pois negativa — ou melhor ainda, por mais pesado que seja o termo: *apofática*: não porque ela negue o signo, mas porque nega que seja possível atribuir-lhe caracteres positivos, fixos, a-históricos, a-corpóreos, em suma: científicos. Esse apofatismo acarreta pelo menos duas consequências [*sic*], que interessam diretamente ao ensino da semiologia.

A primeira é que a semiologia, embora, na origem, tudo a isso a predispuesse, já que ela é linguagem sobre as linguagens, não pode ser ela própria uma metalinguagem. É precisamente ao refletir sobre o signo, que ela descobre que toda relação de exterioridade de uma linguagem com respeito a outra é, *com o passar do tempo*, insustentável: o tempo desgasta meu poder de distância, mortifica-o, faz dessa distância uma esclerose: não posso ficar a vida toda *fora* da linguagem, tratando-a como um alvo, e *dentro* da linguagem, tratando-a como uma arma. Se é verdade que o sujeito da ciência é aquele que não se expõe à vista, e que é afinal essa retenção do espetáculo que chamamos “metalinguagem”, então, o que sou obrigado a assumir, falando dos signos com signos, é o próprio espetáculo dessa bizarra coincidência, desse estrabismo estranho que me aparenta aos mostradores de sombras chinesas, quando esses exibem ao mesmo tempo suas mãos e o coelho, o pato, o lobo, cuja silhueta simulam. E se alguns se aproveitam dessa condição para negar à semiologia ativa, aquela que escreve, toda relação com a ciência, é preciso sugerir-lhes que é por um abuso epistemológico *que começa precisamente a desmoronar*, que identificamos metalinguagem e ciência, como se uma fosse a condição obrigatória da outra, quando a primeira não é mais do que o signo histórico da segunda, portanto refutável; já é talvez tempo de distinguir a metalinguística [*sic*], que é uma marca como qualquer outra, do científico, cujos critérios estão alhures (talvez, seja dito de passagem, o que é propriamente científico seja destruir a ciência que precede).

A semiologia tem uma relação com a ciência, mas não é uma disciplina (é a segunda consequência [*sic*] de seu apofatismo). Que relação? Uma relação ancilar: ela pode ajudar certas ciências, ser, por algum tempo, sua companheira de viagem, propor-lhes um protocolo operatório a partir do qual cada ciência deve especificar a diferença de seu corpus. Assim, a parte da semiologia que melhor se desenvolveu, isto é, a análise das narrativas, pode prestar serviços à História, à etnologia, à crítica dos textos, à exegese, à iconologia (toda imagem é, de certo modo, uma narrativa). Por outras palavras, a semiologia não é uma chave, ela não permite apreender

diretamente o real, impondo-lhe um transparente geral que o tornaria inteligível; o real, ela busca antes soerguê-lo, em certos pontos e em certos momentos, e ela diz que esses efeitos de solevamento do real são possíveis sem chave: aliás é precisamente quando a semiologia quer ser uma chave que ela não desvenda coisa alguma. Disso decorre que a semiologia não está num papel de substituição com relação a nenhuma disciplina; eu desejaria que a semiologia não tomasse aqui o lugar de nenhuma outra pesquisa mas, pelo contrário, que ela as ajudasse a todas, que tivesse por sede uma espécie de cadeira móvel, curinga do saber de hoje, como o próprio signo o é de todo discurso.

Essa semiologia negativa é uma semiologia ativa: ela se desdobra fora da morte. Quero assim dizer que ela não repousa numa “semiófisis”, uma naturalidade inerte do signo, e que também não é uma “semioclastia”, uma destruição do signo. Ela seria antes, para continuar o paradigma grego: uma *semiotropia*: voltada para o signo, este a cativa e ela o recebe, o trata e, se preciso for, o imita, como um espetáculo imaginário. O semiólogo seria, em suma, um artista (essa palavra não é aqui nem gloriosa, nem desdenhosa: refere-se somente a uma tipologia): ele joga com os signos como um logro consciente, cuja fascinação saboreia, quer fazer saborear e compreender. O signo — pelo menos o signo que ele vê — é sempre imediato, regado por uma espécie de evidência que lhe salta aos olhos, como estalo do Imaginário — e é por isso que a semiologia (deveria eu precisar novamente: a semiologia daquele que aqui fala) não é uma hermenêutica: ela pinta, mais do que perscruta, *via di porre* mais do que *via di levare*. Seus objetos de predileção são os textos do Imaginário: as narrativas, as imagens, os retratos, as expressões, os idioletos, as paixões, as estruturas que jogam ao mesmo tempo com uma aparência de verossimilhança e com uma incerteza de verdade. Chamaria de bom grado “semiologia” o curso das operações ao longo do qual é possível — quiçá almejado — usar o signo como um véu pintado, ou ainda uma ficção (35-9).

Dessa forma, distancia-se de metalinguagens hermenêuticas, pois, para o pensamento maduro barthesiano, como em Derrida, vislumbra-se a possibilidade do esgotamento da existência de um *hors-texte*. Em sua teoria do conhecimento, por conseguinte, não há um lugar privilegiado de onde seria lançado o olhar demiúrgico que se desdobrará do ato interpretativo para uma interpretação, mas apenas o reconhecimento da imanência sem transcendência do textual, tomada como a própria efetividade da linguagem e, portanto, invariavelmente ideológica. O dilema ao redor da atividade do escritor está perpassado por esse reconhecimento desconcertante. Como Barthes, guardadas as devidas especificidades desse eixo da escrita (impedir/obrigar – impedir/suprimir), o local de atuação da linguagem é ela própria, isto é, o texto é também o mundo que encerra, não havendo, portanto, possibilidade de apartamento de ações que não sejam intrínsecas às próprias revoluções operadas pelo signo, sempre ameaçado pela estagnação convencional, pela sombra do “fascismo” que nele impera. Naturalmente, as posições de Barthes mudaram, drasticamente, em sua trajetória intelectual, sendo a seguir trazidos dois exemplos de “discrepâncias” internas a sua obra.



Para Samoyault, por fim, ser ou não ser o “reflexo do mundo” não é o problema central da literatura, mas que a inteligibilidade do mundo poderia ocorrer em qualquer outro espaço, para além das limitações encerradas pelo texto. Nesse sentido, nos próximos subcapítulos, que encerram esta dissertação, são discutidos, em contraponto, o ensaio crítico “O efeito de real” e o célebre artigo, datado de 1973, “Teoria do texto”, de Roland Barthes, privilegiando-se suas considerações para a análise do domínio a que pertence, no quadro de discussão apresentado, o *Relato de um certo Oriente*.

### III.1 O “acervo de surpresas da vida”

O fotógrafo alemão Gustav Dorner resume sua estadia em Manaus alegando querer criar um “acervo de surpresas da vida”. Sua incrível memória visual fascina Hakim, que é apresentado à biblioteca por intermédio desse personagem com ares peripatéticos, disposto a elaborar inventários de inspiração naturalista:

[...] Foi através de Dorner que conheci a primeira biblioteca da minha vida. Era formada por oito paredes de livros, que felizmente só conheci anos mais tarde, pois caso contrário teria me inibido para sempre o hábito da leitura que então adquiria. Sua voz era tão grave quanto seu nome, e falava um português rebuscado, quase sem sotaque e que deixava um nativo desconcertado, a ponto de só não o confundir com um amazonense por causa do aspecto físico: era mais alto e mais loiro que todos os alemães da cidade, e se vestia de um modo bastante peculiar para a época; trajava uma bermuda que ia até os joelhos, uma camisa branca sem colarinho, e calçava sapatos de cromo, sem cadarço e sem meia. Atada num cinturão de couro, pendia de sua cintura uma caixa preta; os que a viam de longe pensavam tratar-se de um coldre ou cantil, e ficavam impressionados com a sua destreza ao sacar da caixa a Hasselblad e correr atrás de uma cena nas ruas, dentro das casas e igrejas, no porto, nas praças e no meio do rio. Possuía, além disso, uma memória invejável: todo um passado convivido com as pessoas da cidade e do seu país pulsava através da fala caudalosa de uma voz troante, açoitando o silêncio do quarteirão inteiro. Mas a memória era também evocada por meio de imagens; ele se dizia um perseguidor implacável de “instantes fulgurantes da natureza humana e de paisagens singulares da natureza amazônica”. Há tempos ele se dedicava à elaboração de um “acervo de surpresas da vida”: retratos de um solitário, de um mendigo, de um pescador, de índios que moravam perto daqui, de pássaros, flores e multidões [...] (52-3).

A relação de Dorner com a representação fotográfica conduz, no plano ficcional, a problema similar quanto à ideia de mimese que vigora nos estudos literários, guardadas as devidas proporções. Com efeito, as imagens geradas em literatura e fotografia são de naturezas singulares; porém, o problema maior da

imitação abarca ambas as linguagens. A perplexidade “ontológica” que Roland Barthes exprime, em *A câmara clara*, frente ao objeto fotográfico – empírico, retórico ou estético – chega mesmo a diminuir sua estima pelo cinema (1984: 12), deixando-a inclassificável, em seu recorte preciso, que não mais se repetirá, do instante gravado.

Paralelamente, no item 1 do terceiro capítulo de *A intertextualidade*, “O texto contra o mundo”, o problema é colocado da seguinte maneira: “A literatura não fala do mundo, mas antes dela mesma, pondo em evidência a heterogeneidade fundamental do real e do texto” (102), o que suscita o questionamento sobre se a literatura estaria também aprisionada, tal como o registro fotográfico, segundo Barthes, em um *momentum*. Samoyault vale-se, de início, de distinção entre sentidos discursivos, estabelecida na *Poética* e na *Metafísica*, de Aristóteles: o referencial (trata do mundo, isto é, a História, a Filosofia...) e o não referencial (trata de seu próprio mundo, isto é, a literatura, mesmo a de caráter referencial, como os relatos de viagem ou autobiográficos). A autora não especifica, entretanto, seu entendimento das definições acima, por exemplo, a de “literatura”<sup>38</sup> na Antiguidade, mas ilustra, claramente, o ponto em que quer chegar: “Um enunciado ficcional pode fazer aparecerem semelhanças com o mundo, mas não será jamais o mundo” (102). Tais afirmações estão baseadas na “aporia de qualquer empreendimento referencial com caráter literário”, segundo Christine Montalbetti (1997). A essa ilusão quixotesca da identidade do mundo com a ficção opõe-se a heterogeneidade fundamental das linguagens, uma diferença de “textura” (102) entre o mundano e o literário. Dessa

---

<sup>38</sup> “**literature**, a body of written works related by subject-matter (e.g. the literature of computing), by language or place of origin (e.g. Russian literature), or by prevailing cultural standards of merit. In this last sense, 'literature' is taken to include oral, dramatic, and broadcast compositions that may not have been published in written form but which have been (or deserve to be) preserved. Since the 19th century, the broader sense of literature as a totality of written or printed works has given way to more exclusive definitions based on criteria of imaginative, creative, or artistic value, usually related to a work's absence of factual or practical reference (see *autotelic*). Even more restrictive has been the academic concentration upon poetry, drama, and fiction. Until the late mid-20th century, many kinds of non-fictional writing—in philosophy, history, biography, \*CRITICISM, topography, science, and politics—were counted as literature; implicit in this broader usage is a definition of literature as that body of works which—for whatever reason—deserves to be preserved as part of the current reproduction of meanings within a given culture (unlike yesterday's newspaper, which belongs in the disposable category of ephemera). This sense seems more tenable than the later attempts to divide literature—as creative, imaginative, fictional, or non-practical—from factual writings or practically effective works of propaganda, \*RHETORIC, or \*DIDACTIC writing. The \*RUSSIAN FORMALISTS' attempt to define \*LITERARINESS in terms of linguistic deviations is important in the theory of \*POETRY, but has not addressed the more difficult problem of the non-fictional prose forms. See also *belleslettres*, canon, paraliterature. For a fuller account, consult Peter Widdowson, *Literature* (1998)” (LITERATURE. In: BALDICK, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, 2001).

forma, a intertextualidade seria algo como a demarcação de fronteiras do universo não referencial, sua extensão máxima, em outros termos, sua essencialidade mimética, organizando-se em um campo produtor de simulacros, reproduções, repetições, citações, retomadas, reduplicações (103). Para Samoyault, a intertextualidade reúne ambas as propriedades, podendo resolver o impasse entre os críticos, que se dividem quanto ao aspecto fundante da literatura, qual seja: se esta fala do mundo ou apenas de si mesma. Assim, a citação articula tal diferença:

se o enunciado que se toma emprestado é da mesma natureza que o enunciado no qual se insere, ele tem uma outra função que permite importar um fragmento do real – o texto existente, pertencendo de fato à biblioteca, objeto do mundo, quando ela própria, como em Borges, não é o mundo (103).

Em contrapartida, não é tão simples atribuir à biblioteca borgiana a afirmação acima, uma vez que o autor argentino destaca, em sua ficção, o caráter enciclopédico dos aportes intertextuais, evocando a todo instante objetos do mundo, “reais” ou “imaginários” de modo a borrar as diferenças que aí se estabelecem no modo como o texto literário foi compreendido através da história. Nesse sentido, a partir do que se convencionou chamar *mise en abyme*, Dorner problematiza, no nível da imagem assentada por seu mecanismo, essa ideia de reprodução do “real”:

“[...] O visitante cumprimentou um por um, curvando o corpo para beijar a mão das mulheres e espanando com os dedos os cabelos das crianças. Acercando-se de Arminda, colocou junto ao rosto dela a fotografia que ela ainda segurava, desenrolou a alça do punho e com um gesto felino retirou da caixa o *flash* e a câmara. Ouvimos o disparo e logo mergulhamos na cegueira estonteante do lampejo que esbranqueceu tudo ao nosso redor. Quando as pessoas e os objetos reapareceram, as duas Armindas ainda sorriam, impávidas e assustadas. Na semana seguinte, o rapaz mostrou a fotografia do rosto da mulher ao lado da fotografia do rosto da mulher, e então dissipamos uma dúvida antiga: a de que aquele sorriso não era um sorriso e sim um cacoete adquirido na infância, como revelara nossa vizinha Esmeralda à Hindié Conceição [...]” (37).

Os detalhes irrisórios da descrição de Armindas são indicadores materiais que funcionam como inserções de credulidade, para o convencimento do leitor da objetividade do registro da câmara. Essa distinção dificultosa da presença do referente<sup>39</sup> na fotografia tem seu correlato em certos textos literários, como aqueles

---

<sup>39</sup> “The referent is the entity to which a word refers or which it stands for in the outside world, or in extra-linguistic reality. The referent can be an object, a quality, actions or real events. The referent of

discutidos no subitem 1.1, “Hibridez do texto”, o qual trata dos textos-centões, ou seja, inteiramente formados por citações ou compostos por “plágios inflectidos pela paródia” (103) (e.g.: *Poésies*, de Lautréamont), por sua raridade, à exceção do pastiche e da paródia continuada (e.g.: *Le Chapelain décoiffé*, de Boileau). Assim, a “característica elementar” (103) de hibridez intertextual faz justapor falas, contextos, vozes. Contudo, tal hibridez – discurso literário e discurso referencial – pode ser lida no nível dos materiais de composição discursiva do “texto intertextual”, como nas operações de colagem e montagem (e.g.: *Les Beaux Quartiers*, de Aragon, e *Le Bon apôtre*, de Philippe Soupault) de “objetos do mundo” (104). Assim, a intertextualidade não pode ser reduzida apenas à retomada de enunciados literários, mas também à de dados da objetividade, isto é, a atenuação da fronteira entre “realidade” (real externo)<sup>40</sup> e ficção (verossimilhança), distinguindo-se o empréstimo textual daquele extraído ao “real autêntico”, segundo definição de Bernard Magné, em “Emprunt à Queneau”. A reprodução de documentos faz o texto entrar em um estado de mimese generalizada, niveladora dos graus de realidade e irrealidade, pois os “jogos múltiplos de variações” (105) de Perec têm por objetivo não a relação recriadora da autoridade artística, mas a infinidade literária como reflexão sobre as práticas estéticas, os “liames entre as palavras e as coisas” (105). Para Samoyault, em *La Vie mode d’emploi*, a visualização do hibridismo intertextual causa a denotação do “real” (colagens, desenhos, figurinhas, gravuras, jogos de cubos, quadros figurativos, quebra-cabeças).

Hatoum apresenta um ponto radical – sem excessos de formalização experimentalista – para o problema por meio do detalhamento de Dorner. De fato, sua memória extraordinária chega a ser identificada à perspectiva da câmara, como se ambos formassem um sistema óptico integrado. Logo, o alemão registra o mundo com sua Hasselblad, contraste pictórico de seu envolvimento em um universo de predominância da narrativa oral:

“NAQUELA ÉPOCA EU GANHAVA A VIDA com uma Hasselblad e sabia manejar uma filmadora Pathé. Fotografava Deus e o mundo nesta cidade corroída pela solidão e decadência. Muitas pessoas queriam ser fotografadas, como se o tempo, suspenso, tivesse criado um pequeno mundo de fantasmagoria,

---

the word 'cow' is the animal, cow” (REFERENT. In: MARTIN, Bronwen & RINGHAM, Felizitas. *Dictionary of Semiotics*, 2000).

<sup>40</sup> Trata-se aqui de *La Vie mode d’emploi*, de Georges Perec, onde o “real” é demonstrado, aprioristicamente, através de elementos tipográficos particulares, desenhos ou outros signos heterográficos.

um mundo de imagens, desencantado, abrigando famílias inteiras que passavam diante da câmera, reunidas nos jardins dos casarões ou no convés dos transatlânticos que atracavam no porto de Manaus [...]” (55).

O trecho acima aponta para o destaque da função memorial do registro pela máquina, o qual é visto como responsável por sustentar imagens pálidas, em que o anelo pela preservação do passado é combalido pelas insuficiências de sua linguagem, na medida em que é creditada à fotografia contiguidade de dois termos: o “real” e o referencial. Essa rarefação dos elementos linguísticos no momento de traduzir o mundo da experiência ao interlocutor demonstra o diálogo em Hatoum com preocupação semelhante em Conrad, para quem os estados de consciência eram avessos a formas plenas de transmissão. O escritor polonês busca em Friedrich Wilhelm Nietzsche tal ideia de inaptidão ou incompletude da linguagem em comunicar experiências (EH/EH, “Por que escrevo livros tão bons”, §1), sendo o exemplo mais conhecido aquela espécie de desvelamento do enigma da existência através da epifania de Kurtz frente à morte, em *O coração das trevas* – diante de si a monstruosidade do mundo encerrada em uma palavra:

“Uma noite, entrando com uma vela, fiquei espantado ao ouvi-lo dizer com a voz um pouco trêmula: ‘Estou deitado aqui, no escuro, esperando pela morte’. A luz estava a menos de meio metro dos seus olhos. Fiz uma força para murmurar ‘Ora, bobagem!’, e fiquei de pé ao seu lado como que paralisado.

“Ocorreu então uma mudança em suas feições diferente de tudo o que eu já vira e que espero nunca mais ver. Não, eu não estava comovido. Estava fascinado. Era como se um véu fosse rasgado. Vi naquele rosto de marfim a expressão de orgulho sombrio, de poder implacável, de terror covarde – de um intenso e inelutável desespero. Estaria ele revivendo a sua vida em cada detalhe de desejo, tentação e rendição naquele momento supremo de compreensão absoluta? Ele gritou num sussurro para alguma imagem, alguma visão – gritou duas vezes, um grito que não era mais que um sopro: ‘O horror! O horror!’ (121).<sup>41</sup>

Dessa maneira, o tratamento por tal distinção adquire outros contornos, na medida em que não mais exprime o recorte que estabelece a diferença entre “real” e

---

<sup>41</sup> ““One evening coming in with a candle I was startled to hear him say a little tremulously, ‘I am lying here in the dark waiting for death.’ The light was within a foot of his eyes. I forced myself to murmur, ‘Oh, nonsense!’ and stood over him as if transfixed.

