

ROGÉRIO CAVALCANTE DE MOURA

A SEMIOSE DA PRESENTIFICAÇÃO
*em **Meu amigo Marcel Proust Romance**: um diálogo intertextual*

Maceió, outubro de 2007

ROGÉRIO CAVALCANTE DE MOURA

A SEMIOSE DA PRESENTIFICAÇÃO
*em **Meu amigo Marcel Proust Romance**: um diálogo intertextual*

Trabalho apresentado, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Magnólia Rejane Andrade dos Santos e co-orientação do Prof. Dr. José Niraldo de Farias.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

Maceió, outubro de 2007

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

M929s Moura, Rogério Cavalcante de.

A semiose da presentificação : em meu amigo Marcel Prost romance : um diálogo intertextual / Rogério Cavalcante de Moura. – Maceió, 2007.
165 f.

Orientadora: Magnólia Rejane Andrade dos Santos.

Co-Orientador: José Niraldo de Farias.

Tese (doutorado em Letras e Linguística: Literatura) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2007.

Bibliografia: f. 157-163.

Anexos: f. 164-165.

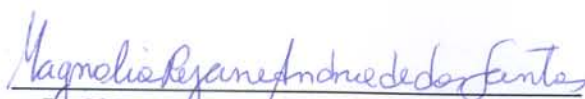
1. Grossmann, Judith, 1931- .– Crítica e interpretação. Meu amigo Marcel Proust : romance. 2. Crítica literária. 3. Semiose. 4. Presentificação. I. Título.

CDU: 869.0(81).09

ROGÉRIO CAVALCANTE DE MOURA

A SEMIOSE DA PRESENTIFICAÇÃO EM *MEU AMIGO MARCEL PROUST ROMANCE*:
UM DIÁLOGO INTERTEXTUAL

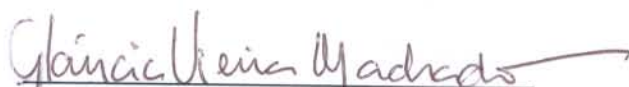
Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:



Prof.^a Dr.^a Magnólia R. Andrade dos Santos
- orientadora -

Prof. Dr. Claus Clüver
IU/USA/Escola de Belas Artes/CNPq

Prof. Dr. Sérgio Arruda de Moura
UENF/RJ


Prof.^a Dr.^a Gláucia Vieira Machado
UFAL/AL


Prof. Dr. José Nivaldo de Farias
UFAL/AL

Maceió, outubro de 2007.

Dedico esta tese:

Ao Senhor, o maior narrador de todos. Quando o meu papel terminar, findar minha narrativa na Terra, espero que minha participação tenha sido boa.

Aos meus pais, aos meus irmãos e irmãs que me apoiaram incondicionalmente.

À Poliana, minha companheira de gestos amorosos, abraços e beijos doces dispensados para mim.

*Quem ama inventa as coisas a que ama...
Talvez chegaste quando eu te sonhava.
Então de súbito acendeu-se a chama!
Era a brasa dormida que acordava...
E era um revôo sobre a ruinação,
No ar atônito bimbalhavam sinos,
Tangidos por uns anjos peregrinos
Cujo dom é fazer ressurreições...
Um ritmo divino? Oh! Simplesmente
Um palpar de nossos corações
Batendo juntos e festivamente,
Ou sozinhos, num ritmo tristonho...
Ó! meu pobre, meu grande amor distante,
Nem sabes tu o bem que faz à gente
Haver sonhado... 'e estar vivendo' o sonho!*

Mário Quintana
("Quem ama inventa" – *Antologia Poética*).

"Tanto quanto saiba, sou um pioneiro, ou melhor um decifrador, nesta tarefa de esclarecer e de desvendar o que chamarei a "semiótica", quer dizer, o estudo da natureza e das variedades fundamentais das semioses possíveis; e acho esse terreno vasto demais, esse trabalho grande demais para o primeiro a chegar..." Assim escrevia Pierce no fim do século passado. Hoje seu espírito pode dormir tranqüilo: a solidão, em semiologia, não existe mais."

(Todorov. *Perspectivas Semiológicas*. 1972)

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Magnólia Rejane Andrade dos Santos, pela orientação bem conduzida que tornou este trabalho possível.

Ao Prof. Dr. José Niraldo de Farias, pela co-orientação pródiga de incentivos.

Aos membros da banca examinadora, que se dispuseram a avaliar o trabalho, honrando-me com sua presença.

Ao corpo docente da PPGLL/UFAL pela dedicação devotada ao curso.

À coordenação da PPGLL/UFAL.

À minha família, pelo apoio incondicional ao longo do curso.

Aos amigos de sempre que de uma forma ou de outra contribuíram para esta pesquisa.

Aos funcionários do PPGLL/UFAL e da biblioteca do curso, principalmente, a Judson Leão de Melo, pela ajuda preciosa ao longo da pesquisa.

MOURA, Rogério Cavalcante de. **A Semiose da Presentificação em *Meu amigo Marcel Proust Romance***: um diálogo intertextual. Maceió, 2007. *Thesis* (Doutorado em Letras), Faculdade de Letras, PPGLL, Universidade Federal de Alagoas, 2007.

RESUMO

Este trabalho consiste na leitura crítica de *Meu amigo Marcel Proust Romance* (1995), de Judith Grossmann, e na análise do fenômeno da *presentificação*, tomando-a como uma semiose em que o desejo, a percepção e o discurso estão imbricados em uma nova relação epistemológica. Assim sendo, o *sujeito da semiose da presentificação* vem a possuir tripla natureza: sujeito patêmico do desejo, sujeito perceptivo da cognição e sujeito enunciativo do discurso. O objetivo desse trabalho é sistematizar e encontrar os elementos patêmicos, perceptivos e enunciativos que fundamentam a presentificação. Para argumentar em favor dessa semiose optou-se por estabelecer diálogo entre várias teorias estéticas e filosóficas em torno do tema da representação, sob o ponto de vista da semiose da presentificação. Houve por bem emprendermos a comparação entre a obra *Meu amigo Marcel Proust Romance* e outros textos literários que pudessem apresentar modalidades diferenciadas dessa semiose. O resultado comprovou nossas hipóteses, pois constatamos os elementos que fundamentam o fenômeno da presentificação: o desejo excessivo pelo outro altera seu critério perceptivo e se manifesta por meio da embreagem na esfera do discurso. Há uma escritura da presentificação que, em *Meu amigo Marcel Proust Romance*, repousa sobre a forma híbrida da *carta-diário*. O discurso da presentificação busca neutralizar a ausência do ser amado evitando comunicar a distância espacial e temporal entre os interlocutores através do procedimento da embreagem. Por fim, no âmbito da percepção, o sujeito sofre alteração em suas capacidades perceptivas, vindo a alucinar ou imaginar o ser amado que está ausente. Dessa maneira, atuam conjuntamente a dimensão passional, perceptiva e enunciativa do sujeito da presentificação na construção de um mundo onde as relações humanas podem ser cotidianas e verdadeiras.

MOURA, Rogério Cavalcante de. **The Semiosis of the Presentification in *Meu amigo Marcel Proust Romance***: an intertextual dialogue. Maceió, 2007. *Thesis* (Doutorado em Letras), Faculdade de Letras, PPGLL, Universidade Federal de Alagoas, 2007.

ABSTRACT

This work consists of the critical reading of *Meu amigo Marcel Proust Romance* (1995), of Judith Grossmann, and in the analysis of the phenomenon of the *presentificação*, understood it as one semiose where the desire, the perception and the speech are linked in a new epistemological relation. Thus being, the citizen of semiose of the *presentificação* comes to possess triple nature: patêmico citizen of the desire, percipient citizen of the cognition and enunciative citizen of the speech. The objective of this work is systemize and to find *pathemic*, percipient and enunciative the elements that base the *presentificação*. To argue in favor of this semiose it was opted to establishing dialogue between some aesthetic and philosophical theories around the subject of the representation, under the point of view of semiose of the *presentificação*. It had for good to undertake the comparison between literary workmanship MAMPR and other texts that could present modalities differentiated of this semiose. The result proved our hypotheses, therefore we evidence the elements that base the phenomenon of the *presentificação*: the extreme desire for the other modifies its manifest percipient criterion and if by means of the clutch in the sphere of the speech. It has a writing of the *presentificação* that, in MAMPR, rests on the hybrid form of the letter-daily one. The speech of the *presentificação* searches to neutralize the absence of the loved being preventing to communicate in the distance space and secular it enters the interlocutors through the procedure of the clutch. Finally, in the scope of the perception, the citizen suffers alteration in its percipient capacities, come to hallucinate or to imagine the being loved that is absent. In this way, they act the passionate, percipient and enunciative dimension jointly of the citizen of the *presentificação* in the construction of a world where the relations human beings can be daily and true.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1	
1. Universo literário da presentificação: visões e contextos.	27
1.1 O percurso criativo de Judith Grossmann	30
1.2 Leitura crítica da obra de Grossmann	36
1.2.1 Artigos críticos em torno de <i>Meu amigo Marcel Proust Romance</i>	39
1.3 <i>Meu amigo Marcel Proust Romance</i> : uma obra pós-moderna	46
1.3.1. O narrador pós-moderno	49
1.3.2. Textualidade no romance de presentificação	51
1.4 Intersemiose no projeto poético de <i>Meu amigo Marcel Proust Romance</i> , de Grossmann	55
CAPÍTULO 2	
2. A Presentificação: desejo, cognição e discurso.	64
2.1 Fundamentos e princípios da presentificação: uma semiose do desejo.	67
2.1.1 Mimese e Representação	78
2.1.2 Peirce e o Discurso Filosófico da Representação	81
2.1.3 Da Semiótica das Paixões à Semiótica da Presença: Uma Nova Abordagem Epistemológica	84
2.1.3.1 A dimensão sensível e afetiva do discurso literário	85
2.1.3.2 A Intensidade como neutralização da diferença entre diegese e mimese.	86
2.1.3.3 Além do paradigma: <i>O Neutro</i>	88
2.1.3.4 Intensidade e presença: uma questão de grau	90
2.1.3.5 Cartas à moda de diário: a escritura como Presentificação	92
2.1.3.6 A incompletude do signo	99

CAPÍTULO 3	
3. A intertextualidade da presentificação	103
3.1 Presentificação temática	105
3.2 O discurso em ato	112
3.3 A oscilação cognoscente	122
3.4 A intensidade do desejo como oscilação enunciativa	129
3.5 A carta-diário: escritura presentificante	132
3.6 A matriz expressiva da presentificação: o discurso sacro-erótico	140
CONCLUSÃO: A presentificação como semiose	149
Referência bibliográfica	157
Anexo	164

INTRODUÇÃO

O estudo de uma obra contemporânea requer alguns cuidados, pois, estando o autor vivo, sua obra pode tomar novos rumos, enquanto a crítica busca desvendar qual seu papel na cultura, no cânone ou fora dele. No que se refere à periodização literária, muitas obras se auto-declaram

pós-modernas como a caracterizar esses nossos dias, ao passo que a expressão pós-modernismo ainda está se desenvolvendo. A despeito de não haver um conceito satisfatório e unânime para a literatura, tem sido, sobretudo, o próprio fazer literário que se impõe, dispensando respostas mais exatas para os problemas de natureza estético-literária. O fazer crítico sempre vem a reboque, tentando compensar a defasagem inerente à atividade própria do crítico.

O objeto de estudo desta tese de doutorado é uma semiose particular, que se quis chamar de “presentificação”, na obra literária *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, de Judith Grossmann, que se insere no panorama da pós-modernidade. Nesse romance, publicado em 1994, problematiza-se o gênero pela forma como constrói sua linguagem. A pequena fortuna crítica se não faz jus a essa obra na sua rica complexidade, não é menos estimulante pelo desafio que propõe.

A leitura inicial pode produzir alguns questionamentos. Por que haveria amizade entre Marcel Proust e narradora, conforme já no título se evidencia? Por que o amor seria forte em MAMPR¹? Em um primeiro momento a leitura levou-nos à conjecturar que o amor, da maneira como é representado no romance, seria uma energia que une os elementos – idéia existente entre os pré-socráticos² – articulando-se ao nascimento do sentido via sentimento amoroso, ou energia, ou harmonia, ou atração, que reúne os seres interlocutores. Sob esse ponto de vista, o amor, em MAMPR, junto àquelas outras metáforas, seria uma situação discursiva criadora de sentido. Na

¹ Por motivo de economia da leitura irá se tomar a sigla MAMPR como referência ao título do romance estudado.

² Entre os pré-socráticos destacam-se as idéias de Empédocles, pois segundo Nietzsche: “Nesse mundo de discórdia, de sofrimento e de conflito, ele só descobre um princípio que lhe garanta uma ordem do mundo inteiramente diferente: é Afrodite; todos a conhecem, mas não como princípio cósmico. [...] a tendência das partes separadas a se reunirem para engendrar outro ser [...] Aquilo que se pertencia foi separado e aspira a se reunir. A philía quer triunfar sobre o império do neikos, ele a chama de Philotes, Storge, Cypris, Aphrodite, Harmonia. A mola íntima dessa tendência é a nostalgia do semelhante [...] Ora, o verdadeiro pensamento de Empédocles é a unidade de tudo o que se ama: há em todas as coisas um elemento que as impele a se misturar e a se unir, mas também uma força hostil que a separa brutalmente; esses dois instintos estão em luta”. **Pré-socráticos** - vida e obra. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2000.

história da literatura e da arte, o amor é um signo produtivo e, em torno dele, pululam outras semioses. No decorrer da leitura do romance, o amor gera fidelidade, ciúme, saudade, dúvidas, certezas, desejo e afeto. Todos esses signos articulam-se na complexa semiose da presentificação, ou desejo de presença, onde todo ser que ama *presentifica* de alguma maneira o ser amado.