“Anything approaching the change that came over his features I have never seen before, and hope never to see again. Oh, I wasn’t touched. I was fascinated. It was as though a veil had been rent. I saw on that ivory face the expression of sombre pride, of ruthless power, of craven terror—of an intense and hopeless despair. Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision—he cried out twice, a cry that was no more than a breath: ““The horror! The horror!”” (Para a consulta da passagem completa, cf. CONRAD, 2003).

diferencial, devido ao desencantamento de suas capacidades. Ao contrário, a imagem está aberta a interpretações constantes e divergentes, como no momento em que Emilie sonda o alemão sobre a fotografia de Emir, para afastá-lo, após a morte, de olhos que poderiam macular sua lembrança. Logo, literatura exhibe processo semelhante, que, no subitem 1.2, “Os signos do recorte”, define que o universo ficcional pelo enriquecimento da prática de integração:

A presença de documentos não gráficos ou heterográficos [sic] conduz evidentemente o livro para o lado da enciclopédia, de um discurso de saber diretamente referencial, mas não é certo que transforme profundamente o estatuto da ficção na qual estes objetos se inserem (106).

Os espaços que demarcam os limites das colagens atestam a separação dos tipos de enunciados, de modalidades discursivas, mantendo as características de empréstimo e interação que definem a intertextualidade, mas limitada pela valorização do descontínuo, e isso rebaixaria o valor da renovação semântica pela interpolação dos textos. Para Samoyault, o resultado da multiplicação de referências nem sempre apresenta “uma desenvoltura feliz”, pois demonstra uma inquietude em direção à constituição da totalidade (e.g.: Montaigne). A solução ao impasse poderia, então, ser encontrada em *Mobile*, de Michel Butor (1962), pois tais “aporias do saber” (107), na ficção, são tratadas por meio da ideia de representação, afinal, seu subtítulo, *Étude pour une représentation des États-Unis*, indica o problema em evocar algo como a informação total de um país pelo texto literário. Ao reunir fragmentos diversos (extraídos de atlas, enciclopédias, guias turísticos e livros de história), sob o regime de sofisticado trabalho de disposição tipográfica, o livro representa, para Samoyault, um comprometimento de sua dedicatória a Jackson Pollock, por um deslocamento que une a multiplicidade em totalidade em suas telas:

Mas com *Mobile*, esta recomposição não é possível: atinge-se com este livro o cúmulo da intertextualidade, no qual o empréstimo não sofre nenhum movimento para o interior, é animado somente por forças centrífugas, que projetam o enunciado para o exterior, anulando até a possibilidade de uma leitura referencial no deslocamento definitivo ao qual o texto submete o objeto (108).

*Relato de um certo Oriente* não dispõe de recursos gráficos sofisticados como esses, tampouco a ambição de retratar um país inteiro. Ao contrário, seu título declara a impossibilidade de uma visão unitária sobre povos e culturas, derivados

históricos de interações não rastreáveis, exceto por hipóteses que tentam se passar por veracidades legíveis pela consciência de dada época. Essa é a dificuldade que Dorner encontra: a ânsia pela visão total, que tenta alcançar mediante seu colecionismo, absorvido pela catalogação de flores e momentos fixos. A desorientação, ao faltar-lhe o instrumento que prezava, pondo-o perdido em meio à multidão, decorre de um momento que registrou com estranheza, anterior ao suicídio de Emir, no qual o fotografara segurando uma orquídea, com o olhar perdido nas águas:

“[...] Eu contemplava o espelho d’água, quebradiço por agulhadas do chuveiro, quando ouvi a última frase do vigia: o olhar não se decide por nada. Percebi, então, que esquecera a Hasselblad no restaurante, e a apreensão do esquecimento se mesclou à certeza de que Emir não seria encontrado com vida. Até aquele instante eu me esforçava para acreditar nos rumores, e tinha os ouvidos aguçados para não deixar escapar cada versão que tentava reconstruir o itinerário do meu amigo. Observava, com indiferença, as imersões sucessivas dos homens-rãs, pois a chispa de esperança se dissipou quando me dei conta da ausência da câmera. Até Emilie e o teu tio Emílio notaram o meu assombro. Senti no rosto um vazio, como se tivessem vendado meus olhos, uma sensação de inconsciência do corpo, algo parecido a uma vertigem seguida de uma cegueira súbita [...]” (58).

Em meio às especulações dos transeuntes sobre o desaparecimento de Emir, nesse momento crítico, Dorner confunde-se a ponto de recorrer a sua língua materna, que lhe serve de anteparo a um mundo reconhecível apenas em sua lógica natal, que, em sonhos, confrontava-se com a de Emir. O proprietário do La Ville de Paris, em posse da Hasselblad do alemão, chega mesmo a adverti-lo de que falava sozinho quando retorna ao restaurante para recuperá-la:

“[...] Com uma cara de espanto e uma voz de matraca ele disparou uma chuva de perguntas, embaralhando várias hipóteses, mencionando um naufrágio, uma explosão, cenas de um desastre. Ele falava e perguntava ao mesmo tempo, mas tudo ficou no ar porque desatei a responder na minha língua materna. Só percebi que falava em alemão quando o marselhês me pegou pelo braço e berrou: o senhor está falando sozinho. Ele tinha razão; pela primeira vez falava na minha língua comigo mesmo. Um procedimento similar só aconteceria nas noites seguintes, em sonhos esparsos e temíveis. Um susto me despertava no meio da noite, uma noite que passaria em claro, atazanado, fustigado não pela fuga de imagens, mas por diálogos indecifráveis, perdidos para sempre. Nos sonhos, eu e Emir aparecíamos à beira do cais, cujo limite era a espessa cortina do chuveiro num momento do dia marcado pelo silêncio. O que dizíamos um ao outro não delineava exatamente uma conversa e sim um amálgama de enigmas, de vozes refratárias, pois recorríamos à nossa língua materna, que para o outro nada mais era senão sons sem sentido, palavras que passam por um prisma invisível, melodia pura tragada pelo vento morno, sons lançados na

atmosfera e engolfados pela bruma: o chuveiro incessante, nos sonhos. E nessa tentativa desesperada de compreender o outro, como compreender a si mesmo? a angústia da incompreensão me despertava em sobressaltos, e o resto da noite se arrastava, pesada e lenta, enquanto eu precipitava frases do sonho para recompor diálogos, rememorar sons. Ao fim de duas semanas do desaparecimento de Emir, os sonhos rarearam e o último coincidiu com a notícia de que haviam encontrado o corpo dele no fundo de um igarapé onde há pouco tempo os namorados passeavam em pequenas embarcações ou canoas cobertas com um toldo branco para arrefecer o calor [...]” (59-60).

A contemplação de Dorner na cena que antecede a morte de Emir, absorto pelo enquadramento da orquídea em suas mãos, é um exemplo da integração de aspectos teóricos na ficção de Hatoum, pois é possível ver na passagem a diferença temática estabelecida entre o *studium* e o *punctum* em fotografia,<sup>42</sup> ou seja, a despeito da imagem melancólica do amigo, o alemão é atraído por um detalhe aparentemente desimportante. São detalhes como esses que, no capítulo 5, despertam a dúvida sobre a paternidade de Soraya Ângela, a partir da suspeita dos irmãos de que seria filha de Dorner, devido aos cabelos claros da criança. O interesse de Samara Délia por notícias suas, agora em seu país natal, pode tanto desfazer as calúnias dos irmãos quanto sugerir a efetiva paternidade, que é, por outro lado, negada em outro trecho pelo fotógrafo. Ao trazer tais dúvidas, as confabulações dos habitantes da cidade inscrevem o romance de Hatoum no diálogo firmado pela literatura brasileira com *Dom Casmurro*. De fato, o segredo de Samara Délia é de tal modo preservado na trama que mesmo Emilie não tem acesso à intimidade da filha, sendo as passagens em que fala sobre o fotógrafo sugestivas à interpretação:

“[...] Chegaram até a insinuar que os cabelos clareados da menina podiam ser fruto das frequentes visitas que eu e Samara Délia fazíamos a Dorner. Ao tomar conhecimento disso, ele se afastou da vida do sobrado. Numa das cartas que me enviou da Alemanha, alude ao fato, dizendo que na província a calúnia é cultuada como uma deusa. “É o que há de mais inventivo na vida provinciana”, escreveu Dorner. “Além de ser a única opção para que os idiotas resistam ao tédio. Por isso, não seria um disparate afirmar que os idiotas também inventam” [...]” (102).

Nessa direção, o próximo subcapítulo detém-se no conteúdo do subitem 1.3, “Para uma teoria da ‘referencialidade’”, e a discussão gira em torno das “fronteiras

---

<sup>42</sup> Os dois elementos fotográficos são definidos da seguinte maneira: 1. *studium*: participação geral do olhar – propiciada pela cultura e pela formação do observador – nos componentes imagéticos; 2. *punctum*: particularidade aguda, pois pontua, fere com sua acuidade, especializando o imaginário na conferência das minúcias (cf. BARTHES, 1984: 44-6).



cômodas” (108) ao redor do discurso sobre o mundo e o discurso ficcional, entendidos como operadores da literatura referencial e da literatura não referencial. A intertextualidade estabelecerá um terceiro elemento: a *référencialité* – distinto da *référentialité* – (referencialidade), representativa da referência literária ao “real”, mas medida pela intertextualidade. Nesse contexto, Samoyault questiona: “a *référencialité* impede qualquer possibilidade referencial, remetendo sempre a literatura para ela mesma ou ela regulamenta a aporia da heterogeneidade?” (108). Em detrimento da referência ao “real”, à literatura é atribuída tão-só a referência intertextual por Barthes e Riffaterre,<sup>43</sup> argumenta Samoyault. Por “ilusão realista” ou “referencial” é como o problema ficou conhecido na crítica literária do séc. XX e seu alvo foi o ideal, de escritores e de leitores, da representação fiel do “real” na literatura dos séculos XVIII e XIX. Para tanto, o *efeito de real* barthesiano baseia-se em “concepção dualista do signo, herdada de Ferdinand de Saussure” (109), segundo a qual o significado é expulso do signo, bastando ao significante a operação de fazer aparecer a coisa, isto é: o processo de *denotação*, a partir de elementos realistas selecionados, nada tem a ver com o “real”; a *conotação* do realismo, ao contrário, é produzida pelo efeito referido. Atente-se para o que Barthes argumenta em seu ensaio.

### III.2 Os dois leões de pedra

O *incipit* de *Relato de um certo Oriente* possui divisão interna perceptível pelo espaçamento do bloco textual incorporado ao capítulo 1 do romance (7-10), o qual introduz a narradora-personagem ao despertar do sono em que se encontrava, tentando adivinhar as figuras de uma mulher e de uma criança que se aproximam. O cansaço e a noite maldormida, resultantes da viagem, aliados à pálida claridade de uma manhã nublada, destacam o caráter de imprecisão proustiana da matéria narrativa que se seguirá, em seu esforço de rememoração. Para tanto, no primeiro parágrafo é dado a conhecer o instrumento principal do qual se utiliza: a escrita. De fato, o caderno que carrega consigo serve mesmo ao propósito do registro das impressões do voo que a trouxera a Manaus, indispensáveis a uma narradora ávida

---

<sup>43</sup> Riffaterre chega mesmo a distinguir, em termos, a significação (a qual atribui à linguagem ordinária vínculo aos objetos que as palavras visam representar) e a *significância* (unidade oferecida pelo texto a partir de efeitos particulares que substituem aqueles das palavras quanto a seus objetos) (cf. RIFFATERRE, 1982: 94).

pela reconstrução das experiências. O parágrafo é, então, encerrado pela menção aos dois leões de pedra do subtítulo, sendo o procedimento empregado pelo escritor amazonense, neste trecho, concernente aos problemas abordados pelo pensador francês Roland Barthes, no ensaio “O efeito de real” (2012: 181-90), e sua consequente problematização pelo crítico inglês James Wood, em *Como funciona a ficção* (2011). Assim, as formulações analíticas adiante visam à produção de sentido para o excerto em questão junto às teorias aí encontradas, pelo reconhecimento dos níveis significativos de intertextualidade com o romance realista na ficção de Hatoum, bem como o posicionamento crítico a respeito desse conteúdo teórico de base, podendo ser pontuadas as considerações que se seguem.

Sem a finalidade de um enquadramento de classe da ficção de Hatoum, a menção de James Wood ao “formalista-estruturalista francês Roland Barthes” (11) como um dentre os dois maiores críticos literários do século XX – o outro é o formalista russo Victor Chklóvski – pretende justificar o recorte proposto acima, pela importância dada aí ao “gênero” realista. Para Wood, isso decorre do fato de ambos os críticos pensarem como escritores: “atentavam ao estilo, às palavras, à forma, à metáfora e às imagens” (11); contudo, o crítico inglês acredita que o rompimento com o instinto criativo fez com que se voltassem contra aquilo que representava sua “própria fonte de sustento” (12): o estilo literário. Dessa forma, chegaram a conclusões que abordam o romance através de leituras que considera “interessantes, embora equivocadas” (12). A discussão com tais autores tem um amplo espectro na obra de Wood, mas, como argumenta, seu objetivo é tão-só expor “como funciona a ficção – para reconectá-la ao mundo” (12). Dentre seus objetivos gerais, portanto, dois aspectos são caros à presença de Barthes nas discussões: o “real” na ficção e as minúcias do detalhe narrativo. Por exemplo, o que Barthes chama de “código de referência” ou “código cultural” (cf. BARTHES, 1992), isto é, quando um autor recorre a generalidades ideológicas, “a uma verdade universal ou consensual, ou a um corpo de saberes científicos ou culturais comuns a toda a sociedade” (WOOD, 2011: 22). Wood, nesse ponto, lembra que Barthes aponta, em *Mitologias*, para outro caso em que isso aparece claramente: em Hollywood, para significar a “romanidade” dos personagens, em filmes históricos passados à época do Império, bastava arrumar “cortes de cabelo com cachinhos na testa” (84) dos atores. Para Barthes, nenhum dos exemplos denota a efetividade do “real”, são apenas convenções arbitrárias do código, tal como os ditames da

indústria da moda, a qual associa à literatura, pela afinidade de ambos os sistemas em conduzir a “ler o significante, e não o significado das coisas” (85).

Em “Efeito de real”, Barthes parte de duas citações para construir sua argumentação: “um velho piano suportava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas” (181),<sup>44</sup> extraída de “Um coração simples”, de Flaubert (2011); e “ao cabo de hora e meia batem suavemente à pequena porta que estava atrás dela” (181),<sup>45</sup> esta de *História da Revolução Francesa*, de Michelet (1989), descrevendo a morte de Charlotte Corday. No primeiro exemplo, concentra-se na descrição da sala em que se encontra M<sup>me</sup> Aubain e sua criada, Félicité; no segundo, na da prisão onde ocorre a visita de um pintor que lhe vem fazer o retrato antes da chegada do carrasco. Barthes observa que os autores produzem notações ignoradas pela análise estrutural, por rejeição do inventário dos detalhes “supérfluos” (omissão completa) e pela funcionalidade de “enchimentos”<sup>46</sup> (catálises). Isso se dá porque a análise estrutural se ocupou até então de filtrar e sistematizar as articulações diegéticas de maior vulto. Tais detalhes, “afetados de um valor funcional indireto” (182),<sup>47</sup> ao serem adicionados, introduzem “algum índice de caráter ou de atmosfera” (182).<sup>48</sup> Sua função primeira, portanto, é a da recuperação estrutural. Logo, para a análise exaustiva da integralidade do “tecido narrativo” (182)<sup>49</sup> devem ser expostas as notações que nenhuma função permite justificar, pois são escandalosas do ponto de vista da estrutura ou um luxo que eleva o custo da informação narrativa em determinados pontos. No exemplo de Flaubert isso se dá a partir da notação do piano, “um índice do padrão burguês da sua proprietária” (182),<sup>50</sup> e daquela dos caixotes de papelão, “um sinal de desordem e como que de

<sup>44</sup> No original, lê-se: “un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons” (84). As traduções são de autoria de Mario Laranjeira, sendo transcritas aqui a partir das passagens estabelecidas no ensaio publicado na edição de número 11 de *Communications* (1968). Para a consulta da versão integral em português, cf. BARTHES, 2012.

<sup>45</sup> “au bout d’une heure et demie, on frappa doucement à une petite porte qui était derrière elle” (84).

<sup>46</sup> Tradução direta de “*remplissages*”, termo significando algo como frases ou trechos inúteis encaixados apenas para encher espaço, alongamento textual sem acréscimo de nada importante, como atesta o terceiro item na entrada do dicionário *Le Grand Robert de la langue française*: “**3** (1588). Ce qui allonge un texte sans rien exprimer d’important. | *C’est du remplissage*. → Bourre, délayage. | *Remplissage en poésie*. → Cheville. | *Faire du remplissage*. → Broder (*supra* cit. 8). | *Scène, chapitre de remplissage* (→ Inutile, superflu). — **Peint.** | *Figure de remplissage*. — *Un remplissage* : un passage qui constitue du remplissage.” (REPLISSAGE. In: REY, Alain et alii. *Le CD-ROM du Grand Robert*. Version électronique du GRAND ROBERT de la langue française (version 2.0), 2005).

<sup>47</sup> “affectés d’une valeur fonctionnelle indirecte” (84).

<sup>48</sup> “quelque indice de caractère ou d’atmosphère” (84).

<sup>49</sup> “tissu narratif” (84).

<sup>50</sup> “un indice du standing bourgeois de sa propriétaire” (84).

deserança [*sic*]” (182),<sup>51</sup> ambos vinculados à casa Aubain. Por outro lado, o barômetro parece não encontrar justificativa para sua presença, pois não é “nem descabido nem significativo” (182),<sup>52</sup> ou seja, não participam “da ordem do notável” (182).<sup>53</sup> No caso de Michelet, são apontadas as mesmas questões estruturais em relação aos detalhes, a sucessão do carrasco ao pintor e os valores simbólicos adquiridos, sendo “inúteis” a temporalidade, a espacialidade e a situacionalidade, no primeiro caso; no segundo, contudo, a morte batendo à porta carrega valor simbólico poderoso. Desse modo, toda narrativa possui “detalhes inúteis” em algum grau.

A seguir, Barthes afirma que a “notação insignificante” (183)<sup>54</sup> se aproxima do que é chamado “descrição” em narratologia,<sup>55</sup> e lembra que mesmo um termo isolado pode fazer suas vezes, na medida em que não há palavra pura (o exemplo é ainda o barômetro de Flaubert, não como conjuração essencial em si mesma, mas situada “num sintagma ao mesmo tempo referencial e sintático” (183)).<sup>56</sup> Barthes refere-se a isso como “o caráter enigmático de qualquer descrição” (183),<sup>57</sup> o que torna a estrutura geral narrativa essencialmente “*predictiva*” (183).<sup>58</sup> Nesse esquema genérico, ignorando os desvios, atrasos, reviravoltas e decepções operadas pela trama, a cada articulação do sintagma narrativo é dito ao herói ou ao leitor o que acontecerá, feita esta ou aquela escolha da ação e de suas alternativas, posto que o caráter relacional (“o caráter *relatado*” (183))<sup>59</sup> dessas predições não altera sua natureza pragmática.

A descrição, por outro lado, trata-se de outra coisa, pois não carrega nenhuma marca “*predictiva*” (183),<sup>60</sup> apenas uma estrutura analógica puramente inclusiva (“*somatória*” (183)),<sup>61</sup> a qual não suporta o eixo de alternativas e consequentes escolhas, cujo resultado é a distribuição (“*dispatching*” (183))<sup>62</sup> da temporalidade narrativa (de natureza referencial, não mais somente discursiva).

---

<sup>51</sup> “un signe de désordre et de déshérence” (84).

<sup>52</sup> “ni incongru ni significatif” (84-5).

<sup>53</sup> “de l’ordre du *notable*” (85).

<sup>54</sup> “notation insignifiante” (85).

<sup>55</sup> Por não haver nenhum exemplo desse tipo no texto de Barthes, segundo o qual só há insignificante em níveis estruturais muito vastos, ou seja, tal notação, sendo citada, não é nem significante nem insignificante, mas sempre em dependência de contextos previamente analisados (cf. n. 1: 85).

<sup>56</sup> “un syntagme à la fois référentiel et syntaxique” (85).

<sup>57</sup> “le caractère énigmatique de toute description” (85).

<sup>58</sup> “*prédictive*” (85).

<sup>59</sup> “le caractère *rapporté*” (85).

<sup>60</sup> “*prédictive*” (85).