Para alcançar o objetivo dessa leitura, qual seja, estudar a semiose da presentificação no discurso literário, foi necessário trilhar o caminho teórico do estudo da geração de sentido pelo signo desde o estruturalismo. Estudos sobre a arte, pintura, música e escultura, ou que se dedicaram às artes plásticas de maneira mais ampla, identificaram, por intermédio das teorias da representação, a ilusão da presença do objeto tratado como o ápice de sua *praxes*. Porém, a semiose da presentificação carece de sistematização, haja vista que a presentificação nunca fora tratada até então como semiose.

1. Semiótica greimasiana: do estruturalismo à presença

O desenvolvimento da semiótica greimasiana não difere do desenvolvimento das demais teorias sociais e humanas, afetadas fortemente pelo viés estruturalista que imperou no século XX. No entanto, o estudioso atento identificará as muitas mudanças que a semiótica sofreu ao longo do tempo. Essa mutabilidade é reconhecida pelo próprio Greimas (1993, p. 9): “*Uma teoria com objetivo científico, nessas condições, fica permanentemente alerta às próprias lacunas e falhas, a fim de preenchê-las, retificá-las*”.

Essas mudanças em grande parte se devem a contribuições vindas de outras construções teóricas. No que diz respeito à Semiótica, suas fontes estão na própria origem da teoria greimasiana. Segundo Denis Bertrand (2003, p. 17): “*Elas são três: a fonte lingüística, a fonte antropológica e a fonte filosófica*”. Da lingüística saussureana e da semiótica, ela recebe os

princípios fundadores de sua metodologia. No entanto, é preciso citar a grande contribuição do lingüista dinamarquês Louis Hjelmslev, continuador dos estudos saussurianos, que forneceu os fundamentos epistemológicos da “Semântica Estrutural” (original de 1966).

Dessa primeira contribuição é possível compreender a vocação estrutural e hjelmsleviana dos princípios da semiótica greimasiana. Entretanto, a semiótica não permaneceu no puro formalismo, vindo a incorporar a análise das estruturas enunciativas do sujeito do discurso. A lingüística da enunciação, que vê a produção e a apreensão como uma interação entre sujeitos enunciadorees, contribuiu para a elaboração de uma semiótica da enunciação.

Uma outra fonte que convergiu para o surgimento da semiótica greimasiana foi a antropologia cultural. Tanto esta como aquela se interessam pelos “*usos culturais do discurso que modelam o exercício da palavra individual*” (BERTRAND, 2003, p. 18). O autor mais influente é Claude Lévi-Strauss.

Enfim, no campo da filosofia é da idéia da “*Fenomenologia que a semiótica extrai [...] uma parte importante de sua concepção da significação*” (BERTRAND, 2003, p. 20). A inspiração fenomenológica pode ser identificada na abordagem relativista de um sentido que está sempre pendente e por ser conquistado. Os principais nomes desse campo de influência são Husserl e Merleau-Ponty.

A história da Lingüística na França e em boa parte no mundo foi marcada por três grandes décadas, caracterizadas por três palavras-chaves: *estrutura*, para os anos 1960-1970, *enunciação*, para 1970-1980, *interação*, para 1980-1990. Esses períodos marcam uma gradativa focalização da dimensão enunciativa da linguagem nos estudos em voga em cada época. Vai da completa indiferença do sujeito do discurso ao reconhecimento de uma interação. Durante a década de 1960, Greimas já se deparava com a atividade enunciativa. Em “Semântica Estrutural” (1966), o

problema foi resolvido abolindo da descrição semântica do texto enunciado a atividade enunciativa do sujeito falante. O que se pretendia era construir a objetivação do texto através da eliminação da subjetividade, se evitando as principais categorias que manifestam essa subjetividade: a pessoa, o tempo da enunciação, os dêiticos espaciais etc.

Quando Greimas desenvolve um estudo sobre o discurso poético, reconhece o parâmetro da subjetividade como um elemento essencial na enunciação. Através de um processo de metalinguagem, a enunciação pode assumir a posição de um enunciado, ou seja, um enunciado comporta outro enunciado como seu actante-objeto. A enunciação por si só já pressupõe um enunciado. Uma vez que em uma relação predicativa a “presença de um actante-objeto implica a de um actante-sujeito e vice-versa, basta conhecer um dos actantes para poder deduzir a existência do outro” (BERTRAND, 2003, p. 82). Dessa forma, do objeto enunciado, texto, pode-se deduzir a existência do “actante-sujeito”.

A semiótica diante de um texto irá se dedicar às figuras da “enunciação enunciada”. Pois como diz Denis Bertrand (2003, p. 83), *“Esta (enunciação enunciada) instala, de maneira simulada, a presença e a atividade dos sujeitos da fala, as do narrador e as das personagens, no monólogo ou no diálogo, por exemplo, que recebem totalidade de sua definição dos próprios enunciados”*.

Finalmente, com a estabilização da teoria, por volta dos anos 1970, através do percurso gerativo de significação, achou-se um lugar a ser preenchido pela operação de “discursivização”. Esse é um lugar de mediação. A discursivização é um processo de mediação entre estruturas profundas e estruturas superficiais. A operação de discursivização *“organiza a passagem das estruturas elementares e semionarrativas virtuais, consideradas aquém da enunciação, como um estoque de formas disponíveis (uma gramática), para as estruturas discursivas (temática e*

figurativa), que as atualizam e especificam, em cada ocorrência, no interior do discurso que se realiza” (BERTRAND, 2003, 84).

Ao longo do período entre 1980 e 1990, Greimas expande a análise semiótica ao universo afetivo e passional com a publicação de *Semiótica das Paixões* (1991). A uma semiótica que via o mundo como descontínuo, Greimas apresenta uma semiótica da continuidade. A paixão passa, então, a ser vista como uma forma de racionalidade discursiva, e, a ação passa a ser vista como uma redução da complexidade discursiva. Assim como defende Bahktin, as paixões são idioletais e socioletais. Estão inseridas em um contexto, fazem parte de uma comunidade. O coração da semiótica passional é a projeção dos simulacros. O romance contemporâneo faz enorme uso desse mecanismo. Rompe com o modelo tradicional de narrar e com isso o enunciado perde sua isonomia e a narrativa ganha em complexidade.

Entretanto, essa ruptura não atingiu a visada estruturalista da crítica de arte e de literatura. Em sua obra *Tensão e significação* (original de 1998), Fontanille & Zilberberg não fazem menção à neutralização que faz parte dos estudos originais dos fenômenos físicos. Quando tratam da presença, articulam a enunciação à problemática da presença, mas deixam de articular a dimensão epistemológico-passional como origem da tensão presentificadora, ausência apenas justificada pela necessidade estruturalista de articulação dicotômica. Benveniste, ao tratar da relação do sujeito com o outro na enunciação, nos esclarece que “desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o outro diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a este outro. Toda enunciação é, explícita ou implicitamente, uma alocação, ele postula um alocutário” (1989, p. 84).

Além de no ato de enunciação se projetar nas instâncias de espaço e tempo, e do papel central que ocupa o “eu” enunciator nesse processo, aquilo que nos importa mais no pensamento

de Benveniste é a expressão **grau de presença**. Segundo Barthes (2003, p. 402): “Bacon acrescenta: c) Tabela dos graus (comparação dos graus) → é postular fora do paradigma (presente / ausente) um terceiro termo, que não é nem o grau zero nem o grau complexo; é o grau intensivo, o mais ou menos, a intensidade.” O gradiente nunca foi um operador estrutural por não apresentar o caráter marcado / não-marcado, e sim o mais / menos que acabava por ‘desmontar’ a estrutura paradigmática.