<sup>61</sup> “*sommatoire*” (85).

<sup>62</sup> “*dispatching*” (85).

Oposição de valor antropológico para Barthes, pois os estudos de Karl von Frisch sobre a possibilidade de linguagem nas comunidades de abelhas – sob a forma de “um sistema preditivo de danças” (183),<sup>63</sup> com o objetivo do armazenamento de comida – não deduz que esses animais sejam capazes de *descrição*. Isso significa dizer que a descrição é um componente “próprio” (184)<sup>64</sup> das linguagens chamadas superiores, uma vez que não é identificada a nenhuma forma de finalidade ativa ou comunicativa. Assim, *descrição* e *detalhe inútil* são sinônimos para Barthes, que vê neles grande importância para a análise estrutural do tecido literário, na medida em que se pergunta se tudo é significativo na narrativa ou, ao contrário, havendo espaço para o insignificante em seu sintagma, qual é “a significação dessa insignificância?” (184).<sup>65</sup> Isso significa que a descrição teve historicamente uma função estética na cultura ocidental: sua finalidade foi a do “belo” (184);<sup>66</sup> sua corrente, a retórica. Nesse sentido, aos dois gêneros funcionais discursivos, “o judiciário e o político” (184)<sup>67</sup> foi agregado um terceiro, “o epidítico” (184)<sup>68</sup>, de caráter acessório, para suscitar a admiração do auditório, não apenas o persuadir a algo. Este último, ligado à *kphasis* – “trecho brilhante, destacável” (184)<sup>69</sup> – na neoretórica alexandrina do séc. II d.C., continha em si o germe descritivo de lugares, épocas, pessoas, obras de arte, etc., citando Curtius, sem concepções realistas da verdade e da verossimilhança: “não há nenhum acanhamento em colocar leões ou oliveiras numa região nórdica” (185).<sup>70</sup> Assim, tal morfologia genérica da descrição é conformada por essa *vraisemblance* discursiva, não a referencial. Barthes destaca a importância da finalidade estética da descrição a partir do exemplo das redações sucessivas de Madame Bovary por Flaubert. A similitude externa à cidade de Rouen, conforme as correções sucessivas atestadas pelo estudo de Antoine Albalat *Le Travail du style* (1903), está “submetida às injunções tirânicas” (185).<sup>71</sup> Tais correções não são resultado da incorporação modelar, mas de operações que visam ajustar (*resserrer*) uma imagem, evitar falhas estilísticas, como redundâncias fônicas e “encaixar” (185) (“« caser »” (85)) eventualidades expressivas (uma “contingentíssima expressão

<sup>63</sup> “un système prédictive de danses” (85).

<sup>64</sup> “« propre »” (85).

<sup>65</sup> “la signification de cette insignifiance ?” (85).

<sup>66</sup> “« beau »” (85).

<sup>67</sup> “le judiciaire et le politique” (85).

<sup>68</sup> “l’épidictique” (85).

<sup>69</sup> “morceau brillant, détachable” (86).

<sup>70</sup> “il n’y a aucune gêne à placer des lions ou des oliviers dans un pays nordique” (86).

<sup>71</sup> “soumise aux contraintes tyranniques” (86).

feliz” (185)).<sup>72</sup> Assim, o tecido descritivo (*tissu descriptif*) à primeira vista concede valor destacado “(pela dimensão, pelo cuidado com o pormenor)” (185)<sup>73</sup> ao objeto “*Rouen*”; contudo, para Barthes a descrição é apenas um fundo destinado a receber metáforas (raridade), excipientes (neutralidade), substâncias (simbólica), figuras (retórica). O excedente de tais fórmulas manifesta-se sob o aspecto de substituições planejadas: “(os mastros como uma floresta de agulhas, as ilhas como grandes peixes negros parados, as nuvens como vagas aéreas que se quebram em silêncio contra uma falésia)” (186).<sup>74</sup> Barthes aproxima a literatura à pintura, nesse ponto, devido ao caráter *construtivo* de toda descrição, ou seja, algo como a afinidade, segundo Platão, do artista à imitação, copista em terceiro grau que é, como visto no livro X de *A república* (cf. 2009: 381-417). Sob o ponto de vista da estrutura narrativa, a descrição de Rouen é, portanto, “impertinente” (186).<sup>75</sup> “(não se pode ligá-la a nenhuma seqüência [sic] funcional nem a nenhum significado caracterial [sic], atmosférico [sic] ou sapiencial)” (186).<sup>76</sup> Contudo, sua justificação não é necessária, sendo como que dada pela lógica livresca ou pela legislação literária, pois a conformação de seu significado dá-se antes por um regimento cultural envolvido na representação que por respeito a modelos preestabelecidos. A finalidade narrativa da descrição em Flaubert “é toda mesclada de imperativos ‘realistas’” (186),<sup>77</sup> fazendo da precisão do referente, por si só, apartada de outras funções quaisquer, tais como: o comando e a justificação do caráter do “descrever”, de um lado, e, no caso de sínteses, em uma palavra, do “denotar”, de outro. As regras estéticas obrigatórias, ou injunções estéticas (*contraintes*), conseqüentemente, misturam-se àquelas de natureza referencial, não havendo diferença entre a “objetividade” de Rouen e o panorama traçado por Flaubert em sua descrição.

---

<sup>72</sup> “un bonheur d’expression tout contingent” (86), comentário de Valéry, em *Littérature*, sobre Baudelaire ao rimar *jalouse* com *pelouse*, contrário ao costume, mas a favor da rima (cf. BAUDELAIRE, 1984: 247).

<sup>73</sup> “(par sa dimension, le soin de son détail)” (86).

<sup>74</sup> “(les mâts comme une forêt d’aiguilles, les îles comme de grands poissons noirs arrêtés, les nuages comme des flots aériens qui se brisent en silence contre une falaise)” (86).

<sup>75</sup> “« impertinente »” (86).

<sup>76</sup> “(on ne peut la rattacher à aucune séquence fonctionnelle ni à aucun signifié caractériel, atmosphérique ou sapientiel)” (86).

<sup>77</sup> “est toute mêlée d’impératifs « réalistes »” (87).

Para Barthes, esse vaivém (*chassé-croisé*) sugere a dupla via em que se articulam o estético<sup>78</sup> e a tomada do referente:<sup>79</sup> denotar o chamado “real concreto” (« *réel concret* ») através de “(pequenos gestos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes)” (187)<sup>80</sup> é o débito para com a análise funcional. Desse modo, “A ‘representação’ pura e simples do ‘real’, o relato nu ‘daquilo que é’ (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido” (187),<sup>81</sup> pertencendo à esfera mítica ocupada pela relação entre o vivido pelo vivente e pelo inteligível, relativa à obsessão contemporânea pelo extermínio do sentido em nome do dado “concreto”, apresentando-se como oposição à vida que quer significar e o significado que quer viver.

Por outro lado, a resistência oferecida pelo “real” aos modelos estruturais da forma escrita é limitada no relato ficcional, pois sua conformação encerra apenas as leis da inteligibilidade, ao contrário da razão de ser que ocupa no relato histórico, responsável por narrar “aquilo que se passou realmente” (188),<sup>82</sup> pouco importando a infuncionalidade do detalhe no instante da denotação da ocorrência, uma vez que o “real concreto” assume a forma da “justificação suficiente do dizer” (188).<sup>83</sup> Para Barthes, de fato, o discurso histórico factual e objetivo encarnado pela expressão latina *historia rerum gestarum* é modelar para os relatos que introduzem detalhes

---

<sup>78</sup> Isto porque a função estética, ao dar sentido à descrição, suspende a atividade do que chama de “vertigem da notação” (187) [“le vertige de la notation” (87)], uma vez que os imperativos estruturais (funções e índices) não mais limitam o curso anedótico, significando não haver mais precisão quanto ao posicionamento das introduções descritivas. Para a descrição, portanto, se liberta de arbitrariedades estéticas ou retóricas, qualquer “vista” (187) (“« vue »” (87)) seria virtualmente infinita no plano discursivo, ou seja, “sempre haveria um canto, um pormenor, uma inflexão de espaço ou de cor a acrescentar” (187) [“il y aurait toujours un coin, un détail, une inflexion d’espace ou de couleur à rapporter” (87)], que poderia entrar nos quadros descritivos.

<sup>79</sup> Pois o fingimento da obsessão do realismo quanto a isto evitaria que este fosse arrastado por uma atividade “fantasmática”, em detrimento da “objetividade” da relação, como a instituição mesma, para Barthes, do fantasma da figura da retórica clássica da hipotipose (“s. f. (ret.) || figura de retórica que mostra não só a ação mas até o modo por que ela se executou com toda a minuciosidade possível, ou por partes e com cores tão vivas, que parece terem-se os objetos diante dos olhos; diatipose: “O poeta italiano conseguira transportar para um poema cristão quanto há de graça e formosura nos episódios, de brilhante colorido nas vivas hipotiposes. ” (Lat. Coelho. Camões, c. 16, p. 265, ed. 1880.) F. gr. *Hypotyposis* (imagem, representação).” (HIPOTIPOSE. In: *Aulete digital: dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, 2006)), uma forma de evidência cênica ou situacional de apelo extremo, de modo a fazer o ouvinte ou leitor experimentar a sensação de presenciá-la. As cores vivas de tal procedimento nada tinham de intenções neutras de constatação, ao contrário, apelavam para a representação de “todo o brilho do desejo” (187) (“tout l’éclat du désir” (87)), no que é então conhecido como *illustris oratio*. Dessa maneira, fica claro que a prosa realista necessitava lançar mão de razão descritiva de outra ordem.

<sup>80</sup> “(menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes)” (87).

<sup>81</sup> “La « représentation » pure et simple du « réel », la relation nue de « ce qui est » (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens” (87).

<sup>82</sup> “« ce qui s’est réellement passé »” (87).

<sup>83</sup> “justification suffisante du dire” (87).

dispensáveis nos “interstícios de suas funções com notações estruturalmente supérfluas” (188),<sup>84</sup> e nada surpreende a literatura ter compartilhado tal entusiasmo em sua vertente realista com a história “objetiva”. Barthes cita, com efeito, a necessidade inaugurada pela incessante investida de autenticação do “real” (fotografia, reportagem, exibição de objetos antigos, turismo de monumentos e sítios históricos).

Nesse quadro, o “real” é autogerido, sem precisar recorrer a expedientes funcionais, pois sua enunciação não é assimilada por estruturas, bastando-se do “*ter-estado-presente*” (188)<sup>85</sup> como princípio suficiente da fala. Segundo Barthes, a Antiguidade viu surgir a associação do “real” à História, isto é, por sua oposição, então admitida, ao verossímil narrativo “(da imitação ou ‘poesia’)” (188),<sup>86</sup> sendo a contaminação da verossimilhança pelo “real” algo inconcebível, dada sua sujeição ao “opinável”, que Barthes associa ao crivo de uma cultura pública clássica. Isso se dá, portanto, pela subsunção funcional dos detalhes, pela estruturação em núcleos duros e pelas medidas contra a notação unicamente sob os cuidados do “real”, pois no verossímil o caso contrário não é impossível, dado que a notação repousa num dado confiável da opinião majoritária, mas não absoluta. Assim, Barthes argumenta que o termo condutor da verossimilhança clássica é “*Esto (Seja, Admitamos...)*” (189).<sup>87</sup> A natureza da notação “real”, “parcelar, intersticial” (189),<sup>88</sup> não partilha dessa “introdução implícita” (189),<sup>89</sup> livre de todo motivo ulterior postulante na tessitura estrutural, o que torna incompatíveis a verossimilhança antiga e o realismo moderno; contudo, o realismo é a encarnação de uma nova verossimilhança, o das “enunciações creditadas só pelo referente” (189).<sup>90</sup>

O “detalhe concreto”, em sua constituição, é o resultado da “colusão *direta* de um referente e de um significante” (189),<sup>91</sup> sendo excluído do signo o significado nessa relação. Por conseguinte, é apartada também a possibilidade do desenvolvimento de uma “*forma do significado*” (88),<sup>92</sup> isto é, a estrutura narrativa. Isso não significa dizer, de acordo com Barthes, que a literatura realista não seja

<sup>84</sup> “interstices de leurs fonctions par des notations structurellement superflues” (87).

<sup>85</sup> “*avoir-été-là*” (88).

<sup>86</sup> “(de l’imitation ou « poésie »)” (88).

<sup>87</sup> “*Esto (Soit, Admettons...)*” (88).

<sup>88</sup> “parcellaire, interstitielle” (88).

<sup>89</sup> “introduction implicite” (88).

<sup>90</sup> “énonciations créditées par le seul référent” (88).

<sup>91</sup> “*collusion directe* d’un référent et d’un signifiant” (88).

<sup>92</sup> “*forme du signifié*” (88).



narrativa, mas que o realismo – “apenas parcelar, errático, confinado aos ‘pormenores’” (88) –<sup>93</sup> se desenvolve a partir de caminhos irrealistas, ao que o autor chama “*ilusão referencial*” (189).<sup>94</sup> Por definição: a verdade da “ilusão referencial” é a de que o “real” é suprimido da enunciação realista “a título de significado de denotação” (189-90)<sup>95</sup> para voltar a esta “a título de significado de conotação” (190),<sup>96</sup> na medida em que, quando os detalhes são tomados como denotação direta do “real”, em verdade, não fazem nada além de significá-lo implicitamente. Desse modo, o barômetro e a porta são apenas a constatação expressa como “*somos o real*” (190).<sup>97</sup> o que é significado é “a categoria do ‘real’ (e não os seus conteúdos contingentes)” (190).<sup>98</sup> Portanto, a característica determinante do realismo é a insuficiência do significado em favor do isolamento do referente, tornando-se o significante realista por excelência.

Ao fundamento dos critérios dessa verossimilhança da estética moderna Barthes dá o nome de *efeito de real*: tipo de verossimilhança distinto daquele atribuído à Antiguidade. De fato, diferencia-se pela isenção do respeito às “leis do gênero” (190),<sup>99</sup> consolidando-se pela alteração da “natureza tripartida do signo” (190),<sup>100</sup> ao tomar a notação em confluência ao objeto e à sua expressão. Essa desintegração do signo linguístico, que Barthes associa à tarefa da modernidade, pertence também ao realismo; entretanto, este a opera de maneira “regressiva” (190),<sup>101</sup> por ambicionar à totalidade referencial. A contemporaneidade, por outro lado, enfatiza o esvaziamento do signo e o recuo ao infinito de seu objeto para fazê-lo participar, radicalmente, da “estética secular da ‘representação’” (190).<sup>102</sup> Nesse sentido, Milton Hatoum conduz a efeito análogo no trecho em que são referidos os dois leões de pedra:

**QUANDO ABRI OS OLHOS**, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança. As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite

<sup>93</sup> “seulement parcellaire, erratique, confiné aux « détails »” (88).

<sup>94</sup> “*illusion référentielle*” (88). Como ilustração do ponto, Barthes cita o programa que Thiers atribuía ao historiador (cf. n. 2, p. 88).

<sup>95</sup> “à titre de signifié de dénotation” (88).

<sup>96</sup> “à titre de signifié de connotation” (88).

<sup>97</sup> “*nous sommes le réel*” (88).

<sup>98</sup> “la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents)” (88).

<sup>99</sup> “« lois du genre »” (89).

<sup>100</sup> “nature tripartite du signe” (89).

<sup>101</sup> “régressive” (89).

<sup>102</sup> “esthétique séculaire de la « représentation »” (89).

maldormida. Sem perceber, tinha me afastado do lugar escolhido para dormir e ingressado numa espécie de gruta vegetal, entre o globo de luz e o caramanchão que dá acesso aos fundos da casa. Deitada na grama, com o corpo encolhido por causa do sereno, sentia na pele a roupa úmida e tinha as mãos repousadas nas páginas também úmidas de um caderno aberto, onde rabiscara, meio sonolenta, algumas impressões do voo noturno. Lembro que adormecera observando o perfil da casa fechada e quase deserta, tentando visualizar os dois leões de pedra entre as mangueiras perfiladas no outro lado da rua (7).

Qual seria a finalidade em evocar leões de pedra, objetos da decoração arquitetônica europeia, em meio à flora tropical? Ou melhor: a que serve sua transposição para um ambiente carregado pela atmosfera de Manaus, justo nessa parte do romance? Ou seja, a crítica de Wood à conclusão de Barthes acaba por abarcar o que é relevante ou não no plano ficcional. Se o barômetro é desimportante, como conjuração do “real”, poderiam exercer efeito semelhante o piano e os caixotes, coloca Wood. Citando *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality*, de Anthony David Nuttall (2007), o barômetro não significa “sou o real”, e sim “não sou exatamente o tipo de coisa que você encontraria numa casa dessas?” (NUTTALL *apud* WOOD: 85). Em outras palavras, um barômetro não é nem incongruente nem significativo, tão-somente “típico e insípido” (85). Para Wood, então, seu pertencimento àquele ambiente serve de lembrete ao leitor de que se trata de um lar burguês e convencional o que é retratado: “Na verdade, podemos dizer que os barômetros são excelentes barômetros de certa condição de classe média: os barômetros são excelentes barômetros deles mesmos! (Então, é *assim* que eles funcionam.)” (85). Por conseguinte, Wood aceita a ressalva de Barthes apenas no plano estilístico, pois, no epistemológico, este estaria comprometido pela falsa divisão entre efeito e verdadeiro, podendo a literatura ser composta desses “efeitos” (86), sem, todavia, deixar de ser menos verdadeiro o realismo. Logo, leões de pedra não são irrelevantes ou arbitrários na ficção sem o reconhecimento de que expressam a “irrelevância da própria realidade” (86), que pertencem à parcela do que há de “irrelevante ou inexplicável” (87) na própria vida, como a existência de gratuidade e inutilidade de barômetros em casas reais. Os detalhes seriam substituíveis, nesse caso, na medida em que estão ali para a criação de efeitos de “realidade”, “significativamente insignificantes” (87), uma impressão de similitude à vida: “O significado deles reside justamente em sua insignificância” (87).

A desconfiança de Barthes em direção a Michelet, por sua vez, está associada ao que Wood acredita ser uma questão de manejo da temporalidade,

fundamental para a ficção romanesca como “um projeto novo e exclusivo na literatura” (87). Não é por acaso, então, que o detalhe “insignificante” da fachada de uma casa seja trazido no momento em que o leitor adentra a narrativa de Hatoum, buscando situar-se a partir das informações oferecidas sobre a viagem da personagem e sua chegada na noite anterior. O detalhe é, em consequência disso, “funcional e simbólico”, sendo difícil encontrá-los gratuitamente nas narrativas antigas, como as histórias da Bíblia ou as *Vidas*, de Plutarco, destaca Wood. Assim, não há irrelevância em literatura, e, no realismo, este é usado como espécie de “recheio” (88), ao tornar a verossimilhança “simpática e acolhedora” (88). Wood interpreta Barthes como se este dissesse não haver modo realista de narração do mundo, pois está quebrado o sortilégio oitocentista que mantinha uma relação necessária entre palavra e referente (195). Posto nesses termos, o realismo é “o mais confuso, e talvez o mais obtuso” (195) dentre os “gêneros” literários, posto que ignora – ou finge ignorar – seus procedimentos. Para Barthes, sua ilusão é a de não perceber que não é a “realidade”, sendo apenas “um sistema de códigos convencionais” (195), uma gramática ubíqua e sub-reptícia da narrativa burguesa, isto é, cria o verossímil sem que seja percebido seu conjunto de fórmulas (diálogos entre aspas, descrição breve na primeira aparição do personagem, escolha do detalhe “expressivo”, junção do dinâmico e do habitual no mesmo detalhe, ação dramática interrompida pela reflexão dos personagens, de que estes mudem ao longo da narrativa, que esta tenha um desfecho, etc.). Wood, nesse ponto, desfere seu golpe de misericórdia contra Barthes ao afirmar que este estaria em dependência de uma concepção platônica de mimese, de modo a entender que a narrativa nada tem de representacional.