Assim, podemos verificar a aproximação existente entre as noções de desejo, percepção e enunciação na composição do sujeito da presentificação. À intensa carga de desejo sucedem alterações na percepção de mundo, podendo resultar em variados efeitos de sentido no discurso literário, dentre eles: a presentificação, que não se refere à presença ou semiótica da presença, mas, sobretudo ao desejo de presença, uma semiose particular, encontrada na arquitetura de algumas obras expressivas.

A personagem narradora de MAMPR precisou atravessar o seu *Neutro* para atingir a plenitude da presença possível do ser amado e de um mundo possível; sua escritura, como uma imensa manifestação da falta e da enorme superação *subversora*, busca a existência de um amor e de um mundo cada vez mais ausentes.

Partindo da perspectiva greimasiana e a ultrapassando, consideramos que MAMPR é uma obra rara que se insere em vários discursos. Ao mesmo tempo em que participa do panorama da pós-modernidade brasileira, ela é um exemplo particular da ocorrência de discurso em *situação de comunicação epistolar*, de romance, como o próprio título evidencia, mas pós-moderno. E como conseqüência disso tudo, exemplo de *discurso poético*. Com o trabalho elaborado sobre a linguagem feito por Grossmann ganha a literatura brasileira, pois surge nessa literatura mais um objeto poético. Seu tema principal é a maneira como o signo poético presentifica as coisas e cria

a própria realidade e a construção do sentido, a presença do sentido. Enfim, um trabalho poético e uma poética do sentido processual, que busca aproximar-se do referente ausente.

2. Semiótica peirceana: a continuidade interpretante

Embora a semiótica greimasiana seja um dos fundamentos epistemológicos do presente trabalho, não podemos deixar de mencionar que a pesquisa também foi desenvolvida sob a égide filosófica da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, e, principalmente, de estudos de seus exegetas contemporâneos. Tendo como ponto de partida a *Semiótica das Paixões*, de Greimas, que já pressupõe elementos de continuidade e subjetivismo no processo de geração de sentido, nós começamos um diálogo com o conceito peirceano de signo como ação do signo, como gerador de significados em continuidade evolutiva. Nesse sentido, as duas visões teóricas são utilizadas de forma dialógica e funcionam como ferramentas complementares de abordagem do texto literário em estudo.

Dessa inusitada intersecção entre Greimas e Peirce, propomos estudar o fazer literário de Judith Grossmann como um processo gerador de presentificação, isto é, um processo contínuo e falibilista, tentar tornar presente o sempre ausente ser amado. Essa tentativa sisífica, de tentar capturar o devir, é uma questão filosófica primordial, que faz parte do universo cultural que nos cerca. Presentificar já é a ação corriqueira e sutil do signo no processo vicário da representação. Há, contudo, em seu conceito uma atualização da geração de sentido, através da semiose. A presença de algo não é um acontecimento pontual e acabado. A semiose é um processo dinâmico de aproximação, sobretudo, e assim, quando interagimos com um objeto, o fazemos porque ele está presentificando-se. Há uma mudança qualitativa nessa nova perspectiva. A imaginação e a expressão estéticas não são falhas perceptivas diante do “real”, pois a construção da realidade está mergulhada em processos imaginativos e ilusórios, sem os quais a vida seria apenas

movimentos mecânicos em meio a um conjunto de relações previsíveis. Se posso criar metáforas, posso recriar o mundo. Se pudermos mexer com a estrutura lingüística que nomeia as coisas, podemos nascer de novo. O signo é incompleto na medida em que eu encontro soluções parciais de expressão para minha humana subjetividade.

3. Semiótica da Presentificação

O diálogo entre as duas perspectivas semióticas, não só nos levou a proposição conceitual da presentificação como também nos levou a um olhar crítico e retrospectivo sobre a literatura praticada na antigüidade, na modernidade e na contemporaneidade, levando-se em conta alguns textos criativos desses períodos. Considerando um resgate seletivo desse acervo cultural, encontramos outras vozes literárias e estéticas que se revelaram como formas de presentificação. A leitura crítica do romance de Judith Grossmann expandiu-se para o diálogo intertextual. Essas obras resgatadas são retomadas em uma análise comparativa no que diz respeito à construção diacrônica da linguagem criativa da presentificação.

O processo de presentificação deve ser entendido como uma semiose, ou seja, ação do signo na geração de sentido. Isso quer dizer que a presentificação não incide apenas no discurso literário ou mesmo estético; que ela pode ocorrer como um fenômeno mais geral. Porém, no âmbito da literatura, observamos que a presentificação se dá com a neutralização do sujeito presentificante que é um e ao mesmo tempo três, sujeito cognoscente da percepção, sujeito patêmico³ do desejo e sujeito discursivo da enunciação. Da mesma forma, verifica-se a neutralização dos gêneros através da escritura presentificante: o romance, a carta e o diário imbricam-se. Observando algumas obras literárias, a luz dessa nova proposta, encontramos

³ Neologismo formado com a raiz do grego *pathos*, designando aquele que está sob o efeito do *Pathos*, da paixão.

narrativas receptivas à abordagem da presentificação. Com vistas a enriquecer a discussão em torno dessa semiose, buscamos um método comparativo, focalizando as três dimensões do sujeito da presentificação, quais sejam, a percepção, o desejo e o discurso.

As primeiras manifestações literárias da presentificação na cultura ocidental são encontradas, principalmente, nas obras míticas e religiosas desde a Antigüidade. Em “Cantares de Salomão”, a relação amorosa de Salomão e de sua amada Sulamita nos oferece exemplo sacro-poético do papel do desejo no processo de presentificação. O discurso amoroso torna-se a própria expressividade da presentificação. O ser que ama, anseia por seu objeto de desejo: “*As suas faces são como um canteiro de bálsamo, como colinas de ervas aromáticas; os seus lábios são como lírios que gotejam mirra.*” (CANTARES; p. 987, 5; 13). A intensidade desse desejo expressa, com a adjetivação constante comum ao Cantares, produz uma concentração referencial poderosa, capaz de comunicar sinestesticamente, metaforicamente, a presença da ausência do outro, ou seja, o quão presente está o ser ausente, a fidelidade de quem ama. O tratamento polido e sutil dado à amada e ao amado, ora irmã minha, ora amiga minha, irá influenciar o *mi dominus* (mia senhor) da etiqueta trovadoresca.