A rejeição do realismo por Barthes, portanto, teria por causa a susceptibilidade do espírito francês ao artifício do emprego do *passé simple* na narrativa, deixando à mostra o que há de “literário” para o convencimento do leitor. Para Wood, então, é uma “incoerência” de Barthes acreditar que a convenção literária não transmita ou represente nada “real”, uma vez que toda ficção depende do convencionalismo que está sendo atacado, de modo que deveria rejeitar, também, “o surrealismo, a ficção científica, o pós-modernismo autorreflexivo, os romances com quatro finais diferentes, e assim por diante” (201). Assim, a convenção está por toda a parte e nem por isso significa que não se refira à “realidade” e para Wood isso se esclarece pelo fato de Aristóteles não tratar da

referência com sua formulação da mimese, pois a plausibilidade e a coerência interna da verossimilhança são mais importantes que a capacidade de referir o “real”, isto é, a razoabilidade hipotética ou probabilidade como defesa da “*imaginação* crível contra o incrível” (201). Logo, não se trata apenas de um problema sobre a verossimilhança ou a referência, mas sobre a “*persuasão* mimética” (201). O ceticismo de Barthes estaria em afirmar que a narrativa nada tem de mimético e em perceber a imitação como se dependesse de ser tomada por realidade e não em trazer realidade à mente (204), como reconhece Samuel Johnson em “Preface to Shakespeare” (1765). Essa consonância à cena romanesca pode ser vista na descrição de duas salas contíguas que se isolam do resto da casa retratada, na passagem em questão:

Além de sombrias, estavam entulhadas de móveis e poltronas, decoradas com tapetes de Kasher e de Isfahan, elefantes indianos que emitiam o brilho da porcelana polida, e baús orientais com relevos de dragão nas cinco faces. A única parede onde não havia reproduções de ideogramas chineses e pagodes aquarelados estava coberta por um espelho que reproduzia todos os objetos, criando uma perspectiva caótica de volumes espanados e lustrados todos os dias, como se aquele ambiente desconhecesse a permanência ou até mesmo a passagem de alguém (8).

Parafraseando Nuttall: não seria exatamente isso o que se encontraria em casas de imigrantes de origem libanesa de certa classe social? Tais detalhes são, em princípio, distintos, por exemplo, do rabisco fixado à parede no mesmo trecho, um indício<sup>103</sup> proléptico da personagem Soraya Ângela: “Naquele canto da parede, um pedaço de papel me chamou a atenção. [...] E o continente ou o horizonte pareciam estar fora do quadrado do papel” (10). Os procedimentos narrativos de Milton Hatoum, no *incipit* de *Relato de um certo Oriente*, devido aos intertextos aos quais se vincula, merecem, assim, atenção detida quanto aos problemas ligados ao “efeito de real” barthesiano e sua conseqüente tentativa de dissolução. Como já dito, para Wood, uma “incoerência”; porém, o alcance dessa crítica mostra-se limitado, por não reconhecer os constantes “deslocamentos” de Barthes ao longo de sua

<sup>103</sup> Em Semiótica, trata-se de um signo não convencional fundado na relação de contiguidade com a “realidade” significada, como a fumaça e o fogo, a nuvem escura e a chuva. Chamado, também, de índice, index ou sinal: “In Peirce’s semiotics, an index is a sign that is physically linked to, or affected by, its object. The relationship between sign and object, or signifier and signified, may be causal or sequential. Examples given by Peirce are a weathercock, a barometer and a sundial. A knock at the door indicating that there is someone at the door is another example of a sign seen as an index. Pointing my finger at a dog is the index of a dog. A high temperature may be seen as an index of illness. See also *icon* and *symbol*” (INDEX: In: MARTIN, Bronwen & RINGHAM, Felizitas. *Dictionary of Semiotics*, 2000).

trajetória intelectual, firmando-se somente em um texto isolado. Igualmente insatisfatória é a ideia da dependência do autor de uma concepção platônica de mimese, de modo a entender que a narrativa nada tem de representacional. No caso de Hatoum, seria a aridez teórica absoluta, repudiada por Barthes, constatar que há artificialidade semelhante pela emulação estilística do realismo ou do efeito exótico, visto que seu funcionamento ficcional implica, sobretudo, a resistência da prosa realista ao tempo, como aferido por Hatoum no texto de aba da edição brasileira da obra de Wood. Naturalmente, as constatações sobre o suposto platonismo de Barthes beiram à ingenuidade quando considerada a envergadura intelectual das suas reelaborações pós-estruturalistas e sua semiologia literária – que mais se assemelham a uma espécie de sistema filosófico subversivo da linguagem –, discussão que excederia o recorte proposto neste espaço, mas que constitui ponto central para a defesa do ensino da disciplina literária, na *Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França* (1996), e para os domínios ocupados pelo texto, no célebre artigo “Théorie du texte” (2010).

A teoria binária da heterogeneidade da linguagem literária, que para Samoyault “não faz avançar muito as coisas” (109), é criticada basilamente pelos trabalhos de Henri Meschonnic e Antoine Compagnon. Dentre os efeitos repercutidos fora da ficção, Compagnon, em *O demônio da teoria*, destaca: 1. *anagnôrisis* (ἀναγνώρισις): Northrop Frye, em *Anatomia da crítica*, promove a categoria de “reconhecimento”, ou seja, a percepção do herói ficcional é desdobrada para fora do universo diegético; 2. *mimese* (μίμησις / *mīmēsis*): Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, defende o corte mimético, mas sem a separação de mundos, pois sua verticalidade permite lê-lo “para cima” e “para baixo”, uma vez que há, ao mesmo tempo, uma referência ao “real” e uma introdução da visada do leitor; 3. “teoria dos mundos possíveis”: Thomas Pavel, em *Universo da ficção*, retoma a ideia de uma ontologia específica, extraída dos filósofos analíticos (Searle, Goodman), a qual admite a geração de espécies de “realidades” próprias. Mundos possíveis e mundo “real” são, então, pautados pela pertinência entre si. De acordo com Pavel, isso significa que o realismo deixa em segundo plano as convenções estilísticas e narrativas quando comparadas à relação entre o universo “real” e a correspondência à verdade do texto literário, isto é, vinculadas pela noção de “possibilidade” (110).

Em resposta a essa teoria da separação, à qual a intertextualidade serviu desde sempre, Samoyault procura reconstruir os argumentos de Compagnon e dos

autores dos quais se vale, uma vez que se pressupõe uma dupla via dos empréstimos pelo “real” e pelo ficcional (embora este último tenha caracteres especiais, por ser objeto da ficcionalização, podendo, inclusive, ser “reficcionalizado”). Nesse sentido, Samoyault propõe três modelos de referência intertextual que se assinalam do lado do mundo, “mantendo o discurso nas regras do enunciado literário” (111) para uma teoria da referencialidade (“*référencialité*”): 1. *intertextualidade substitutiva*: conforma-se a partir da impossibilidade da escritura referencial, ocultando-a no processo, mencionando o mundo através da biblioteca, uma vez que o compreende como irrepresentável, mas passível de ser consignado pela citação do passado literário; 2. *intertextualidade aberta*: aproxima-se da preocupação dialógica da interação entre discursos sociais, das vozes indiretas do enunciado referencial, que permitem ver signos do mundo para além de caracteres do código literário; 3. *intertextualidade integrante*: a inserção de fragmentos do “real” é o que caracteriza este modelo, forma de reivindicá-lo na arte, sem uma transposição direta, marcada pela heterogeneidade dos discursos. Desse modo, Samoyault entende esses três modelos de “intertextualidade-signo”, de acordo com sua perspectiva conciliatória: logo, a “referencialidade” comporta a distinção entre o “real” e o literário, mas sem oposição radical entre ambos, ou seja, é o ponto de intersecção de uma totalidade que inclui o texto e o mundo.

No item 2, “O texto com a história”, Samoyault desenvolve suas posições sobre a memória literária e a história universal, pois a primeira, apesar de não falar diretamente da segunda, tem sua inserção marcada pela passagem do tempo. Nesse sentido, a influência e a transmissão, excluídas da crítica podem ainda desempenhar um papel na retirada do imobilismo que a autonomia da literatura adquire frente ao dado histórico. Nesse direção, no subitem 2.1, “O eterno retorno do mito”, Samoyault elabora sua visão sobre o *eterno retorno*, vinculando, de um lado, ao *mito* e, de outro, à reiteração, à reatualização, enquanto princípio constitutivo. A origem (de uma cultura, de uma nação, de uma história, de um povo), como conteúdo mitológico por definição, abre-se à multiplicidade das versões do mito, o qual, portanto, tem sua própria história. Contudo, no lugar da dispersão aparente, o mito, ao contrário, fixa seus conteúdos através da sedimentação de suas camadas, seus traços, condensados pela revisitação de suas versões. Assim, a rememoração do mito é algo indecisa, mesmo nebulosa, não sendo necessário, para o autor, deter-se nos detalhes, mas apenas resgatar o sedimento cultural envolvido (e.g.:

*Électre*, de Giraudoux; *Elektra*, de Hofmannsthal – para a ópera de Richard Strauss –; *Mourning Becomes Electra*, de O’Neill). Isto porque “Das inumeráveis re-escrituras, o autor não faz a síntese, mas retém elementos esparsos, ligados diversamente à trama dramática imutável” (115), o que garante a liberdade do autor no trabalho de seleção dos motivos. Dessa forma, a função da intertextualidade desvela-se: “levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana” (117).

Genette trata desses procedimentos de “passagem”, que são exatamente essa sobrevida do mito, nos seguintes termos: “condensação” (excisão e concisão); “transformação pragmática” (modificação do curso da ação e de seu suporte); “transmotivação” (motivos modernos desconhecidos da tradição); “valorização secundária” (aumentar traços heroicos de um personagem); “redução”; “amplificação” (e.g.: “Herodíade”, de Flaubert, estendendo para trinta páginas a narrativa de alguns versículos da *Bíblia*); “transmotivação” (alteração dos motivos preexistentes, e.g.: *Salomé*, de Wilde, obra na qual a responsabilidade pela morte de João Batista é apenas da filha e não da mãe, por um amor inalcançável). Naturalmente, para Samoyault, os estudos sobre o mito não se restringem à análise de procedimentos criadores de versos sobre temas antigos com roupagem nova, mas observam as implicações dos “estratos de formação do material assim recomposto, que se distingue mas não rompe” (118), isto é, não configuram apenas identificações de influência ou de hipotextos. A intertextualidade dispõe-se, nesse ponto, a “situar circulações de sentido, transportes de temas e de figuras” (118), as quais enriquecem significações anteriores pela atribuição das presentes (e.g.: o Cid, em “Carnaval des chefs-d’œuvre”, na antologia *La Nègresse blonde*, de Georges Fourest). O mito, então, nutre-se da passagem de memória em memória, deixando fluir ou retendo elementos constitutivos, sendo a hereditariedade – ou filiação – distante da pedagogia e da instituição escolar do cânone, pois contém “os mecanismos da transmissão” (119), por representar dessacralização dos textos anteriores, que poderiam sugerir uma integralidade intertextual.

No subitem 2.2, “Os estratos da história”, Samoyault define que a circulação de referências permite o acesso a estratos das histórias de culturas eruditas ou populares, uma vez que a transmissão não é, necessariamente, genealógica (uma modalidade horizontal pode ser observada no “boca a boca”). A geração de diferentes versões de uma história impossibilita, por vezes, o rastreamento da

origem empírica devido à circularidade da referência, sendo esta, em maior ou menor grau, intertextual e, na mesma proporção, coletiva, cultural, difusa. Dessa forma, a circulação e a passagem transcendem as ideias de anterioridade e posterioridade, podendo ser de dois tipos: 1. *peritextual*: dispositivo que encerra o texto sob formas diversas (*postscriptum*, índice, inventário de nomes e temas, tabela, página em branco para o leitor); 2. *memorial*: modalidade de passagem da memória individual para a coletiva, alargando a autobiografia a todo o mundo (ambos os tipos são encontrados em *Je me souviens*, de Perec, cujo intertexto é *Remember*, de Brainard). Assim, a intertextualidade autoriza dois modos de leitura: por compartilhamento ou por esquecimento, ou seja, uma leitura afetiva e outra poética (122).

No item 3, “O universo é uma biblioteca”, Samoyault trata da literatura e da biblioteca: a primeira mantém uma relação de repetição com a segunda e esta exerce o poder de modelização textual sobre aquela. Trata-se, portanto, de uma espécie de “filtro” (123) entre o texto e o “real”, pois, para a literatura, o efeito-mundo ficcional decorre da identificação do universo como um livro. Pelo fato de tal afirmação tornar toda literatura em literatura secundária, Genette encerra *Palimpsestes* com uma consideração sobre o equívoco em assim tomá-la, qual seja: a de que esta literatura “livresca” auxilia a cisão com a “realidade”. Ao contrário, obras literárias não são mais ou menos “verdadeiras” em decorrência de sua conformação estética, pois a humanidade não cessa a atividade de criação de novos sentidos para formas antigas; porém, limita-se na concepção genérica, devendo reformular modelos pela proposição de conteúdo (GENETTE, 1982: 453 *apud* SAMOYAULT, 2008: 123). Ao que conclui: “Porque a literatura sempre privilegiou o sentido em relação à forma ou o assunto, a retomada pode ser um aspecto de sua definição” (123), assertiva expressa pela reivindicação literal dos enunciados de Cervantes pelo protagonista de “Pierre Ménard, autor do Quixote”, de Borges, demonstrando que o processo envolve sempre inserção do significado da obra literária em novos modos de circulação. A identificação de uma perspectiva histórica – ou genealógica, para Compagnon – é, assim, possível, pois as práticas da intertextualidade estão a serviço da memória, como defendido por Samoyault, mas podem ser estudadas por sua função, com o objetivo de avaliar o que uma época faz da criação literária através de noções de autoridade, obra e propriedade.



No subitem 3.1, “Literatura secundária ou literatura?”, Samoyault aborda o trabalho da memória operado pelos textos – “a segunda mão” (Compagnon); “a literatura em segundo grau” (Genette). Para compreender a intertextualidade, é preciso abarcar a conjuntura teórica juntamente à análise de textos, mas essa ambição é aplacada pelo exame do texto secundário quando se quer provar que toda literatura é secundária. Uma possível solução da aporia apresentada está em retirar da intertextualidade sua “grande generalidade teórica” (125) e isto significa afirmar a seguinte evidência: “toda literatura é intertextual, de fato, mas certos textos são mais intertextuais que outros” (125). Dessa forma, a partir de citações visíveis, modelos reconhecidos ou uma biblioteca dissimulada, a competência analítica desdobra-se em três etapas: 1. *inventorial (sic)*: seleção do *corpus*; 2. *funcional*: estudo do *modus operandi* da montagem; 3. *semântica*: avaliação das repercussões do enunciado emprestado e das transformações da forma e do conteúdo pelo enunciado no texto de acolhida. Isso destaca a função crítica da intertextualidade, a qual Leyla-Perrone Moisés demonstra por meio das práticas de absorção e transformação envolvidas no processo, nunca contente apenas com a adição textual (cf. PERRONE-MOISÉS, 1976). A esse processo crítico autocentralizador, observado em *La prisonnière*, de Proust, é dado o nome de “o regador regado”.<sup>104</sup>

A síndrome do regador regado afeta o imitador como aquele que cita, já que é também inscrever-se numa história de repetição recorrer à biblioteca, quando nós mesmos procuramos nos introduzir nela. A relação de si mesmo com o outro é pois ao mesmo tempo complexa e circular, e a relação com o modelo implica também uma pesquisa de constituição de si como modelo (Van Gogh retomando, copiando, *Le semeur*, de Millet) (128).

No subitem 3.2, “A relação com o modelo: admiração, denegação, subversão”, é discutida a relação que a intertextualidade desenvolve em direção às “modalizações primárias, ou anteriores” (128). As questões ao redor das ideias de origem e originalidade são, no quadro descrito por Samoyault, de fundo histórico. A enunciação, portanto, é o ponto de inflexão dos aspectos evolutivos do texto, visto que a produção de enunciados singulares é, por sua vez, pautada pelas distinções operadas pelo entendimento que as também diferentes épocas aplicam aos modelos no momento de sua concepção.<sup>105</sup> Assim, a relação com o modelo pode gerar

<sup>104</sup> Referência ao filme *O regador regado (L'arroseur arrosé)*, de Louis Lumière (1895).

<sup>105</sup> *E.g.*: 1. a *imitação*: necessária, pedagógica, catártica, no Renascimento; salvo nos exercícios paródicos, menosprezada a partir do séc. XVIII pelo sistema de propriedade literária; 2. a *citação*:

tensão psíquica no momento de produção da nova obra pelo criador, como teorizado em *A angústia da influência (The Anxiety of Influence)*, de Harold Bloom (1973). De acordo com a obra, são cinco os tratamentos observados nessa ideia psicologizante de deformação dos modelos preexistentes, pertinentes para as questões da intertextualidade: 1. *clinamen*: continuação da obra do precursor com o objetivo de chegada a um ponto culminante que deveria ter atingido; 2. *tessera*: invenção do trecho que permite avaliar a obra em um novo conjunto; 3. *kénosis*: ruptura modelar; 4. *askésis*: abandono à herança imaginativa; 5. *apophadres*: inversão dos pontos de vista, que fará parecer que a obra segunda está na origem da primeira, espécie de plágio às avessas, “plágio por antecipação”, na fórmula de Queneau. Desse modo, a teoria bloomiana mostra-se operatória, como na concepção do *tessera*.<sup>106</sup> O exemplo citado por Samoyault é emblemático: trata-se do uso especial do pretérito imperfeito cultivado por Flaubert, aspecto gramatical levado ao extremo pelo prolongamento do período em Proust.

A seguir, Samoyault propõe quatro posturas principais de relação com o modelo: 1. *admiração*: em *La Défense et illustration de la langue française*, Joachim Du Bellay trata da imitação dos grandes autores do passado como estágio preparatório para a originalidade literária, a partir da seleção de traços específicos presentes nas obras imitadas aliados ao trabalho do gênio individual, que por sua vez dá lugar ao acúmulo dos estratos de épocas sucessivas; 2. *desenvoltura*: nos *Ensaíos*, Montaigne traz grande quantidade de citações dos Antigos em seus textos, de modo que, por exemplo, a duas citações pode agregar uma terceira, de sua autoria, sem, necessariamente, revelar a procedência das anteriores, fazendo da biblioteca o lugar de confluência de seu pensamento com aqueles dos clássicos e servindo a um propósito duplo, didático – enciclopédico e argumentativo – e literário – retomada como constituição poética –, o que faz da “biblioteca não uma organização historicizada [*sic*] do mundo e dos livros, mas um único imenso texto pertencendo a todos” (133); 3. *denegação*: deformação do antigo pelo novo, fortuitamente, apropriação ou negação por este em detrimento daquele, decorrente da insuficiência do levantamento dos empréstimos, assim como a necessidade da superação da ignorância dos plágios ou dos implícitos, para o estudo das

---

homenagem respeitosa em Chateaubriand e Stendhal; nivelamento de toda hierarquia na pós-modernidade.

<sup>106</sup> Termo extraído de Lacan, referência ao pedaço de vaso que poderia completá-lo, na Antiguidade mística.

propriedades e da cifragem da obra; 4. *subversão*: obra revolta, radical, voluntariamente contrária à unidade do passado, da memória e da biblioteca, antes explorando-os como pluralidade fornecedora de fragmentos compostos pelo excesso de rememoração, lugar de pura produtividade textual, paradoxalmente, por vezes, valorizando o modelo, evidenciando “o abandono de uma memória cultural, por dissolução, multiplicação” (135), mas, em princípio, na estética pós-moderna, sem a atividade fundadora da perspectiva clássica.

No subitem 3.3, “Transmissão ou influência?”, Samoyault discute a reutilização do *corpus* pela obra literária, por sua passagem da citação em sentido hierárquico (clássico) para o do modelo interacional (moderno).<sup>107</sup> Dessa forma, a originalidade é posta em crise, para dar lugar a configurações complexas, segundo o exemplo extraído do *Ulisses*, de Joyce, por André Topia:<sup>108</sup> a circulação vertical (retomadas, pseudocitações, reativações) e a circulação horizontal (montagem), formando dois conjuntos – o *corpus* de textos existentes ou matriz retórica e o bloco tipográfico da página – independentes e ao mesmo tempo integrados. Isso significa que a transmissibilidade do passado é substituída pela “citabilidade” benjaminiana, tornando a citação o canal problemático da transmissão quando pensadas as ideias de presença e imanência.

No subitem 3.4, “O movimento das obras”, Samoyault define a intertextualidade como substituta da ideia de sucessão (fixidez dos encadeamentos histórico-lógicos) pela de movimento (circularidade dos liames entre os enunciados). Dessa forma, ao cânone e à instituição literária não cabe mais a demarcação dos textos, tornando a fixação dos valores relativizada por critérios internos de mensuração. Entretanto, não se trata, nesse ponto, de um abandono ao relativismo, mas a investida na direção de levantamentos intertextuais de objetivos precisos, com a linguagem dos personagens e o estilo geral das obras em vista, através da análise da circulação dos enunciados. E, com isso, argumenta:

Aqui as questões de anterioridade e de influência não contam mais; só importa a possibilidade que oferece a intertextualidade de mostrar como se constitui, em profundidade, em espessura e em tempo, um estilo ou uma linguagem. É assim que se medirá plenamente o que se poderia chamar, para concluir este estudo, o efeito palimpsesto, ou seja, o efeito de difração,

---

<sup>107</sup> De acordo com o sentido etimológico de *exempla*, i.e., coletânea de histórias versando sobre um mesmo tema, cuja funcionalidade depende do traslado de réplicas.

<sup>108</sup> Cf. TOPIA, 1976.

na obra, de um brilho particular emanando do intertexto e que prolonga um no outro (139).

Por fim, sob o título de “Recapitulação № 3 – Divergência e convergência (modos de comunicação dos textos entre si)”, Samoyault propõe soluções para o estudo da circularidade textual e sua relação com o modelo, atendo-se à repetição do enunciado, mas escapando aos problemas da crítica de fontes e do determinismo vertical da filiação e da sucessão, com base no artigo de André Topia (*art. cit.*). Para tanto, o autor propõe duas *démarches*, uma a da relação do original em uma reflexão (retomada e remodelagem): debruçando-se sobre o *corpus* original do texto emprestado, para observar seu comportamento remodelado em novo contexto, e a outra a da montagem (homogeneidade e heterogeneidade): coexistência – não simples justaposição – do texto-suporte e do fragmento reutilizado em outro conjunto, ou seja, nova configuração – não simples adição de duas unidades. Nas palavras de Topia:

“[...] A citação torna-se então texto-rebento que ‘toma’, isto é, que cria raiz no seu novo meio e aí tece liames orgânicos. Do *corpus* enciclopédico dos exemplos, passamos a um *corpus* orgânico no qual os liames são tecidos ao mesmo tempo com o conjunto de partida e o conjunto de chegada. O fragmento citado conserva liames com seu espaço de origem, mas não está inserido impunemente num novo meio sem que ele próprio e este novo meio não sofram alterações não negligenciáveis” (TOPIA, *art. cit.*: 353 *apud* SAMOYAULT, 2008: 140).

Por seu turno, os efeitos de convergência e de divergência constituem-se em quadro modos: 1. *A configuração*: estudo das relações entre textos e pré-textos com vistas ao trabalho de escritura/reescritura, nas palavras de Laurent Milesi, “numa diacronia reinscrita no cerne do processo textual” (MILESI, 1997: 27 *apud* SAMOYAULT, 2008: 140), destacando o emprego da biblioteca, mesmo que sobre microestruturas, algo entre o exercício de erudição e a pesquisa arqueológica, de inspiração genética (Henri Mitterand); 2. *A refiguração*: abandono da posição historicista da influência para privilegiar a textualidade constantemente refigurada do literário, de acordo com a diferencialidade na semiose, portanto, procedimento semiótico em volta de questões de literariedade, relação ternária signo-objeto-interpretante, ou seja, o signo, em sua significância textual, apoia-se sobre o objeto-intertexto, em vez de seu contexto (Riffaterre, Milesi); 3. *A desfiguração*: operações de integração e transformação textuais pela integração e pela montagem, mais estilísticas que

semióticas, por sua orientação à homogeneização e à hibridação (Jenny, Dallenbach); 4. *A transfiguração*: efeitos de convergência na poética de gêneros (Genette).

### III.3 O Texto

O paratexto<sup>109</sup> de capa da primeira edição, publicada pela Companhia das Letras, de *Relato de um certo Oriente* (1989), reproduz a imagem de um tapete oriental, trabalho de autoria de Ettore Bottini sobre fotografia de Hilton Ribeiro. Em seu conteúdo, pode-se observar uma cena de caçada: dois cavaleiros armados de lança e arco e flecha, na parte superior, auxiliados por um cavaliço, em posição anterior a uma terceira montaria, logo abaixo; outro cavaleiro também munido de arco e flecha, cujo escudeiro inerme corre em auxílio, em sua direção, nos cantos inferiores, situados em posições inversas. Os grupos estão em perseguição de animais silvestres, cervídeos e aves, e o lanceiro investe contra um leão, todos enquadrados por motivos florais, com gazelas e pavões sobre a relva. Centralizado sobre a imagem, está um círculo amarelo contendo o nome do autor, seguido pelo título da obra e, mais abaixo, a classificação genérica “romance” (v. Anexo A). Para sua análise, adiante, lança-se mão de argumentos extraídos do autor da expressão “tapete de signos”, destinada a religar os planos estéticos, e favorece a abertura do espaço para o salto, a partir da tensão limítrofe do espaço físico na capa do livro, o qual pode animar a cena de caça da peça de tapeçaria para fora de sua contenção, devolvendo ao mundo o Texto.

\* \* \*

A *prise de vue* do artigo “Teoria do texto”, de Roland Barthes, começa pelo esclarecimento da opinião corrente a propósito do conceito de que se ocupa, nos seguintes termos: o texto “É a superfície fenomênica da obra literária: é o tecido das palavras inseridas na obra e organizadas de tal modo que imponham um sentido

---

<sup>109</sup> Para a especificação das noções comportadas pelo termo, cf. GENETTE, 2009.

estável e, tanto quanto possível, único” (2004: 261).<sup>110</sup> Esse caráter “parcial” e “modesto” da noção, que o compreende como *objeto*, não impede, contudo, sua participação na “glória espiritual da obra” (261),<sup>111</sup> que, apesar de seu prosaísmo, não se pode mostrar de outra maneira. Assim, o texto é entendido como constitutivo da escritura, “*o que está escrito*” (261),<sup>112</sup> uma vez que o desenho linear das letras sugere mais que a fala, mas o entrelaçamento de um tecido “(etimologicamente, ‘texto’ quer dizer ‘tecido’)” (261),<sup>113</sup> garantia que estabelece o escrito como sua salvaguarda (estabilidade, permanência da inscrição, espécie de correção da falibilidade – “a fragilidade e a imprecisão” (262) –<sup>114</sup> da memória). Além disso, “a legalidade da letra” (262)<sup>115</sup> está do mesmo modo garantida, pois parte da intencionalidade do autor quanto ao traço irrecusável, indelével, do sentido da obra, ou seja: “o texto é uma arma contra o tempo, contra o esquecimento e contra os ardis da fala, que, com tanta facilidade, se retoma, se altera, se renega” (262).<sup>116</sup> A noção, portanto, está ligada à história das instituições – “direito, Igreja, literatura, ensino” (262) –,<sup>117</sup> sendo, sobretudo, um objeto de reivindicação moral do contrato social. Tal sujeição por parte do texto impõe também observação e respeito, marcando a linguagem de atributo que não lhe é seminalmente próprio: “a segurança” (262).<sup>118</sup>

Para Barthes, no item 1., “A crise do signo”, a acepção clássica de *texto*, no plano epistemológico, pertence a um conjunto conceitual cujo centro é o *signo*. Posto nesses termos, o signo é “um conceito histórico, um artefato analítico (e mesmo ideológico), sabe-se que há uma civilização do signo, que é a de nosso Ocidente, dos estóicos [*sic*] a meados do século XX” (262).<sup>119</sup> Por sua vez, a noção de texto demanda articulação análoga à do signo: 1. *significante*: parte material convencionalizada pela disposição de letras encadeadas em palavras, frases,

---

<sup>110</sup> “C’est la surface phénoménale de l’œuvre littéraire ; c’est le tissu des mots engagés dans l’œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique”. De agora em diante, todas as citações ao artigo serão seguidas apenas pelo número da página.

<sup>111</sup> “gloire spirituelle de l’œuvre”.

<sup>112</sup> “*ce qui est écrit*”.

<sup>113</sup> “(étymologiquement, « texte » veut dire « tissu »)”.

<sup>114</sup> “la fragilité et l’imprécision”.

<sup>115</sup> “la légalité de la lettre”.

<sup>116</sup> “le texte est une arme contre le temps, l’oubli, et contre les roueries de la parole, qui, si facilement, se reprend, s’altère, se renie”.

<sup>117</sup> “droit, Église, littérature, enseignement”.

<sup>118</sup> “la sécurité”.

<sup>119</sup> “un concept historique, un artefact analytique (et même idéologique), on sait qu’il y a une civilisation du signe, qui est celle de notre Occident, des stoïciens au milieu du xx<sup>e</sup> siècle”.

parágrafos, capítulos; 2. *significado*: sentido condensado de originalidade, univocidade e definição, elemento determinado através da correção dos signos veiculadores.<sup>120</sup> Nesse sentido, afirma Barthes, o signo clássico carrega o predicado da unidade fechada, invólucro que “*detém*” (263)<sup>121</sup> o sentido, com o objetivo de impedir sua trepidação, seu desdobramento, sua divagação. Da mesma forma, o texto clássico o equivale, em sua função reguladora de fechamento da obra, encadeamento a sua letra, fixação de seu significado. Assim, o engajamento operatório dá-se em dois níveis, ou *tipos*, centrados na reparação das brechas abertas na integridade do signo, cujas causas são dificilmente identificáveis devido a sua contingência (históricas, materiais ou humanas): a *restituição* e a *interpretação*. Segundo o escritor francês, a ordem e a exatidão das letras no texto tornam-no depositário da materialidade do significante, sendo a possibilidade de sua alteração ou de sua perda por algum motivo razão para reencontrá-lo ou “restituí-lo”. Então, o texto é assumido pela ciência, a filologia, e pela técnica, a crítica de textos. A precisão literal da consonância de versões sucessivas à original confunde-se, por metonímia, com outra esfera, a da exatidão semântica. Isso significa que, no universo clássico, a lei do significante é deduzida da lei do significado e vice-versa, pois as duas legalidades coincidem em sua consagração recíproca. O problema da literalidade textual, portanto, depende de sua origem, de sua intenção e de um senso canônico mantido ou reencontrado. Toda atividade hermenêutica, para Barthes, tem por objeto o texto. A restituição do significante é o passo anterior da interpretação canônica do significado, ou seja, “o texto é o nome da obra” (264),<sup>122</sup> como que comportando um sentido unitário, “verdadeiro” (264)<sup>123</sup> e definido. Em suma: “ele é o “instrumento” científico que define autoritariamente as regras de uma

---

<sup>120</sup> “According to Saussure, words are not symbols corresponding to referents but signs made up of two components: a mark or signifier and a concept or signified. Things themselves, therefore, play no part in the language system. The significance of words is based solely on a system of relationships. Signifier and signified represent the two fundamental levels of language. The term signifier refers principally to the concrete world of sound and vision. The term signified, on the other hand, relates to the concept or idea expressed by the sound or icon. The relationship of the signifier to the signified has been described by Saussure as that between the front and back of a piece of paper. In other words, the two levels of language are in a relationship of reciprocal presupposition; form and content cannot be disassociated. The word (linguistic sign) 'tree', to give an example, is made up of a sound or written mark (signifier) and also of the idea or concept of a tree (signified). See also *expression and content*” (SIGNIFIER and SIGNIFIED. In: MARTIN, Bronwen & RINGHAM, Felizitas. *Dictionary of Semiotics*, 2000).

<sup>121</sup> “*arrête*”.

<sup>122</sup> “le texte est le nom de l'œuvre”.

<sup>123</sup> “« vrai »”.

leitura eterna”.<sup>124</sup> Imediatamente, Barthes associa essa concepção de texto “[...] clássica, institucional, corrente)” (264)<sup>125</sup> a uma metafísica: a da verdade. O caráter de veracidade do texto vem de uma autenticação de suas propriedades – literalidade, origem, sentido – no escrito, em processo análogo através do qual o juramento autentica a fala. As agruras dessa guerra decorrem das tentativas de fixação dos sentidos, vinculando verdade, signo e texto, cujos desdobramentos mais próximos são a crise da metafísica da verdade, com Nietzsche, no séc. XIX, e as teorias da linguagem e da literatura, através da análise ideológica dos signos e da substituição do texto dos filólogos por uma nova ideia deste, no séc. XX. Segundo Barthes:

Essa crise foi aberta pela própria lingüística [*sic*]. De modo ambíguo (ou dialético), a lingüística [*sic*] (estrutural) consagrou cientificamente o conceito de signo (articulado em significante e significado) e pode ser considerada como a consecução triunfal de uma metafísica do sentido, ao passo que, por seu imperialismo, obrigaria a deslocar, a desconstruir e a subverter o aparato da significação; foi no apogeu da lingüística [*sic*] estrutural (por volta de 1960) que novos pesquisadores, muitas vezes oriundos da própria lingüística [*sic*], começaram a enunciar uma crítica do signo e uma nova teoria do texto (antigamente chamada literária) (264-5).<sup>126</sup>

A lingüística desempenhou três funções nesse quadro associativo: 1. *lógica* (Carnap, Russell, Wittgenstein): a aproximação, pensando-a como uma língua, substitui o critério de verdade pelo de validade, livra a linguagem da legitimação do conteúdo, para explorar a riqueza, a sutileza, da “infinidade das transformações tautológicas do discurso” (265),<sup>127</sup> através da prática da formalização, descobrindo o significante, a autonomia e a amplidão de seu desdobramento; 2. *poética* (Círculo de Praga, Jakobson): remanejamento da divisão tradicional dos discursos, atividade de pesquisa, não de ensino, translação necessária, segundo Valéry, da literatura à lingüística, escapando da história da literatura, ocupada com a progressão ideológica e genérica; 3. *semiologia* (Saussure): análise do discurso literário, a

<sup>124</sup> “Il est cet « instrument » scientifique qui définit autoritairement les règles d'une lecture éternelle”.

<sup>125</sup> “[...] classique, institutionnelle, courante)”.

<sup>126</sup> “Cette crise a été ouverte par la linguistique elle-même. D'une façon ambiguë (ou dialectique), la linguistique (structurale) a consacré scientifiquement le concept de signe (articulé en signifiant et signifié) et peut être considérée comme l'aboutissement triomphal d'une métaphysique du sens, cependant que, par son impérialisme même, elle obligeait à déplacer, à déconstruire et à subvertir l'appareil de la signification ; c'est à l'apogée de la linguistique structurale (vers 1960) que de nouveaux chercheurs, issus souvent de la linguistique elle-même, ont commencé à énoncer une critique du signe et une nouvelle théorie du texte (anciennement dit littéraire)”.

<sup>127</sup> “l'infinitude des transformations tautologiques du discours”.



linguística detém-se nas unidades da frase (fonemas, monemas, sintagmas), e para além da frase, nas unidades estruturais do discurso, recusando as distinções normativas da retórica clássica, a semiótica literária avança em direção ao texto, “unidade discursiva superior ou interior à frase, sempre estruturalmente diferente dela” (266).<sup>128</sup> Em uma semiótica literária radical, o texto comporta a totalidade formal dos fenômenos linguísticos, sendo o terreno da investigação do semantismo da significação (não da comunicação) e a sintaxe narrativa ou poética. Mais próximo da retórica que da filologia, o texto submete-se à ciência positiva, estudado em sua imanência, sem vínculos com o conteúdo ou com as determinações históricas, psicológicas, sociológicas, etc.; contudo, ainda parte do exterior, na medida em que se constitui como objeto do sujeito do conhecimento. Para Barthes, isso indica que não se trata ainda de uma “mutação epistemológica” (267),<sup>129</sup> pois seria necessário que os adquiridos da linguística e da semiologia fossem realocados para um novo campo referencial, sendo lá desconstruídos e reconstruídos por relativização e intercomunicação com as epistemes do materialismo dialético (Marx, Engels, Lênin, Mao) e da psicanálise (Freud, Lacan), o que faria surgir uma nova teoria do texto. A fundação da ciência pressupõe esse encontro de epistemes distintas, produtoras do objeto – como na junção do marxismo, do freudismo e do estruturalismo –, não bastando a ampliação e o aprofundamento de seus elementos já postos (e.g.: a passagem da linguística da frase à semiótica da obra), o que descarta, portanto, abordagens atualizadas do objeto antigo, mas, ao contrário, propõe um objeto novo: o *texto*.

No item 2., “A teoria do texto”, Barthes identifica, de antemão, que o problema em chegar a uma exposição de termos recai sobre o nível da linguagem que descreve teoricamente, pois toda enunciação deve ser posta em crise, mesmo a própria ciência que lhe é dedicada. Crítica de toda metalinguagem e revisão do discurso da cientificidade, a teoria do texto questiona a linguagem das ciências humanas, considerada “simples instrumento ou pura transparência” (268).<sup>130</sup> Ao contrário, para o autor, o texto é o resultado da fragmentação da linguagem,

---

<sup>128</sup> “unité discursive supérieure ou intérieure à la phrase, toujours structurellement différente d'elle”. Barthes baseia-se, aqui, em Todorov, para quem a noção de texto não está no mesmo plano que a de frase e distingue-se da de parágrafo, unidade tipográfica composta de frases. Assim, o texto pode coincidir com a frase da mesma forma que pode fazê-lo com o livro, sendo um sistema não identificável, mas relacionável, ao linguístico, contíguo e semelhante a este.

<sup>129</sup> “mutation épistémologique”.

<sup>130</sup> “un simple instrument ou une pure transparence”.

colocado em perspectiva pelas linguagens, de modo que a comunicação do saber ou da reflexão teórica sobre este necessita, de certa forma, da aderência à prática textual. Por um lado, é possível chegar ao resultado de uma definição científica coerente e neutra para o objeto, a título de exposição circunstancial ou didática; por outro, situar a variedade genérica e formal de textos que tratam da reflexividade linguística e do circuito enunciativo permite abordar o texto por definição e por metáfora. Para tanto, Barthes utiliza-se do critério elaborado por Julia Kristeva, para quem o Texto [*sic*] é o aparato translinguístico da redistribuição da ordem da língua, enquanto fala comunicativa da informação direta com enunciados anteriores ou sincrônicos. O conjunto conceitual é extraído, portanto, da teórica búlgara (*práticas significantes, produtividade, significância, fenotexto e genotexto, intertextualidade*).

- ***Práticas significantes***

O texto e a prática significativa convergem porque a semiologia valoriza a atividade que visa ao encontro exemplar entre o sujeito e a língua, sendo a “função” textual “teatralizar” esse trabalho. Assim, a prática significativa é um sistema significativo diferenciado, por associação a uma tipologia de significações, em vez de uma matriz universal para o signo, (exigência apresentada pela escola de Praga). Isso quer dizer que a significação não se produz da mesma maneira que a diversidade semiológica baseia a matéria do significativo, comportando a pluralidade constitutiva do sujeito enunciador, de modo que a instabilidade da enunciação está sempre sob a supervisão do discurso do Outro. Por outro lado, é também uma prática que escapa à abstração saussuriana da língua, assemelhando-se a uma operação simultânea, em movimento único, que aproxima o sujeito, o Outro e o contexto social. Dessa forma, a prática significativa devolve à linguagem a energia ativa de uma mutação epistemológica por não repousar sobre a noção do entendimento do sujeito clássico do estoicismo e da unidade do *cogito* no cartesianismo, mas a pluralidade da qual a psicanálise trata. Reduzir a comunicação à simplicidade dos esquemas da linguística (emissor, canal, receptor) é retroceder a uma metafísica do sujeito ou à ingenuidade de um empirismo igualmente metafísico. Ao contrário, o plural aparece na forma de uma contradição nas práticas significantes, próximas à dialética, em vez de uma classificação.