Depois de “Cantares de Salomão”, que polemiza o discurso religioso e sagrado com uma aproximação pouco usual aos textos bíblicos, onde encontramos a poetização e a sacralização do amor entre um homem e uma mulher, uma outra obra, igualmente oriunda da Antigüidade, que estabelece diálogo profícuo com o romance de Judith e a problemática da presentificação é o mito “Pigmalião”, narrado nas “Metamorfoses” (IV a.C.), de Ovídio. Thomas Bulfinch esclarece que Ovídio não menciona o nome da estátua, Galatéia. Sua fábula é a seguinte: Pigmalião era um escultor que via defeitos em todas as mulheres. Dessa forma, resolve viver solteiro. Certa feita esculpiu uma maravilhosa estátua de mulher cuja beleza não podia ser comparada a nenhuma

mulher de carne o osso. Por ocasião do festival de Vênus (Afrodite), Pigmalião vai a Chipre e pede à deusa do amor para ter alguém parecido com sua virgem de marfim. Quando volta para casa, sente vivo o corpo da estátua, beija sua amada e agradece à deusa (BULFINCH; 2001, 78).

Durante a Idade Média, aos trovadores e cancioneiros medievais não bastava somente sentir certa admiração pela castelã ou agradecer por seus favores financeiros ou jurídicos. Era preciso encontrar expressão para isso tudo, tornar presente, nem que fosse apenas um “fingimento poético” esse amor devocionado à senhora do castelo, repleto de etiquetas e linguagem metafórica. Para isso, eles compunham as “Cantigas de Amor” e as “Cantigas de Amigo”. Nesta última, o trovador assumia a delicada voz feminina para comunicar o sentimento amoroso, quase sempre, da saudade do ser amado. Nesse período da história surge o culto mariano, Culto à Virgem Maria, certamente influenciado pelo sentimento de vassalagem comum na relação econômica e social medieval. O culto à grande senhora, seja sua atualização laica (Castelã) ou religiosa (Virgem Maria), expõe o elemento mais fundamental para a semiose da presentificação, qual seja, o desejo, que aparece na sua forma híbrida sacro-erótica. Expressividade barroca da angústia do homem vindo do renascimento no ambiente da Contra-Reforma, entre os séculos XVI e XVII. O desejo é o moto-contínuo da presentificação.

Em seguida, a seleção de práticas de presentificação aponta para o romance *O deserto dos Tártaros* (1940), que narra a história de Giovanni Drogo, jovem oficial, que é destacado para servir no forte Bastiani. O objetivo deste distante forte é vigiar uma região de fronteira na qual se suspeitava a movimentação e o avanço do inimigo, os Tártaros. Os oficiais e os soldados, destacados para este posto, vivem permanentemente na espera e principalmente na preparação do enfrentamento com o inimigo, que, entretanto, não dá sinal de existência.

Um dos temas constantes na obra literária de Sórora Juana Inés de la Cruz é a ausência do ser amado. Alguns de seus poemas serão marcados pela imaginação e sentimento de ausência do ser amado, criando mesmo uma realidade imaginada. Sendo uma escritora do século XVII, pratica uma forma de romance em verso muito peculiar na Espanha medieval. Essa observação revela a semelhança, não apenas quanto ao conteúdo, mas no que se refere à expressão da semiose da presentificação, pois as duas autoras, Judith e Juana Inês, comunicam a falta, a saudade e a fidelidade ao ser amado por intermédio da linguagem estética. O ser religioso e o ser que ama assemelham-se na superação da ideologia dominante e na transcendência.

4. A escrita da Presentificação

A análise comparativa e a discussão intertextual em torno da presentificação ao longo do trabalho organizou-se em três capítulos:

O primeiro capítulo é intitulado “Universo literário da Presentificação: visões e contextos”. Considerando que a mesma é uma autora contemporânea e ainda pouco conhecida, esse capítulo objetiva a presentificar a autora em suas dimensões. Sua biografia: origens, dados de sua trajetória, as ocupações e as experiências vividas pela autora, os projetos literários e seus depoimentos auto-biográficos: a) sua bibliografia, compreendendo sua produção literária, bem como os gêneros pelos quais transitou sua criatividade; b) a semiose da presentificação que se imiscui em sua produção estética; e por fim, c) a fortuna crítica, os artigos e textos que comentaram ou fizeram menção a sua obra e, principalmente, a MAMPR, entre outras formas de recepção crítica da obra. Ainda nesse capítulo primeiro serão aprofundadas questões de gênero e periodicidade, haja vista que o romance experimenta grandes transformações desde o século XII⁴.

⁴ *O século XII viu, em França, um primeiro grande florescimento romanesco, com Perceval, Le Chevalier de la charrette de Chrétien de Troyes, Le Roman de Tristan de Béroul, fonte de inúmeras variantes sobre o tema do*

Talvez dessa capacidade de adaptação resulte seu poder de resistência em nossa cultura. Na Espanha Medieval foi muito cultuado um tipo de romance escrito em verso. Sórora Juana Inés de la Cruz (1651 – 1695), por exemplo, escreveu alguns romances desse tipo. O romance no século XIX passou de meio de expressão burguesa para combater injustiças e desigualdades sociais, abandonando a maneira burguesa de narrar. Dessa maneira pretende-se articular a pós-modernidade da obra MAMPR com a semiose da presentificação, considerando uma textualidade que possa expressar o desejo de presença manifestado pelo ser desejante que anseia pelo ser amado e ausente. Embora sucinta, nesse primeiro capítulo é oferecido também uma breve amostragem da dimensão intersemiótica da presentificação, em que constatamos diálogo intenso da arte literária com as artes plásticas, unidas pelo propósito da representação.

O segundo capítulo foi dedicado à fundamentação teórica da semiose da presentificação. Fez-se uma trajetória conceptual, filosófica e estética, das questões sobre o tema da representação, da mimese, do ficcional e do real, dentro das questões da arte e da literatura. Abordagens da fenomenologia, da percepção, da psicologia e da semiótica fazem parte da trajetória teórica traçada para se chegar à semiose da presentificação. Pode-se dizer que consiste no capítulo de leitura mais árida, embora a fundamentação também dialogue com a obra literária.

No terceiro capítulo a fundamentação teórica está articulada nas análises. O discurso literário e a idéia da presentificação constroem uma concepção teórica capaz de promover uma nova leitura do fenômeno estético e literário. Além de analisar a obra de Grossmann, há uma clara fortuna intertextual e comparativa que foi explorada. Dentro das limitações do pesquisador, escolheram-se a lenda de *Pigmalião* (IV a. C.), de Ovídio; *O deserto dos Tártaros* (1940), de Dino Buzzati; e, *Inundación Castálida* (1689) e *Segundo tomo de las obras e La Segunda*

amor impossível. BOURNNEUF, Roland & OUELLET, Réal. **O universo do romance**. 1ª ed. Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976. (*L'Univers du Roman*. PUF, s.d.).

Celestina (1690), de Sor Juana Inês de la Cruz. Com essas obras procederemos o exercício comparativo com MAMPR.

A escritura de presentificação experienciada na obra *Meu amigo Marcel Proust Romance*, de Judith Grossmann, neutraliza várias instâncias do discurso para que o tempo e o espaço da narratividade não sofram desgaste. O tempo apresenta-se suspenso. O espaço da narradora é compartilhado pela personagem. A intensidade dessa subversão estrutural revela o desejo do ser amado que está ausente. O enredo do romance revela a necessidade de se criar um mundo verbal-afetivo tão “real” quanto o mundo indiferente e socialmente degradado. O objetivo da personagem-narradora é comunicar a semiose presentificadora, a fidelidade, a saudade e a falta que o ser amoroso faz, vencendo a ausência através da organização presentificadora dos signos, que sob certo ponto de vista são também feitos de saudade.