## ▪ **Produtividade**

O texto é, então, entendido como *produtividade*, ou seja, distinto de um *produto*, por reunir qualidades além da técnica narrativa e da maestria estilística, um “teatro” (271),<sup>131</sup> que reúne o produtor e o leitor, pois o texto “trabalha” (271),<sup>132</sup> mesmo, em termos, “estanque” pela escrita, não havendo interrupção do processo, cuja matéria-prima é a *língua*. Logo, a língua de comunicação, expressão ou representação é desconstruída (ilusão de subjetividade individual ou coletiva da imitação e da expressão), para reconstruir outra língua, “volumosa, sem fundo nem superfície” (271),<sup>133</sup> de modo a escapar à figura, à moldura, ao quadro, puro espaço estereográfico, jogo combinatório infinito, fora da comunicação corrente, da doxa (gr. *dóksa / δόξα*) firmada pela convenção, do verossímil narrativo e discursivo. A produtividade, portanto, está ligada à redistribuição operada no significante, sendo “o escrevedor e/ou o ledor” (271)<sup>134</sup> seus responsáveis, respectivamente, pelos “jogos de palavras” e pelos sentidos lúdicos, dentre estes últimos, mesmo aqueles historicamente imprevisíveis. O significante pertence, portanto, a todos, mas é o texto que trabalha incessantemente, no lugar do artista ou do consumidor. Analiticamente, não se reduz à descrição linguística, mas abre espaços para outras vias: 1. *matemática*: análise de conjuntos e subconjuntos, da multiplicidade das práticas significantes; 2. *lógica*: exploração do significante; 3. *psicanálise lacaniana*: *idem*; 4. *materialismo dialético*: estudo da contradição.

## ▪ **Significância**

A atribuição de uma significação única e canônica é possível, como realizada, em detalhes, pela filologia e, em geral, pela crítica da interpretação, procurando o sentido global e secreto da obra, de acordo com cada doutrina: 1. *crítica psicanalítica*: biografia; 2. *crítica existencial*: projeto; 3. *crítica marxista*: sócio-história; 4. etc. O texto é tratado como se estivesse conformado a uma significação objetiva, como resultado final da “obra-produto” (272),<sup>135</sup> porém, visto como

---

<sup>131</sup> “théâtre”.

<sup>132</sup> “« travaille »”.

<sup>133</sup> “volumineuse, sans fond ni surface”.

<sup>134</sup> “le scripteur et/ou le lecteur”.

<sup>135</sup> “l'œuvre-produit”.

produção – e não produto –, o conceito de significação cai por terra. Assim, o “status monológico”<sup>136</sup> dá lugar à polissemia do cruzamento dos sentidos textuais, resultantes do processo de significação pluralizado, ao que serviu essa mudança que levou à conotação, definida como “volume dos sentidos segundos, derivados, associados, das ‘vibrações’ semânticas enxertadas na mensagem denotada” (273).<sup>137</sup>

A leitura em acordo com o jogo móvel dos significantes, enfraquecidos os significados fixos, deve ser feita com cuidado, distinguindo os planos da significação: *produto, enunciado, comunicação e trabalho significante*. Este último, por sua vez, divide-se em: *produção, enunciação e simbolização*. A esse trabalho é deduzida a *significância*, nos seguintes termos: processo no qual o “‘sujeito’ do texto” (273)<sup>138</sup> escapa à lógica do ego-cogito em função de outras lógicas, a do significante e a da contradição, luta contra o sentido e desconstrução, e o trabalho distinto da significação, não o do sujeito intacto e exterior que tenta dominar a língua pelo estilo, mas o labor radical pelo qual o sujeito explora a língua e percebe como esta o afeta e o desfaz, no lugar de vigiá-la, isto é, “o sem-fim das operações possíveis num campo dado da língua” (273).<sup>139</sup> A significância diverge da significação porque não pode ser reduzida à comunicação, à expressão, à representação, ela localiza o sujeito leitor ou escritor no texto, também nem sequer como projeção fantasmática ou transporte de um sujeito constituído, mas como uma “perda” (274),<sup>140</sup> no sentido espeleológico, que deriva seu vínculo do erotismo do gozo, sem representar, necessariamente, “cenas” eróticas.

#### ▪ ***Fenotexto e genotexto***

A distinção entre *fenotexto* e *genotexto* foi feita por Kristeva: 1. *fenotexto*: “o fenômeno verbal tal qual se apresenta na estrutura do enunciado concreto”, significância infinita pela obra contingente, contingência esta que corresponde ao fenotexto, no qual a análise estrutural (descrição fonológica, estrutural, semântica) encontrou seu objeto semiológico (teoria do signo e da comunicação), pois não se

<sup>136</sup> Em verdade, “estatuto monológico”: “statut monologique”.

<sup>137</sup> “volume des sens seconds, dérivés, associés, des « vibrations » sémantiques greffées sur le message dénoté”.

<sup>138</sup> “« sujet » du texte”.

<sup>139</sup> “« le sans-fin des opérations possibles dans un champ donné de la langue »”.

<sup>140</sup> “« perte »”.

ocupa do sujeito da enunciação, mas de enunciados; 2. *genotexto*: “expõe as operações lógicas próprias à constituição do sujeito da enunciação”, “lugar de estruturação do fenotexto”, domínio heterogêneo “em que os signos são investidos pelas pulsões”, estruturação, não estrutura (intangível para o estruturalismo), “rebento” do inconsciente (inanalizável para a psicanálise), objeto de uma lógica geral, não apenas de uma lógica do entendimento, campo da significância, ponto de superação epistemológica e avanço da semiálise sobre a semiologia clássica (preocupada somente com a estrutura dos enunciados, não com os deslocamentos de quem enuncia).

#### ▪ ***Intertexto***

Para Barthes, o texto é o campo de redistribuição da língua. Dentre os modos para tanto, a *permuta* de textos (fragmentos ao redor do texto considerado e, enfim, dentro dele) é um dos caminhos para essa desconstrução-reconstrução: “todo texto é um *intertexto*” (275).<sup>141</sup> A presença intertextual ocorre em formas mais ou menos reconhecíveis e em planos diversos, partilha de textos da cultura anterior e da cultura ambiente, “todo texto é um tecido novo de citações passadas” (275-6).<sup>142</sup> O texto reúne e redistribui códigos, fórmulas, modelos rítmicos, linguagens sociais, uma vez que a linguagem antecede e contorna o texto. Logo:

A intertextualidade, condição de todo texto, seja ele qual for, não se reduz, evidentemente, a um problema de fontes ou influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é detectável, de citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspas (276).<sup>143</sup>

Barthes dá à intertextualidade estatuto epistemológico particular: o conceito traz para a teoria do texto o volume da socialidade, abarca toda linguagem, anterior ou contemporânea, que adentra o textual, não por filiação detectável ou imitação voluntária, mas por disseminação, ou seja, é *produtividade*, não *reprodução*. O autor lembra que “texto” é, etimologicamente, um “*tecido*” (276),<sup>144</sup> o que observa a crítica

<sup>141</sup> “tout texte est un *intertexte*”.

<sup>142</sup> “tout texte est un tissu nouveau de citations révolues”.

<sup>143</sup> “L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets”.

<sup>144</sup> “*tissu*”.

francesa (única forma semelhante a uma teoria da literatura); contudo, não se trata de um texto finito, como imaginara, um véu a ser descortinado em direção ao *sentido* (“verdade”, “mensagem real”). Continuando a analogia, Barthes afirma que a teoria do texto passa, então, a preocupar-se com o tecido em sua textura, não mais com o “texto-véu” (276),<sup>145</sup> mas na trama de códigos, fórmulas, significantes, lugar de trânsito do leitor que aí se desfaz, “tal como uma aranha que se dissolve em sua teia” (277).<sup>146</sup> Nesse sentido, ainda no terreno da etimologia, Barthes propõe uma “hifologia” ((A) *hýphos* (ὑφός): reunidas as acepções de “tecido”, “véu” e “teia”).<sup>147</sup>

No item 3., “Texto e obra”, Barthes afirma que o texto e a obra não se confundem: o primeiro é o campo metodológico, incomensurável, podendo existir ou não na obra; a segunda, o objeto finito e computável, que ocupa um espaço físico. “A obra segura-se na mão, o texto, na linguagem.” (277).<sup>148</sup> A homogeneidade e a heterogeneidade envolvidas nas duas concepções funcionam de modo a acertar o espectro de ação de uma e de outra: a obra é distinta da linguagem (da aquisição do forma final do livro às determinações sócio-históricas que o produziram); o texto é indistinto da linguagem, só podendo realizar-se *par rapport* a outra linguagem. Isso quer dizer *significância*: “o texto só se prova num trabalho, numa produção” (277).<sup>149</sup> A noção alinha-se à infinitude do significante em si, o que exprime que o texto não mais coincide com as unidades linguísticas ou retóricas privilegiadas pelas ciências da linguagem porque seu isolamento implica uma finitude estrutural. Entretanto, não há contradição em identificar tais unidades através do texto, pois este as ultrapassa, não se ajusta a seus moldes, “pois o texto é um conceito maciço (e não enumerativo), pode-se encontrar texto de um extremo ao outro da escala discursiva” (278),<sup>150</sup> escala dividida, convencionalmente, em duas regiões: 1. *frase*: dimensão inferior ou igual pertencente à linguística; 2. “*discurso*”: dimensão além da frase pertencente à antiga ciência normativa da retórica. Ainda que a retórica e a estilística possam tratar de fenômenos inferiores ao nível da frase (seleção lexical,

<sup>145</sup> “texte-voile”.

<sup>146</sup> “telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile”.

<sup>147</sup> Gr. ant. (B) *hyphos*; (C) *yfos* (ὑφός / ύφός / ΥΦΟΣ); “[...] © ETIM gr. *huphḗs*, ‘tecido, filamento, teia de aranha’” (HIFA. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*, 2009).

<sup>148</sup> “« L'œuvre se tient dans la main, le texte dans le langage. »”.

<sup>149</sup> “« le texte ne s'éprouve que dans un travail, une production »”.

<sup>150</sup> “puisque le texte est un concept massif (et non numératif), on peut trouver du texte d'un bout à l'autre de l'échelle discursive”.

assonâncias, figuras de linguagem) e que linguistas fundem uma linguística do discurso (*speech analysis*), não se equiparam à análise textual, por superação da retórica, limitação da estilística ou vício metalinguístico que se coloca fora do enunciado e não na enunciação. Assim, a significância é o texto em ação, que não se pode reduzir à categorização das ciências da linguagem (tais domínios são reconhecidos no fenotexto, mas não no genotexto), aparecendo como “clarão, fulguração imprevisível dos infinitos de linguagem” (279),<sup>151</sup> em todos os estratos da obra: 1. *sons*: não mais considerados unidades próprias (fonemas) determinantes do sentido, mas movimentos pulsionais; 2. *monemas*: não mais unidades semânticas, mas árvores de associações, marcadas pela conotação de uma polissemia latente, metonímia generalizada; 3. *sintagmas*: não mais o sentido legal, mas a ressonância do intertexto; 4. *discurso*: não mais a lógica predicativa, mas pluralidade de lógicas de sua “legibilidade” (279).<sup>152</sup> Barthes, então, aproxima essas subversões dos “lugares” (279)<sup>153</sup> científicos da linguagem na significância (texto em sua especificidade textual) à atividade psicanalítica freudiana do trabalho a partir do sonho. Todavia, deixa claro que não se trata de avizinhar “a estranheza” (279)<sup>154</sup> da obra àquela do sonho, mas do “trabalho significante” (279),<sup>155</sup> possuindo este o estranho em si ou não. A semelhança entre “o ‘trabalho do sonho’” (279)<sup>156</sup> e “o ‘trabalho do texto’” (279)<sup>157</sup> não está além das operações identificadas por Benveniste, mas, sobretudo, num trabalho “*fora da troca*” (279),<sup>158</sup> aquém da lógica, excluído do “‘cálculo’” (279).<sup>159</sup> Aqui está um ponto culminante na teoria barthesiana: o texto é, ao mesmo tempo, um conceito científico – ao menos epistemológico – e um valor crítico, o que implica que a avaliação da obra é pautada pelo grau de intensidade da significância presente em seu interior. O privilégio valorativo dos textos da modernidade (de Lautréamont a Sollers) é duplo ao apresentar “o trabalho da *semiosis* na linguagem e com o sujeito” (280)<sup>160</sup> e as conjunções propícias a contestar a ideologia tradicional do sentido (“‘verossimilhança’, ‘legibilidade’,

---

<sup>151</sup> “lueur, fulguration imprévisible des infinis de langage”.

<sup>152</sup> “« lisibilité »”.

<sup>153</sup> “« lieux »”.

<sup>154</sup> “l’« étrangeté »”.

<sup>155</sup> “le *travail* signifiant”.

<sup>156</sup> “« travail du rêve »”.

<sup>157</sup> “le « travail du texte »”.

<sup>158</sup> “*hors échange*”.

<sup>159</sup> “« calcul »”.

<sup>160</sup> “« le travail de la *semiosis* dans le langage et avec le sujet »”.

‘expressividade’” (280):<sup>161</sup> atribuições a um sujeito imaginário, por pressupor uma personalidade). Naturalmente, produções antigas podem portar “texto”, em menor grau, pelo fato deste ser a obra, mas maciço, não enumerativo (Flaubert, Proust, até mesmo Bossuet). Planos e fragmentos de escritura podem ser encontrados aí, admitidas não apenas a produção do autor (prática textual, fabricação do escrito), mas também a atividade de leitura, pressuposta pela teoria. Esses são os jogos do significante. A atribuição de valor à obra, “a ‘boa’ ou ‘má’ literatura” (280),<sup>162</sup> pode abrir o campo de investigação para fora do contexto da nobreza humanista (reforçado pelas instituições, pela crítica, pela história da literatura, etc.), conseqüentemente, valorizando produções populares, escritos “delirantes” (281),<sup>163</sup> antes descartados. Desse modo, o conceito de texto não está restrito ao escrito, à literatura. A língua articulada (ou materna) dá uma riqueza maior de significância em uma produção, na medida em que os signos são construídos em um sistema assaz codificado, relevantes para desconstruções as mais notáveis. Para que haja texto, basta, portanto, o “desbordamento” (281)<sup>164</sup>, pois a significância depende da matéria (“substância” (281))<sup>165</sup> deste em seus modos analíticos, não em seu ser.

Nesse quadro, toda e qualquer prática significativa pode engendrar texto (pictórica, musical, fílmica, etc.), deixando as obras ficam encarregadas de subverter os moldes genéricos em que, por vezes, são aprisionadas, como classes homogêneas a que se vinculam (e.g.: a *melodia*: tratada como um texto (reunião vocálica, significante corporal e de linguagem), não como gênero musical; por sua vez, a pintura atual ilustra de modo mais evidente tal princípio, pois já não é nem pintura nem escultura e sim produção de “objetos”). Apesar do avanço da análise textual da “substância” escrita (literatura) em relação a outras “substâncias” (audiovisuais), Barthes afirma que isso ocorre por haver uma ciência prévia da significação (não necessariamente da significância), a linguística, e devido à estrutura da linguagem articulada, em que o signo é diretamente significante (“palavra”), por oposição às outras “linguagens”, sendo a língua o único sistema semiótico capaz de interpretar os outros sistemas significantes e, ao mesmo tempo, interpretar-se. A teoria do texto abole, conseqüentemente, a separação genérica e

<sup>161</sup> “« vraisemblance », « lisibilité », « expressivité »”.

<sup>162</sup> “la « bonne » et la « mauvaise » littérature ”: as atribuições “boa” e “ruim” seriam mais adequadas, no caso presente.

<sup>163</sup> “« délirants »”.

<sup>164</sup> “débordement”.

<sup>165</sup> “« substance »”.



artística porque não considera mais as obras como “mensagens” ou “enunciados” (produtos finitos, uma vez emitidos), ao contrário, são “produções perpétuas, *enunciações*” (282),<sup>166</sup> através das quais o sujeito – autor, mas também o leitor – continua a “debater-se” (282).<sup>167</sup> O objeto epistemológico aduzido, portanto, é a *leitura*, a qual a crítica clássica rejeitou, valorizando a biografia do autor, as etapas e as regras de fabricação da obra e, marginalmente, o leitor, elo de simples *projeção* junto à obra. A teoria do texto expande ao infinito as possibilidades de leitura, o que autoriza o contato com obras passadas através das modernas (p. ex: *Édipo Rei*, de Sófocles, sob o prisma freudiano; Flaubert através da lente de Proust; etc.), bem como incide sobre a equivalência produtiva entre escritura e leitura. Nesse sentido, Barthes afirma que há leituras que são simples consumo, quando a significância é censurada; no entanto, a leitura plena é aquela em que o leitor não é outro senão “*aquele que quer escrever*” (283),<sup>168</sup> abandonar-se a uma prática erótica da linguagem. Assim, a teoria do texto pode encontrar especificações históricas no uso da leitura, na direção oposta à que a civilização hodierna faz ao planificar a leitura, envolta no vício de seu usufruto banal, alheia à escritura. O exemplo escolar do ensino da *leitura* é evidência para tal descrição, pois, em outras épocas, a escola reivindicou o ensino da *escrita*, ainda que obrigatoriamente por meio de um código retórico convencional, tornando a escritura o domínio de uma casta técnica (escritores, professores e intelectuais), devido à conjuntura econômica, social e institucional, não observando nem na arte nem na literatura o “praticante particular” (284)<sup>169</sup> que era – e o poderia ser de novo, em uma sociedade liberta – o *amador*.

Por fim, Barthes escreve, no item 4., “A prática textual”, que a obra de arte pertenceu através dos tempos a dois âmbitos de investigação científica: a história e a filologia. Para o autor, antes de constituírem-se como ciências, esses “discursos” (284)<sup>170</sup> tratam a obra (assim como as ciências positivas) como objetos externos observados de uma posição privilegiada, a distância. Portanto, essa exterioridade é o alvo das críticas da análise textual, não por reivindicar uma “‘subjetividade’ mais ou menos impressionista” (284),<sup>171</sup> mas devido à infinidade das linguagens. A impossibilidade de existência de uma metalinguagem genuína está aí implicada, pois

<sup>166</sup> “productions perpétuelles, des *énonciations*”.

<sup>167</sup> “se débattre”.

<sup>168</sup> “*celui qui veut écrire*”.

<sup>169</sup> “praticien particulier”.

<sup>170</sup> “« discours »”.

<sup>171</sup> “« subjectivité » plus ou moins impressionniste”.

pressupõe vantagem de um plano linguístico sobre outro, capaz de acessar objetos (obras, enunciados) a partir do sujeito da escrita e/ou da leitura. Ao contrário, este lida com campos (textos, enunciações) e pertence a uma topologia: localização científica dos lugares da fala. Dessa forma, a análise textual substitui os problemas de uma concepção de ciência positiva, oriundos da história e da crítica literárias, assim como da semiologia, pela de criticidade científica, “ou seja, de uma ciência que questiona seu próprio discurso” (285).<sup>172</sup> Tal princípio metodológico não exclui os resultados das ciências canônicas da obra (história, sociologia, etc.), mas os utiliza em parte, relativiza-os. O mito crítico de um movimento evolutivo essencial, no curso da história literária, no qual insere a obra como propriedade patriarcal ao associá-la à pessoa autoral (civil, histórica, passional), é desbaratado, não a história literária ou a história geral como um todo. Como contraproposta à metáfora filiativa do “‘desenvolvimento’ orgânico” (285),<sup>173</sup> Barthes defende a metáfora da rede, do intertexto, da sobredeterminação de campo, da pluralidade. Da mesma maneira, à ciência filológica é dirigida problematização afim (correção, deslocamento), pois se ocupa do *sentido* da obra, parcialmente oculto, em diversos níveis e em relação às críticas. A análise textual, por outro lado, não se detém em significados últimos, nem mesmo em termos explicativos ou descritivos, mas absorve o jogo dos significantes (enumeração, se for o caso, mas sem hierarquia, infrutífera à pluralidade).

O que Kristeva chama de “semanálise”, Barthes classifica como análise textual, partindo da diferenciação do que se explicita como análise do *texto*, no sentido que lhe é atribuído no artigo, para com a semiótica literária, posto que a referência psicanalítica da semanálise (relação entre sujeito, significante e Outro) está ausente na semiótica literária (relação entre enunciados e funcionamento estrutural). Nesse sentido, a semanálise não é um método classificatório, interessando-se pela tipologia de gêneros por ocasião de seu interesse ainda mais forte em uma tipologia textual. O objeto semanalítico é ainda mais curioso: a *intersecção* entre o fenotexto e o genotexto, formando, no vocabulário de Kristeva e dos pós-formalistas, um “ideologema”, articulação do texto e do intertexto, para “pensá-lo nos textos da sociedade e da história” (286).<sup>174</sup> Conceitos metódicos ou operacionais para a teoria, através da organização proposta pela semanálise ou pela

---

<sup>172</sup> “c'est-à-dire d'une science qui met en cause son propre discours”.

<sup>173</sup> “« développement » organique”.

<sup>174</sup> “« le penser dans les textes de la société et de l'histoire »”.

análise textual, não estão a serviço de um receituário cujo devir teórico exato e consequente justificação possam ser deduzidos frontalmente. O que importa é “a *própria escritura*” (286),<sup>175</sup> isto é, que o comentário seja também um texto, exigência que envia o sujeito da análise (crítico, filólogo, cientista) à má-fé e à autocomplacência, caso credite a si mesmo a responsabilidade por exteriorizar-se da linguagem que descreve. Essa exterioridade não se sustenta que por motivos aparentes e provisórios, ponto fraco contornado pela inserção dessa subjetividade no “triplo nó” (286)<sup>176</sup> entre sujeito, significante e Outro: “*ele [o sujeito da análise] também está na linguagem*” (287),<sup>177</sup> por mais objetivo e rigoroso que se queira apresentar, sem recorrer a falácias metalinguísticas: “*a única prática fundada pela teoria do texto é o próprio texto*” (287).<sup>178</sup> A consequência imediata é a de que toda “crítica”, enquanto discurso “sobre” a obra, está defasada, uma vez que o autor que se puser a falar a respeito da obra passada está a produzir texto novo, o que Barthes chama “proliferação *indiferenciada* do intertexto” (287),<sup>179</sup> ou seja, não existem mais críticos ou professores (“especialistas”), apenas escritores (teóricos ou praticantes).

A teoria do texto: 1. *como prática*: subverte os gêneros estudados; 2. *como teoria*: estuda-os para subvertê-los. Assim, a escritura textual destina-se a sujeitos-produtores de escrita em vez de críticos, pesquisadores e estudantes. Para diferenciar essa prática do mero estilo, a teoria do texto supera o nível comunicativo e descritivo da linguagem e empenha-se na “energia geradora” (288)<sup>180</sup> de certo número de procedimentos: generalização das distorções anagramáticas da enunciação (“jogos de palavras”), polissemia, dialogismo, escrita branca (frustração das conotações), variações “irracionais” (inverossímeis) da pessoa e do tempo, subversão contínua (escrita, leitura, destinador, destinatário) do texto. Absolutamente transgressora, tal prática põe em crise as categorias fundantes da socialidade corrente: gramática, inteligência, percepção, signo – e a ciência propriamente dita. Essa colocação canhestra no quadro da gnosiologia não impede, contudo, que a teoria do texto extraia força de sua inadequação, pois mantém um discurso formalista avesso a diretrizes de leitura do conteúdo e da letra provindos

---

<sup>175</sup> “*l’écriture elle-même*”.

<sup>176</sup> “triple nœud”.

<sup>177</sup> “*lui aussi est dans le langage*”.

<sup>178</sup> “*la seule pratique que fonde la théorie du texte est le texte lui-même*”.

<sup>179</sup> “*prolifération indifférenciée de l’intertexte*”.

<sup>180</sup> “*énergie génératrice*”.

das ciências tradicionais da obra. Por outro lado, em relação às ciências formalistas (estética, lógica clássica, semiologia), há uma reintrodução da história, da sociedade (sob a forma do intertexto), o sujeito (clivado, deslocado e desfeito pela presença-ausência de seu inconsciente). Como ciência crítica, a teoria do texto é paradoxal, visto que não é uma ciência do geral (ciência nomotética), dada a inexistência do “modelo”, e não é uma ciência do particular (ciência idiográfica), por não fazer valer o princípio da *apropriação*, pois está no intercurso infinito dos códigos, não na atividade autoral singular (“pessoal”, civilmente identificável). A particularidade dessa ciência reside em dois predicados quando de sua caracterização: 1. *uma ciência do gozo*: o texto “textual” (no campo da significância) abandona-se à “*perda de consciência* (anulação)”<sup>181</sup> do que desfruta do prazer erótico; 2. *uma ciência do devir*: sutileza da percepção para além da forma grosseira das coisas. A reivindicação advém de Nietzsche:

“[...] não somos bastante sutis para aperceber o escoar provavelmente absoluto do devir; o permanente só existe graças a nossos órgãos grosseiros que reduzem e resumem as coisas a planos comuns, ao passo que nada existe sob essa forma. A árvore é a cada instante uma coisa nova, nós afirmamos a forma porque não captamos a sutileza de um movimento absoluto” (289).<sup>182</sup>

Ao que Barthes conclui: “O texto também é essa árvore cuja denominação (provisória) devemos à grosseria de nossos órgãos” (289).<sup>183</sup> O filósofo alemão trata, neste aforismo, da percepção das experiências, cujo pendor à reivindicação de “leis naturais” conduz à validade e à persistência eternas. Por outro lado, o tipo de

<sup>181</sup> “*perte de conscience* (l'annulation)”.

<sup>182</sup> “« [...] nous ne sommes pas assez *subtils* pour apercevoir l'*écoulement* probablement *absolu* du *devenir*; le *permanent* n'existe que grâce à nos organes grossiers qui résument et ramènent les choses à des plans communs, alors que rien n'existe *sous cette forme*. L'arbre est à chaque instant une chose neuve, nous affirmons la *forme* parce que nous ne saisissons pas la subtilité d'un mouvement absolu. »”. No original, lê-se: “In Hinsicht auf alle unsere Erfahrung müssen wir immer skeptisch bleiben und z.B. sagen: wir können von keinem „Naturgesetz“ eine ewige Gültigkeit behaupten, wir können von keiner chemischen Qualität ihr ewiges Verharren behaupten, wir sind nicht fein genug, um den muthmaaßlichen absoluten Fluß des Geschehens zu sehen: das Bleibende ist nur vermöge unserer groben Organe da, welche zusammenfassen und auf Flächen hinlegen, was so gar nicht existirt. Der Baum ist in jedem Augenblick etwas Neues: die Form wird von uns behauptet, weil wir die feinste absolute Bewegung nicht wahrnehmen können: wir legen eine mathematische Durchschnittslinie hinein in die absolute Bewegung, überhaupt Linien und Flächen bringen wir hinzu, auf der Grundlage des Intellekts, welches der Irrthum ist: Annahme des Gleichen und des Beharrens, weil wir nur Beharrendes sehen können und nur bei Ähnlichem (Gleichem) uns erinnern. Aber an sich ist es anders: wir dürfen unsere Skepsis nicht in die Essenz übertragen” (NF-1881,11[293] — *Nachgelassene Fragmente Frühjahr–Herbst 1881*).

<sup>183</sup> “Le texte est lui aussi cet arbre dont nous devons la nomination (provisoire) à la grossièreté de nos organes”.

ceticismo que estaria apto a dissociar o homem das “ilusões” – instigadas por suas terminações nervosas – é algo igualmente problemático, uma vez que a “ficção” resultante das diferentes perspectivas serviu, no decorrer da história, a objetivos precisos. O caráter de indeterminação do homem, sua *differentia specifica*, transforma-o em “animal doente”, mas o exalta ao desafio dos deuses (GM/GM, III, § 14), em parte, devido às aptidões linguísticas, originadas de expressões de força, as quais extraem suas últimas conseqüências, a cada instante, em direção ao domínio sobre o mundo. No entanto, o filósofo alemão adverte sobre o modo como a ciência tenta acordar a natureza a leis, como em um exercício de “má filologia”, ao imaginar ler a realidade como um “texto”, sem perceber, naturalmente, que tão-só a põe sob seu prisma (JGB/BM, § 22). Ora, o filósofo reconhece que isto também é interpretação, mas com uma diferença de grau significativa, pois não decorre de pontos de vista avaliativos especiais, mas os estende a todos os processos de efetivação.

De fato, os homens sempre se apresentaram frente aos numes como criadores de mundos, propriedade expressa no sentido adquirido, na tradição literária, pelos mitos. Dentre estes, talvez poucos indiquem de forma mais clara os perigos de tal execração que os das tecelãs Aracne ((A) *aráchnē* / ἀράχνη)<sup>184</sup> e Penélope ((A) *Pēnelópeia* / Πηνελόπεια).<sup>185</sup> O primeiro, menos conhecido, narra a história da filha de um tintureiro da Lídia, região da Meônia, sua habilidade em fiar e tecer a lã garantiu-lhe reconhecimento, a ponto de atribuir a si mesma a superioridade em relação a todos os artesãos, inclusive à própria Atena, deusa que presidia os trabalhos manuais (cf. MÉNARD, 1997b: 195-7). Disfarçada, Palas exige que a tecelã preste reverência aos deuses, ao que Aracne responde com uma provocação: a de que a divindade competisse com ela para definir quem era a maior artesã. Atena, então, revela-se em sua forma verdadeira e ambas põem-se a trabalhar no tear. A deusa retrata um tema celestial, com os deuses em seus tronos, assim como os resultados funestos para aqueles que ofenderam os imortais, coroando-o com uma grinalda de flores de oliveira. Já Aracne produz a mais bela peça, em que representara os inúmeros amores mundanos dos deuses, adornando-a com uma moldura de hera e flores. A diferença nos temas, portanto, está ligada ao ultraje em cotejar as obras dos homens a dos deuses, sendo a resposta de Palas

<sup>184</sup> Gr. ant. (B) *arachnē*; (C) *arachni* (ἀράχνη / αράχνη / ΑΡΑΧΝΗ).

<sup>185</sup> Gr. ant. (B) *Pēnelopeia*; (C) *Pinelopeia* (Πηνελόπεια / Πηνελόπεια / ΠΗΝΕΛΟΠΕΙΑ).

responde, em cólera, a destruição do trabalho da tecelã, que, inconformada, lança-se à morte. Todavia, a deusa, apiedada, faz com que a corda em que se enforcava vire uma teia, ungiendo seu corpo com ervas de Hécate e preservando a beleza que daria ao mundo sob a forma da aranha, por analogia, aqui se referindo à distinção convencional entre as esferas da vida e da arte.

O *Dicionário de símbolos* lembra a ideia de fragilidade nos mitos sobre a *aranha*, destacando-se a referência à Bíblia (Job, 27:18)<sup>186</sup> e ao Alcorão (29:\*40),<sup>187</sup> ou seja, evoca elementos paradoxais, que parecem indicar o motivo da ambição demiúrgica punida: afinal, é a artesã do tecido do mundo ou aquela do véu de ilusões? A essa tecelã da realidade e do sonho, encarnada pela aranha, pode-se associar a tapeçaria que ilustra a capa da primeira edição de *Relato de um certo Oriente*, sugerindo o modo como a “tecelã” de Milton Hatoum, por sua vez, narra a história: também uma edificadora de mundos, ficções em torno de uma rememoração falha, arranjos circunstanciais de linguagem, mas, por isso mesmo, obra dos mais altos talentos de que é capaz o homem. Ausente da carga dicotômica, o sentido da “hifologia” barthesiana vem, então, em auxílio da ideia expressa pelo mito: a criação que dissolve, nas mesmas teias, o mundo e o Texto.

---

<sup>186</sup> Em certas traduções, um casulo de mariposa.

<sup>187</sup> Em verdade, 29.<sup>a</sup> surata, “AL ‘ANCABOUT” (A Aranha), parte 21, versículo 41: “41. O exemplo daqueles que adotam protetores, em vez de Allah, é igual ao da aranha, que constrói a sua própria casa; por certo que a mais fraca das casas é a teia de aranha. Se o soubessem!”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A teoria da intertextualidade, como termo cunhado por Julia Kristeva, recebeu designação favorável ao surgimento de tipologias operatórias para a compreensão das várias modulações que o *texto* venha a ter em contato com outros textos. As relações intertextuais descritas (*adaptação, alusão, anagrama, imitação, paródia, pastiche, translação* e outras formas de *transformação*) foram propícias à teoria literária, sobretudo, no *estruturalismo* e no *pós-estruturalismo*, como meio de identificar como textos se referem a outros textos (ou a si mesmos enquanto textos), antes que a uma realidade externa. Nesse sentido, o termo *intertexto* foi usado como presença perpendicular de desenhos textuais, em consequência, formando *tipos* de relação e sobreposição.

Historicamente, por *tipologia* subentendeu-se um sistema interpretativo, criado pelos primeiros teólogos cristãos, das escrituras hebreias (o “Velho Testamento”), pelo qual certos eventos, imagens e personagens da lenda pré-cristã eram vistos como “tipos” ou “figuras” que anunciavam a vida do Cristo, ou seja, um estudo de caracteres e um método de releitura do Velho Testamento, anacronicamente, por intermédio do Novo Testamento (e.g.: Adão, Isaque, Jonas e outros personagens são prefigurações de Jesus, a Árvore do Conhecimento, um tipo da Cruz, etc.). A partir do séc. XIII, um elaborado sistema alegórico foi construído para a comparação dos Testamentos, dividindo o sentido de quaisquer conteúdos em quatro níveis de significado: o literal, o alegórico (referência ao Novo Testamento ou à Igreja Cristã), o moral ou tropológico (referência ao destino da alma individual) e o analógico (referência à história universal e à escatologia). Assim, em uma ilustração *standard* do esquema, “Jerusalém”: literalmente, é uma cidade; alegoricamente, a Igreja; tropologicamente, a alma do crente; analogicamente, a celestial Cidade de Deus. Se tal acepção de “tipologia” for atribuída à teoria da intertextualidade, a redução de seu espectro de atuação é significativa, como, de fato, desejam alguns de seus proponentes. Por um lado, o aspecto amplo rejeitado por estes pode conduzir os esforços teóricos a um esquematismo semelhante ao

apresentado acima. Por outro, a aceitação da abordagem extensiva prejudica seu caráter funcional, como visto em alguns casos trazidos por Samoyault. Assim, após a reconstrução argumentativa de formulações diversas da concepção de *intertextualidade*, a que se ensaia nesta dissertação escapa ao mero arcabouço classificatório de práticas e à proposição generalista *flo*, para sublinhar que a “condição” intertextual é instável, por isso mesmo, capaz de abarcar ambos os grupos de formulações, um aspecto integrante daquilo que, na história das ideias, foi designado como originário da dinâmica de impulsos e afetos motivadora do que se convencionou chamar *consciência* – percepção da contiguidade dos integrantes do grupo, instinto gregário – e *linguagem* – extrapolação das condições de domínio –, ou seja, apresenta-se como um critério para atender à demanda interativo-organizacional dos aspectos da comunicação humana, tomados como especialização de atividade pregressa à fisiologia singular anterior a essas propriedades no homem.

\* \* \*

A escolha de *Relato de um certo Oriente* foi decisiva para privilegiar essa abordagem, qual seja, a de investigar as relações estabelecidas por esta obra no que concerne à problemática ao redor das teorias da intertextualidade, uma vez que é um livro que evidencia materialidade substancial nesse quesito. A tarefa, sempre árdua, quando considerada a escolha, para não importa qual texto literário, naturalmente, avoluma-se sobremaneira. Dessa forma, resumir as implicações críticas advindas dos intertextos em contato com o livro mostra-se tarefa suficientemente complexa, necessitando sempre uma vez mais o estreitamento do *corpus* de trabalho.

Com efeito, a magnitude da empreitada de reconhecimento da presença da biblioteca é atenuada para ajustar-se a um objetivo factível e adequado ao espaço oferecido ao texto dissertativo. Isto porque se procura defender ao longo deste que *Relato de um certo Oriente* é um livro sobre o Livro, ou sobre o Texto, ambos os termos em letras capitais, como empregados por Julia Kristeva e Roland Barthes, visto mesmo nos eventos atroztes rememorados, como na conformidade do pai ao Livro:



“[...] Passamos a conviver com a lavadeira de uma maneira meio indefinida, amorfa; longe da mesa ela se revelava menos intrusa, menos íntima. Ressurgiram o apetite, as vozes, os elogios às mãos divinas de Emilie, e os comentários do dia foram reavivados. Discorriamos sobre o duelo entre dois homens na rua deserta numa tarde de domingo: um confronto aguardado há muito tempo pela cidade, ansiosa para que a morte de um não fosse apenas uma anedota, mas um evento perdurável que participasse da vida de todos. Na verdade, a morte em Manaus só passava despercebida se isenta de agonia e crueldade; a outra assumia um caráter memorável, impregnava-se no tempo, resistia ao esquecimento, como se o desaparecimento trágico de alguém dissesse respeito a todos. Assim ocorreu com o duelo entre Kasen e Anuar Nonato, e que culminou com a morte de ambos; morreram abraçados, diante da Matriz, como dois irmãos que se reencontram para conhecer a morte. Memorável também a morte de Selmo, enforcado e pendurado na árvore mais alta e frondosa da Estrada de Flores, e em seguida esquartejado por todos que o odiavam, e que eram muitos. Se algo atroz não ocorresse durante um ano, as gentes apelavam para a memória: histórias eram recontadas com novos detalhes, as vítimas reviviam os suplícios lembrados por vozes exaltantes que disputavam a lembrança de uma cena. A vida não era tão pacata. Tu foste testemunha do que aconteceu com Soraya Angela, e acompanhaste a vida atormentada (embora às vezes dissimulada) de Emilie, quando ela evocava a morte do irmão. Mais passava o tempo e minha mãe parecia mais perto de Emir, mais inconformada com o desaparecimento dele. Transcorridos mais de vinte anos daquela manhã do coreto, Emilie ainda se dedicava a uma prática filantrópica que, no início, não incomodou meu pai. Afinal, o Alcorão não a aconselha numa das Suratas? [...]” (87-8).

De fato, o destaque da obra à palavra e à escrita são recursos de objetivos precisos, com o intuito de mostrar que a intertextualidade não pode ser tida apenas como uma soma de conceitos com vistas ao exame do caráter funcional da produção literária, mas consequência profunda das características interativas e organizacionais da linguagem articulada, sendo a obra literária sua configuração excepcional. Para tanto, o percurso foi trilhado através das sugestões de leitura encontradas em *A intertextualidade*, da escritora francesa Tiphaine Samoyault, e visa à reconstrução argumentativa dos diversos proponentes de teorias restritas e extensivas, para o aprimoramento da interpretação de Hatoum, não o isolando em tipologias que não podem abarcar a integralidade técnica dos fenômenos intertextuais observados em seu livro. Portanto, foram antes selecionadas perspectivas críticas abertas a uma ideia de *texto* que escapa à mera identificação de relações positivas entre autores, em sentido estrito, e à delimitação de condição, essência ou natureza para os elementos linguísticos, em sentido amplo. Dessa forma, desde o princípio as questões giram em torno da *mimese* – ou, genericamente, em Estética, da *representação* –, pois tratar do escopo dos intertextos significa, na evolução da teoria da intertextualidade, subsumir a literatura a ela mesma, apartando-a do mundo.

A solução para o impasse, proposta por Samoyault, concilia as posições que a tomavam em polos distintos, mas não apresenta novidade, quando relativizada, uma vez que esse “entre-lugar”, que ocupa no cerne de suas preocupações, não inaugura diferença essencial, apenas aproxima convenções distantes. Pretende-se, por conseguinte, deixar tal incumbência a cargo de forças interpretativas exercidas pela crítica especializada, pelo fato de que suas proposições de valor não exibem o anseio contraproducente pelo absoluto e, ao contrário do que é comumente concebido, não é a encarnação da celeridade do processo de envelhecimento do sentido. Logo, os experimentos de significado demonstram potencial mais generoso, quando tomada a virtual infinidade de relações aplicada ao romance.

Para ilustrar o ponto, basta perceber a recorrência, por exemplo, das menções às escrituras sagradas do monoteísmo e à presença da poesia mundana e do *Livro das mil e uma noites*, caras ao autor: de um lado, associar, de modo cabal, o Talmude, a Bíblia ou o Alcorão a contingências ordinárias, que possibilitaram a confluência dessas culturas no cenário criado por Hatoum; de outro, o sublinhado inócuo do reconhecimento de um cultivo letrado entre os personagens. Representativos de posições forçosamente aproximadas, não dão o passo decisivo em direção à junção de extremidades, em uma dicotomia com motivo ancorado em concepções pré-modernas: o espírito distintivo e essencialista formador das identidades.