A conclusão, assim como a presentificação, não chega a um veredicto final. Antes oferece uma solução de continuidade pelo viés da intersemiose da presentificação. O signo presentificado não tem passado, nem presente, nem futuro, ele apenas existe e teima em existir. Seu tempo é o não-tempo para morrer. Seu espaço é o lugar onde está o objeto de desejo. O esforço investigativo desse resgate possibilitou o encontro remoto de um sujeito de presentificação em “Cantares de Salomão”, e em um mito escrito por Ovídio, assim como na literatura contemporânea e nos processos intertextuais e intersemióticos. A semiose de presentificação parece estar sempre onde haja um desejo amoroso intenso, carnal ou sagrado, que produza uma percepção subversiva e uma enunciação combativa. Esse desejo pode levar à superação das arrogâncias do paradigma e das determinações ideológicas. O ideal da ação sígnica da presentificação tem o anseio de suplantar um mundo onde o amor e os encontros estão cada vez

mais ausentes. Assim, na presentificação, a obra literária é sua linguagem aberta à incorporação dos sentidos atualizados ou virtuais de suas leituras potenciais, reais e virtuais.

CAPÍTULO 1

UNIVERSO LITERÁRIO DA PRESENTIFICAÇÃO: VISÕES E CONTEXTOS

Capítulo 1

Universo literário da Presentificação: visões e contextos.

*E sentir que a vigília é outro sonho
Que sonha não sonhar, sentir que a morte
Que a nossa carne teme, é essa morte
De cada noite que se chama sonho.*

Jorge Luis Borges, “Poética”.

A proposição de um capítulo inicial que tem o objetivo de resgatar as condições de produção do romance MAMPR pode provocar certo estranhamento. Em função disso, é necessário ressaltar que não se deve confundir a biografia, parte integrante do texto crítico que se debruça sobre a obra de um determinado artista, com a crítica francamente biográfica, cuja preocupação com a pessoa do autor assume lugar de destaque em detrimento do texto ficcional. Há entre um extremo e outro multiplicidade de abordagem. Segundo Leila Perrone-Moisés (1973, p. 51): “A crítica baseada na biografia parte do pressuposto de que a obra é a transposição de uma vida, o retrato retocado das experiências existenciais de um indivíduo artista”. Embora esse posicionamento provoque uma postura estruturalista das mais retrógradas, do tipo: “A obra do gênio é a antítese da vida” (PERRONE-MOISÈS, 1973, p. 54), descredenciando qualquer abordagem biográfica, não podemos esquecer que, no processo de investigação, há a busca pelo método mais adequado, sendo que a dialética de sua escolha muitas vezes é resolvida pelo próprio objeto em estudo, cujos aspectos formais sugerem vias de acesso.

Analisar o poema “Pasárgada”, de Manuel Bandeira, sem considerar dados de sua biografia, por exemplo, seria um erro estratégico porque não levaria em conta que a poetização das situações apresentadas foram de fato vivenciadas pelo autor. Essa crítica não seria nem menos profícua nem limitada que outras. Mas ela tem relevância porque insere a obra em seu contexto de criação. No caso do poema de Bandeira, considerar dados biográficos torna o poema

“Pasárgada” uma obra prima da literatura brasileira. Nele, estão liricamente representadas as agruras e dificuldades pelas quais passou o poeta e com o qual se identifica a humanidade. No que se refere à obra MAMPR, não poderíamos desconsiderar o trânsito produtivo entre o mundo ficcional da obra, aspectos biográficos de sua autora e a contaminação dessas dimensões na recriação ficcional do amor através do paradoxo de se constituir como uma vivência, ao mesmo tempo, particular e universal.

Boa parte do que se tem escrito sobre Judith Grossmann está compilado em um periódico e em um livro sobre literatura, publicados com o propósito de homenageá-la. Há ainda seis dissertações de mestrado, duas teses de doutorado e algumas resenhas críticas publicadas em alguns jornais. A mais antiga dessas publicações é a revista Estudos Lingüísticos e Literários, nº. 15, publicada em junho de 1993. Dentre os textos de Evelina Hoisel, Myriam Fraga, Tânia Franco Carvalhal, Antonia Herrera e Lígia Telles, encontram-se alguns poemas de Judith e seu depoimento de cunho autobiográfico. Esse número da revista dedica-se à crítica da poesia de Grossmann em “Oficina amorosa”, poemas publicados no período de 1988 a 1992 em diversos periódicos; ao estudo de sua obra crítica: “Temas de teoria da Literatura”, de 1982; bem como a seu premiado romance: “Cantos delituosos: romance”, de 1985.

Em 1999, foi publicado pela Editora da Universidade Federal de Alagoas/EDUFAL um livro com o título de “Sinfonia inacabada do amor ameno: algumas reflexões críticas em torno de Meu amigo Marcel Proust Romance”. Essa publicação foi um dos registros da inauguração do Projeto HORA E VEZ DE... (Pesquisas literárias), da autoria de José Nivaldo de Farias com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística – PPGLL, da Universidade Federal de Alagoas/UFAL. O objetivo do projeto era levar a experiência da literatura ao nível médio, superior e à pós-graduação, promovendo a vinda de autores vivos e contemporâneos para

palestras e divulgação da literatura brasileira contemporânea.

Oferecendo um panorama das variadas interpretações críticas tecidas em torno da obra MAMPR foi publicada uma coletânea em 1998⁵. A exemplo da revista citada anteriormente, colaboraram para esse livro pesquisadores como Antonia Herrera, Belmira Magalhães, Edilma Bomfim, Eaura Quixabeira, Evelina Hoisel, Lenice Pimentel, Lígia Teles, Otávio Cabral, Paulo Mota e Rita Namé. Além desses artigos, consta nessa obra a transcrição da palestra de Judith Grossmann, repleta de informações autobiográficas, que torna esse depoimento um documento importante para se conhecer algo a mais do percurso criativo da romancista, contista, crítica literária e professora Judith Grossmann.

1.1 O percurso criativo de Judith Grossmann.

Quando o leitor entra em contato com o texto autobiográfico de Judith, percebe logo a correspondência entre o discurso sobre si mesma e o conteúdo ficcional de seus romances. As linguagens trazem aquele mesmo tom nostálgico do já vivido, que é recuperado pela palavra. Em MAMPR, há intensa presença da autobiografia de Judith. Suas vivências estão expressas poeticamente no corpo do texto, bem como suas convicções e suas opiniões diante do mundo. Vejamos alguns exemplos de trechos de seu depoimento autobiográfico de 1991, que antecipam, em diversos momentos, em no mínimo quatro anos a publicação de MAMPR, revelando aquilo que seria um projeto poético criativo de Judith. No entanto, o signo jamais satisfaz o desejo dos objetos de forma plena. As semioses são espetáculos de sentido, mas são também sempre incompletos. O signo revela algo do objeto, mas não o objeto na sua complexa e inatingível totalidade. Por isso, podemos trazer para dialogar, com o depoimento de 1991 e com a obra

⁵ Os fragmentos aqui evocados são da palestra realizada por Judith Grossmann sobre MAMPR, realizada na UFAL, Maceió, Alagoas, em 1998, em virtude da abertura do “Projeto HORA E VEZ DE... (Pesquisas Literárias)”.

MAMPR, a palestra proferida por Judith Grossmann na inauguração do “Projeto HORA E VEZ DE... (Pesquisas Literárias)”, em 1997, sobre MAMPR, e nos deixar surpreender pelas correspondências entre esses três momentos criativos da autora.

Quando Judith Grossmann fala de sua infância expõe uma ética da gênese do autor e do artista. Para ela, o artista é marcado pelo amadurecimento precoce e pela necessidade de produzir e se comunicar de sua maneira. Em MAMPR, esse paradigma é encontrado no personagem Sérgio, no capítulo *o Adolescente*: “*Desde criança, eu apenas leio e escrevo. Descobri este meu pendor no colégio mesmo. Escrever nada tinha de dever, era um enorme prazer que se espalhava pelo meu corpo todo. Qualquer coisa, uma carta, uma viagem, um passeio, uma paisagem. Uma aptidão, uma vocação.*” (MAMPR, p. 143). Aparentemente, esse personagem é o único que tem voz própria dentro da narrativa. Porém, se observarmos melhor, vemos que, como em um jogo de espelhos, o reflexo que aparece é a voz poética de Judith Grossmann. Em seu depoimento de 1997, ela afirma o seguinte: “*A infância do artista [...] é uma infância muito peculiar, em que a inocência é perdida precocemente, não no sentido físico [...] É uma perda ainda mais dolorosa porque é no plano psicológico e mental*”. (Judith; 1997, p. 172). O argumento de que seu projeto poético antecipara-se à sua realização em no mínimo quatro anos assenta no seguinte fragmento de seu depoimento de 1991:

Ficar assim com um pedaço de papel e um lápis e fazer aquelas composições, isso realmente me encantava, isso é a delícia da minha vida: escrever diários, bilhetes, cartas, isso me alimentava, e conversar com os adultos e também com as crianças, eu me dava muito bem com todos. (Judith; 1991, p. 49).

O fragmento do depoimento citado acima é bastante produtivo para a análise da escritura da presentificação, pois como veremos no capítulo 2, quando discutiremos as idéias de Eric Landowski sobre uma forma de correspondência que promove a presentificação. É nesse gênero

que se acomoda à narrativa de MAMPR como forma híbrida entre o diário e a carta, culminando em uma composição complexa e presentificadora. Com respeito ao tema da infância, a autora não esconde, já em 1991, a importância ficcional e simbólica que lhe atribui: “*o mito da nossa infância, e que eu procuro representar no meu texto, não minha própria infância, mas esse mito do homem que é a sua infância, a infância do homem*”. (Judith; 1991, p. 51).

Bem mais que isso, retomar a infância na obra MAMPR significa especular a realidade das coisas, sendo relegado ao sentimento amoroso certo *pathos* que decide o que é “real”, ou seja, sua relação com o mundo é uma relação afetuosa e o amor seu critério perceptivo. Retomar a infância é visitar uma floresta de signos familiares abertos à imaginação e à alucinação. Por isso dirá ela:

Ah, eu tenho uma saudade da Rússia! Embora haja vindo de lá, nunca estive lá, mas eu tenho nostalgia dessa floresta de cerejeira, na qual eu fui concebida. Minha mãe disse: _ Que nada, não foi nada disso! Eu disse: _ A senhora está estragando tudo. Foi, eu tenho certeza, vocês estão mentindo para mim. (Judith; 1991, p. 68).

Voltar à infância é uma forma de Judith se justificar como autora. Eticamente, ela sente a necessidade de comunicar sua infância de artista, cujo foco é a vocação para a literatura desde o começo. Como reafirma em 1997: “*Mas chamada aqui a falar sobre a vida e obra de Judith Grossmann, declaro de pronto, poderia jurar sobre a Bíblia, que sou uma escritora vocacionada. Desde a infância declarei isso; eu não conhecia nem a palavra escritora.*” (Judith, 1997, p. 170), o que afirmou lá em seu depoimento mais antigo:

porque eu fui atrás da minha vocação. Então, quando temos uma vocação, seja para literatura ou para mãe de família [...] então as coisas se tornam fáceis, porque a grande recompensa é o amor àquilo que estamos fazendo [...] A minha ligação com o que eu queria fazer era uma ligação amorosa mesmo. O amor que move a inteligência, não é? Isso é a mola dessa Oficina, possivelmente seria assim um **mote**. (Judith, 1991, p. 55 (grifo meu).

A palavra “mote” diz respeito a um fragmento que motiva a composição poética, vindo a se repetir depois de determinado número de versos. É algo que centraliza e orienta a composição poética que desenvolve-se em pontos de vista diferentes daquele de que trata o mote, para depois voltar a ele, rendendo-lhe a primazia. Em MAMPR, o **mote** é o amor e as idéias em torno dele parecem encontrar uma correspondência criativa e estética, pois para se presentificar algo ou alguém é necessário focalizar e ao mesmo tempo ampliar o objeto de desejo, atribuindo-lhe a devida importância textual e psicológica. Segundo a personagem narradora de MAMPR, o amor, para vigorar, precisa ter as características de um mote, sendo um ofício e uma arte, parodiando Camões:

Os afetos humanos se formam e se fixam por uma determinada intensidade do contato que se estabelece, e que depois precisa, como uma planta, ser cultivado, do contrário se dissolve no ar. É pegar ou largar, e é preciso que isso se dê dos dois lados, que haja **reciprocidade**. Amor é duro **ofício**, e **arte**. (MAMPR, p. 154).

A palavra “reciprocidade” grifada na citação anterior nos faz lembrar de um outro elemento constante no texto de Judith em MAMPR, pois reciprocidade é fundamento do amor e do discurso. Sem a reciprocidade, seja ela imaginada ou alucinada, não há discurso. A noção de discurso trazida por Benveniste é aquela que melhor representa o desejo de presença da personagem narradora de MAMPR, como poderemos ver no capítulo 2, onde fazemos a arqueologia teórica da presentificação. Em seu primeiro depoimento, dirá Judith Grossmann: “*Sempre me interessou o universo do outro. O outro, a peça indispensável. A moeda, a ficha, o fax seria esse.*” (Judith, 1991, p. 51). A personagem narradora irá expressar ficcionalmente essa relação com o outro nos seguintes termos: “*ele expelle [...] a assustadora terrificante palavra amor de sua autoria, encontro-me inteiramente surpresa e despreparada para ouvi-la, mas como recíproca, confirmo-a, a original, dele, não me convence, mais me convence a réplica, a minha.*”

(MAMPR, p. 40).