Dessa forma, a percepção barthesiana do texto como fluxo inabarcável permite abrir a constituição orgânica de *Relato de um certo Oriente*, passível, pois, de renovação constante. É claro, a visão não é original, sendo divulgada nas humanidades, principalmente, por meio da leitura da *Gramatologia*, de Jacques Derrida, que por seu turno, foi buscá-la na franca oposição de Nietzsche à maneira como a razão dualista ocidental descaracterizou o sinal analógico. Contudo, a predileção pela crítica de Barthes não foi aleatória, visto que talvez tenha sido um dos principais divulgadores da tese da separação, da “ilusão referencial”, do “efeito de real” na ficção, todos desprovidos de “realidade”, tomados como forma, não substância, como código de representação, nunca como código de execução. Desse modo, “O referente é um produto da *sèmiosis*, e não um dado preexistente”, como diz Antoine Compagnon (2012: 107), o qual, de modo descontraído, acusa a escola formada pelo “devaneio retórico” de Barthes quanto à atividade crítica como produtora da escritura e à estranheza ingênua da ideia de execução da literariedade,

comparando-a a de manuais de aparelhos eletrônicos. Entretanto, a resolução de Compagnon parte de um retrocesso igualmente esdrúxulo, espécie de saudosismo aristotélico encarnado pela crítica à tese antimimética, que coloca a literatura como interface do texto com o mundo, ou seja, realoca a discussão que denuncia como fonte de constante reanimação em torno do realismo para o velho espírito classificatório das cisões. A surpresa está no porquê de tal atitude, uma vez que, por exemplo, Genette é por ele acusado de escapar, convenientemente, do assunto, mediante a elaboração de uma tipologia que apenas alude à complexidade das relações transtextuais, sem dar conta do problema inaugurado pelo dialogismo bakhtiniano, que poderia fornecer subsídios para que não se desdobre em tópicos tradicionais da Estética.

A imagem da tapeçaria oriental, utilizada como mote argumentativo, procura aliar compreensões similares, na medida em que não trata de uma conformação de sintomas que explique o diálogo com o realismo em *Relato de um certo Oriente*, como apontado, mas se refere a uma base comum conhecida do imaginário da antiguidade helênica: o moto contínuo do tecer e do destecer de Aracne e Penélope, que permitiu abandonarem-se àquele impulso de vida e morte que animou também Šahrāzād, para citar dois exemplos evidenciais que repercutem na narradora de Hatoum. A dificuldade de realização da proposta é, portanto, extrema e repercute na organização do material de pesquisa que resultou nesta dissertação, tornando-se necessária a aceitação de resultados não exaustivos, mas que buscam, até mesmo parodicamente, construir experimentações de sentido que se encaixassem no apreço da civilização islâmica pelos dados do conhecimento, de modo que destaca os elementos livrescos mais patentes. O que significa dizer algo sobre a manifestação da ciência no monumento literário, como idealizou Barthes, devido ao caráter enciclopédico que faz a literatura girar os saberes, sem fixação ou fetichização, ou seja, garantindo um lugar indireto, mas precioso para os saberes, na metáfora da “pedra de Bolonha” (2007: 18).

A leitura que aqui se apresenta para o livro estudado, portanto, deriva de sua apreensão como uma classe atípica de romance memorial sobre a palavra e o silêncio, contraste do mesmo feitio que motiva Samara Délia a ir morar na Parisiense:

“[...] Eu, que tinha ido conversar com ela, quase não abria a boca. Enfim, já disposto a ir embora, perguntei por que viera morar na Parisiense, onde tudo eram sombras do passado.

— Do teu passado, não do meu — disse com precipitação. — Toda minha vida foi abandonada na outra casa, no quarto onde penei durante anos. Decidi morar aqui porque o silêncio do meu pai é terrível, é quase um desafio para mim.

— Ele não conversa contigo? não te diz uma palavra? — perguntei.

— Fala comigo como se falasse com um espelho, e passa horas lendo o Livro em voz baixa. Mal escuto a voz dele e não compreendo nada do que é possível escutar. Tenho a impressão de que ele lê para me esquecer.

Ela se levantou e acompanhou-me até a porta. Tinha os olhos um pouco úmidos, e com a mesma voz serena disse que teria preferido ser anarquizada e esbofetada por ele.

— Nada me fere mais que o silêncio dele — desabafou antes de chorar, e dando-me o abraço de despedida. Já não era mais um corpo de adolescente que me abraçava [...]” (107).

Como pertencente à estima crítica, dentro da literatura brasileira contemporânea, a obra não se vale de concepção formalizada restritiva única – inquantificável, dada a virtual infinidade da redistribuição da ordem linguística – ou de uma hermenêutica compreensiva – olhar privilegiado em uma esfera acima do texto –, mas de sua consonância à interpretação da intertextualidade como memória da literatura. Todavia, a noção pode abrir espaço para a procura daquele “entre-lugar”, limbo situado em meio a duas utopias opostas: uma, a da esfera mundana habitada, plena de possibilidades, fornecedora de coisas passíveis de sondagem indireta; outra, a da esfera celeste, que abriga seres inacessíveis a olhares desprivilegiados. Ambas de resolução precária.

Assim, as reverberações profundas surgidas de tal abordagem visam à inseparabilidade dos registros de base oral e escrita, organizados sob o foco narrativo da obra, furtando-se ao critério dissociativo implicado no desdobramento da linguagem em duas formas apartadas de enunciação, tese de arquitetura terminológica barroca, carente de desbastes. Como escreve Mamede Mustafa Jarouche, aludindo ao *Livro das mil e uma noites*, “Para usar uma comparação comercial, pertinente em um texto repleto de mercadores, compra-se o tecido porque é belo, e não porque seja bom material para fazer roupas” (ANÔNIMO, 2009: 27). De um princípio semelhante decorre o certâmen em que se disputa o que é a literatura.

*Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, é, portanto, um indicativo de que livros não são responsáveis por cosmogonias alheias – imersas em pensamentos identitários essencialistas (“um certo Oriente”, isto é, não identificável, porque resultado de interações do imaginário desprezado por excessos formalistas, fonte de desorientação que é aquela à que se lançam Guilherme de Baskerville e Adso de Melk, em *O nome da rosa*, ao adentrarem os labirintos da biblioteca, podendo tomar das mãos dos leitores o fio de Ariadne que os conduzirá à saída) –, não que sejam estas constituídas por unidades mais ou menos reconhecíveis ou por interpretações demiúrgicas, mas sim de modulações cíclicas de organização complexa e eventuais desmantelamentos de uma imanência, em movimento de pura efetivação, que não é aquela do texto literário com características naturais ou etéreas, pois este é a concentração de alta densidade de linguagens, postas em relação de intertextualidade: a literatura e o mundo são fios de uma só tapeçaria.

## INDICAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS

ABDUL-RAHMAN, Muhammad Saed. **Tafsir Ibn Kathir Juz' 27 (Part 27)**: Az-Zariyat 31 to Al-Hadid 29. 2.<sup>a</sup> edição. Londres: MSA Publication Limited, 2009.

ALBALAT, Antoine [1856-1935]. **Le Travail du style, enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains**. In-18, 306 p. (pp. 72 ss.). Paris: Armand Colin, 1903.

ALCORÃO. Português. **O significado dos versículos do Alcorão Sagrado com comentários** [*al-Qur'ān* / القرآن]. Tradução | Samir El Hayek. 15.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Editora MarsaM Jornalística, 2012.

ANÔNIMO. **Cento e uma noites**: histórias árabes da Tunísia [*Kitāb Mi'at Layla wa Layla*]. Tradução | Mamede Mustafa Jarouche. 2.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

— **Livro das mil e uma noites, volume I**: ramo sírio [*Kitāb alf layla wa layla*]. Introdução, notas, apêndice e tradução do árabe | Mamede Mustafa Jarouche. 3.<sup>a</sup> edição; 5.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Globo, [2005] 2009.

— **Livro das mil e uma noites, volume III**: ramo egípcio [*Kitāb alf layla wa layla*]. Introdução, notas, apêndice e tradução do árabe | Mamede Mustafa Jarouche. 1.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Globo, [2007] 2008.

ARRIGUCCI JR., Davi. “Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum”. In: \_\_\_\_\_. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ATTIE Fo., Miguel. **O intelecto em Ibn Sīnā (Avicena)**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. – (Coleção estudos árabes)

AUDI, Robert (editor geral) [1941-]. **The Cambridge Dictionary of Philosophy**. 2.<sup>a</sup> edição. Nova York: Cambridge University Press, [1995] 1999.

**Aulete digital**: dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Obra original: AULETE, Francisco J. Caldas & VALENTE, Antonio Lopes dos Santos. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa Caldas Aulete* (1881); edição brasileira original: GARCIA, Hamílcar de (1958); *software*: desenvolvimento | MGB Informática Ltda. (www.mgb.com.br); autoria do *software* | Márcio Ellery Girão Barroso; interface (projeto visual) | Bianca Marotta. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital Ltda., 2006.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich [1895-1975]. **Estética da criação verbal** [*Estetika slovesnogo tvortchestva*]. 2.<sup>a</sup> edição. Tradução feita a partir do francês | Maria

Ermantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução | Marina Appenzeller. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1997. – (Coleção Ensino Superior)

— **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5.<sup>a</sup> edição revista. Tradução | Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1963] 2010.

— **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 2.<sup>a</sup> edição. Tradução | Aurora Fornoni Bernardini *et alii*. São Paulo: UNESP; Hucitec, [1988] 2010.

BALDICK, Chris [1954-]. **The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms**. Nova York: Oxford University Press Inc., [1990] 2001.

BARTHES, Roland [1915-1980]. “L’Effet de Réel”. *In: Communications*, № 11, 1968, 84-9.

— “O efeito de real”. *In: \_\_\_\_\_*. **O rumor da língua** [*Le bruissement de la langue*]. 3.<sup>a</sup> edição. Prefácio | Leyla Perrone-Moisés; tradução | Mario Laranjeira; revisão de tradução | Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, [1988] 2012. – (Coleção Roland Barthes)

— “Proust e os nomes” [« Proust et les noms »]. *In: \_\_\_\_\_*. **O grau zero da escrita** [*Le degré zéro de l’écriture*]. 2.<sup>a</sup> edição. Tradução | Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, [2000] 2004. – (Coleção Roland Barthes)

— “TEXTE (THÉORIE DU)”. *In: DVD Encyclopædia Universalis Version 15.00* – Éphémérides, Dictionnaire, Données – ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS 2010 © Logiciel Encyclopædia Universalis, Paris 2010.

— “Texto (teoria do)”. *In: \_\_\_\_\_*. **Inéditos vol. 1**: teoria [*Œuvres complètes*, tome IV : livres, textes, entretiens, 1972-1976]. Tradução | Ivone Castilho Benedetti; revisão técnica | Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2004. – (Coleção Roland Barthes)

— **A câmara clara**: nota sobre a fotografia [*La chambre claire : note sur la photographie*]. 9.<sup>a</sup> impressão. Tradução | Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

— **Aula**: aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977 [*Leçon : leçon inaugurale de la Chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*]. Tradução e posfácio | Leyla Perrone-Moisés. 13.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Cultrix, [1980] 2007.

— **S/Z**: uma análise da novela *Sarrasine* de Honoré de Balzac [*S/Z*]. Tradução | Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1970] 1992.

BAUDELAIRE, Charles [1821-1867]. **As flores do mal** [*Les Fleurs du mal*]. Tradução, introdução e notas | Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Abril S. A. Cultural, 1984.

BIASI, Pierre-Marc de [1950-]. “Intertextualité (théorie de l’)”. *In: DVD Encyclopædia Universalis Version 15.00* – Éphémérides, Dictionnaire, Données –

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS 2010 © Logiciel Encyclopædia Universalis, Paris 2010.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais; tradução das introduções e notas de *La Bible de Jérusalem* (edição de 1988, publicada sob a direção da “École biblique de Jérusalem”, edição em língua francesa, Les Éditions du Cerf, 1988, ed. revista e ampliada). 2.<sup>a</sup> impressão. São Paulo: Paulus, [2002] 2003.

BORGES, Jorge Luis [1899-1986]. **Ficções** [*Ficciones*]. Tradução | Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles** : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris: Éditions Robert Laffont S.A./Éditions Jupiter, [edição original, 1969; edição revista e corrigida, 1982] 1990.

CHILDS, Peter & FOWLER, Roger [1939-1999]. **The Routledge Dictionary of Literary Terms**. Baseado em *A Dictionary of Modern Critical Terms*; edição revisada por Roger Fowler. Abingdon, Oxfordshire: Taylor & Francis e-Library, [Routledge & Kegan Paul Ltd., 1973; 1987] 2006.

COMPAGNON, Antoine [1950-]. **La seconde main ou le travail de la citation**. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

— **O demônio da teoria: literatura e senso comum** [*Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*]. Tradução | Cleonice Paes Barreto Mourão & Consuelo Fortes Santiago. 2.<sup>a</sup> edição; 1.<sup>a</sup> reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, [1999] 2012.

CONRAD, Joseph [1857-1924]. **Heart of Darkness** [1899]. 2.<sup>a</sup> edição; D.C.R.A. Goonetilleke (ed.). Peterborough, Ont., Canadá & Nova York: Broadview Press Ltd., [1999] 2003. – (Broadview Literary Texts)

CONRAD, Joseph [1857-1924]. **O coração das trevas** [*The Heart of Darkness*]. Tradução | Celso M. Paciornik. São Paulo: Abril, 2010. – (Clássicos Coleções Abril; v. 25)

DALLAPICCOLA, Anna L. **Dictionary of Hindu Lore and Legend**. Londres: Thames & Hudson, 2002.

DAMIEN, Christiane. **Na senda das Noites**: “Os quatro talismãs” de Charles Nodier e *Les mille et une nuits*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. – (Coleção estudos árabes)

**Dicionário de símbolos Herder Lexikon**. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix Ltda., 1994.

**Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0**. São Paulo: Instituto Antonio Houaiss/Editora Objetiva Ltda., 2009.



DUBOIS, Jean *et alii*. **Dicionário de Lingüística** [*Dictionnaire de Linguistique*]. 10.<sup>a</sup> reimpressão. Direção e coordenação geral da tradução | Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, [1978] 2006.

FLAUBERT, Gustave [1821-1880]. “Um coração simples” [“Un cœur simple”]. *In*: \_\_\_\_\_. **Três contos** [*Trois Contes*]. 2.<sup>a</sup> edição. Tradução | Milton Hatoum & Samuel Titan Jr.; apresentação | Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, [2004] 2011.

GENETTE, Gérard [1930-]. **Discurso da narrativa** [*Discours du récit*]. 3.<sup>a</sup> edição. Tradução | Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universitária, s.d.

— **Palimpsestes** : la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

— **Paratextos editoriais** [*Seuils*]. Tradução | Álvaro Faleiros. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HATOUM, Milton [1952-]. **Relato de um certo Oriente**. 2.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, [2008] 2010.

JENNY, Laurent [1949-]. “A estratégia da forma” [“La stratégie de la forme”]. *In*: **Poétique**. Revista de teoria e análise literárias, Nº 27: *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia [1941-]. **Σημειωτική** [**Séméiôtiké**]: Recherches pour une sémanalyse. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

LA BRUYÈRE, Jean de [1645-1696]. **Les Caractères**. Collection: Classiques Bordas. Apresentação | Éric Tourrette. Paris: Bordas, DL 2005.

LAUTRÉAMONT, Conde de (Henri Ducasse) [1846-1870]. **Os cantos de Maldoror**: poesias: cartas: obra completa [*Œuvres complètes : Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*]. Tradução, prefácio e notas | Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LEITE, Sylvia. **O simbolismo dos padrões geométricos da arte islâmica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. – (Coleção estudos árabes)

LI, X., HARBOTTLE, G., ZHANG, J. & WANG, C. “The earliest writing? Sign use in the seventh millennium BC at Jiahu, Henan Province, China”. *In*: **Antiquity**, Nº 77, pp. 31-44, 2003.

MANGUEL, Alberto [1948-]. “O aprendizado da leitura”. *In*: \_\_\_\_\_. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTIN, Bronwen & RINGHAM, Felizitas. **Dictionary of Semiotics**. Londres & Nova York: Cassell, 2000.

MÉNARD, René Joseph [1827-1887]. **Mitologia greco-romana, volume I** [*La Mythologie dans l'art ancien et moderne*]. Tradução | Aldo Della Nina; revisão | Dr. Torrieri Guimarães. São Paulo: Opus Editora, 1997.

— **Mitologia greco-romana, volume II** [*La Mythologie dans l'art ancien et moderne*]. Tradução | Aldo Della Nina; revisão | Dr. Torrieri Guimarães. São Paulo: Opus Editora, 1997.

MICHELET, Jules [1798-1874]. **História da Revolução Francesa** – Da queda da Bastilha à festa da federação [*Histoire de la Révolution française*]. Tradução | Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MILESI, Laurent. “Inter-textualités: enjeux et perspectives”. In: **Texte(s) et intertexte(s)**, études réunies par É. LE CALVEZ et M.-C. CANOVA-GREEN. Amsterdã: Rodopi, 1997.

MONTALBETTI, Christine [1965-]. **Le Voyage, le Monde et la Bibliothèque**. Paris: P.U.F., 1997.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm [1844-1900]. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro** [*Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*]. Tradução, notas e posfácio | Paulo César de Souza. 5.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, [2005] 2007.

— **Ecce homo: como alguém se torna o que é** [*Ecce homo: wie man wird, was man ist*]. Tradução | Paulo César de Souza. 2.<sup>a</sup> edição; 4.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, [1995] 2005.

— **Genealogia da moral: uma polêmica** [*Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift*]. Tradução, notas e posfácio | Paulo César de Souza. 11.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, [1998] 2008.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, [1997] 2010.

NUTTALL, Anthony David [1937-2007]. **A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality** – With a new preface by the author A. D. Nuttall. [Londres & Nova York: Methuen & Co. Ltd., 1983] New Haven & Londres: Yale University Press, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “L’Intertextualité critique”. In: **Poétique**, Nº 27, 1976.

PLATÃO [424/423-348/347 a.C.]. **A república** [ou *Sobre a justiça, diálogo político*] [*ΠΟΛΙΤΕΙΑ – [ἡ περὶ δίκαιωμα, πολιτικός]*]. Tradução | Anna Lia de Almeida Prado; revisão técnica e introdução | Roberto Bolzani Filho. 2.<sup>a</sup> tiragem. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., [2006] 2009.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988.

REY, Alain *et alii*. **Le CD-ROM du Grand Robert**. Version électronique du GRAND ROBERT de la langue française (version 2.0), 2005.

RIFFATERRE, Michael [1924-2006]. “L’Illusion référentielle”. *In*: VÁRIOS. **Littérature et réalité**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

— “L’Intertexte inconnu”. *In*: **Littérature**, Nº 42, 1981.

— “La Syllepse intertextuel”. *In*: **Poétique**, Nº 40, 1979.

— **Essais de stylistique structurale**. Paris: Flammarion, 1971.

— **La production du texte**. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

— **Sémiotique de la poésie**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

SAMOYAUULT, Tiphaine [1968-]. **A intertextualidade** [*L’Intertextualité : mémoire de la littérature*]. Tradução | Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/Hucitec, 2008. – (Linguagem e Cultura ; 40)

SCHNEIDER, Michel [1944-]. **Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée**. Paris: Gallimard, 1985.

TOPIA, André. “Contrepoints joyciens”. *In*: **Poétique**, Nº 27, 1976.

WOOD, James [1965-]. **Como funciona a ficção** [*How Fiction Works*]. Tradução | Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

ZAVALA, Iris M. “Bakhtin and Otherness: Social Heterogeneity”. *In*: THOMSON, Clive (ed.). **Mikhail Bakhtin and the epistemology of discourse**. Amsterdã/Atlanta, GA: Rodopi, 1990. – (“Critical Studies”, vol. 2, Nº 1-2)



ANEXOS

ANEXO A – Capa da primeira edição de *Relato de um certo Oriente* (1989)