A presentificação repousa nesse “eu” narrador fabuloso criado por Judith Grossmann, que busca a reciprocidade, metáfora do discurso em ato, para construir a relação com o outro, a quem curiosamente chama de “Meu amigo”. Se retomarmos a literatura dos trovadores, observaremos que havia na lírica provençal e galego-portuguesa, entre outros tipos de canções (pois a poesia era musicada e cantada, daí chamarem-se os poemas de canções e suas compilações ‘cancioneiros’), as ‘canções de amigo’, onde ‘amigo’ significa ‘namorado’. Nesses poemas, o trovador assume a voz feminina, em um fingimento poético-amoroso “*por um esforço admirável de imaginação*” (LAPA, 1973, p. 150). Essa poesia caracterizava-se também pelo ‘mote’, um refrão que se repetia a cada estrofe e denomina-se ‘repetição paralelística’. Rodrigues Lapa nos explica: “*Aí notamos os dois caracteres fundamentais da cantiga d’amigo: o estado sentimental, criado à namorada pela ausência do amigo; e a situação doméstica da filha sob o poder vigilante da mãe*” (1973, p. 151). Em MAMPR, essa primeira característica encontra correspondência, pois a personagem pretende vencer sua antagonista, a ausência do ser amado, escrevendo suas cartas-diário, presentificando, de alguma maneira, Victor com ela:

Estou gostando muito desta idéia de salvar os meus dias para você, dias-espécimes, escrever estas cartas, à moda de diário, isto seria verdadeiramente progredir para um ponto a que se deveria chegar, primeiro nos unimos, agora me torno numa espécie de nevyésta para você, ou namorada, até que volte ao estado anterior, ou junte os três. (MAMPR, p. 188).

A oscilação da qual trata a citação anterior representa bem o que se dá na narrativa de MAMPR. A relação da personagem narradora com Victor, seu amado, é relatada nos vários momentos do relacionamento sem que haja uma ordem previsível das diversas etapas em que se desenvolveu sua união com Victor. No entanto, como nas canções de amigo, em que se escrevem

alguns versos quase sinônimos com relação ao mote, que é repetido, em MAMPR amontoam-se as digressões em torno do tema principal do desejo de presença de Victor. Em 1991, Judith já dizia: “*Uma digressão. Mas é assim mesmo que eu narro, eu narro à custa de digressões. É um exemplo do meu método. Eu adorava Machado de Assis. Era assim um culto*” (GROSSMANN, 1991, p. 58). De certa forma, os outros versos fazem aumentar a saudade do mote, para o qual a leitura de uma canção de amigo sempre volta. Em MAMPR, o ‘mote’ materializa-se na constante evocação de Victor, efetuada pela personagem narradora depois de suas várias digressões.

A personagem narradora, em MAMPR, revela que Marcel Proust é o interlocutor mais desejado. No entanto, observamos em seu texto uma colcha de retalhos literários, onde costumam-se vários autores e discursos. Em seu depoimento, de 1991, ela afirmara: “*Eu herdei uma literatura. Eu escrevo dentro de um sistema de referências. Herdei a literatura inglesa, norte-americana. Eu escrevo literatura como herdeira. Eu misturo línguas, autores. Eu sucateio a literatura. Essa que é a verdade*” (GROSSMANN, 1991, p. 65).

E essa sua escritura intertextual se constrói como uma grande conversa com os grandes autores. De maneira semelhante, a personagem narradora de MAMPR frequenta o Shopping Barra e estabelece diálogos com os jovens e as pessoas que transitam por lá, como no seguinte fragmento: “*Alessandra me conta, com a maior naturalidade, a sua vida, que trabalha numa loja infantil, que tem um namorado a quem ama muitíssimo... eu amo este homem..., e que, na data do nosso encontro, já namoram há um ano e quatro meses*” (MAMPR, p. 93). Estes encontros povoam a narrativa de MAMPR e encontram seu gérmen disseminador no depoimento autobiográfico de Judith, em 1991, quando ela afirma:

Eu gosto de conversar. Eu converso com o motorista do táxi, a não ser que ele queira ficar quieto, aí eu respeito o silêncio dele. Ele está cansado. Aí aparece alguém que quer jogar conversa fora, isso eu não faço. Mas eu converso com as

meninas do Shopping, e eu sou uma figura familiar para elas, elas não fazem a menor idéia... Sou uma pessoa muito simples, uma pessoa muito simpática. Uma senhora inofensiva, e eu sou, porque se elas acham que eu sou isso, é claro que eu jamais desmecerei aquilo que alguém acha de mim. (Judith, 1991, p.70).

1.2 Leitura crítica da obra de Grossmann

A fortuna crítica de Judith Grossmann começa a ser menos escassa. Há uma revista, um livro e um artigo dedicados à sua obra, seis dissertações de mestrado, duas teses de doutorado e algumas resenhas críticas publicadas em alguns jornais. Dentro dessa escassez decrescente, a referência mais antiga, além da dissertação de Esther Gomes Oliveira, foi publicada em 1993, no n. 15 da Revista de Estudos Lingüísticos e Literários, editada na Universidade Federal da Bahia, trazendo obra crítica ficcional da autora, sendo, como já foi dito anteriormente, um número dedicado à obra de Judith Grossmann. Na ocasião, foram enfocadas a obra teórica *Temas de Teoria da Literatura*, de 1992; a obra de ficção *Cantos delituosos: romance*, de 1985; e, uma coletânea de poemas intitulada *Oficina amorosa*, poemas publicados em diversos periódicos no período de 1988 a 1992.

Em 1 de setembro de 1991, foi apresentado o primeiro trabalho acadêmico, no nível de mestrado, sobre a obra de Judith Grossmann, sob o título: *Elementos enunciativos textuais: análise de um conto de Judith Grossmann*, de autoria de Esther Gomes Oliveira, defendido na PUC/SP. Este trabalho dedicou-se a pesquisar a subjetividade na linguagem no conto “Episódio no passeio”. Estudando os elementos da enunciação e o adjetivo, constatou-se que a subjetividade é fundamento para compreensão do texto, entendimento do homem e da sociedade pela linguagem.

Após dez anos da primeira defesa acadêmica de mestrado, surge um novo trabalho de mestrado dedicado ao estudo da obra MAMPR, cujo título é: *Meu amigo Marcel Proust*

Romance: à escuta do discurso amoroso, defendida em 1 de fevereiro de 2001, na Universidade Federal da Bahia/UFBA, por Juliana Lepikson de Oliveira. Para atingir seu objetivo, a autora realiza investigações filosóficas sobre o amor, enfocando o desejo, cuja mais expressiva imagem repousa na espera amorosa, que confunde-se com o próprio processo de escrever o romance.

Também na UFBA, no mesmo ano de 2001, apresenta-se o primeiro trabalho de doutorado dedicado à romancista Judith Grossmann. O título desse trabalho é: *Sujeito Estético: Um percurso na Ficção de Judith Grossmann*, de autoria de Luciano Rodrigues Lima. Esse trabalho analisa criticamente três romances da autora: “Cantos delituosos: Romance”, “Meu amigo Marcel Proust: Romance” e “Nascida no Brasil: Romance”. Nele, o autor revela a autonomia do sujeito estético dessas obras em relação ao sujeito empírico da autora. Assim, ele associa tais obras às construções do humanismo em resposta às perdas ocasionadas pelo processo de desumanização na sociedade globalizada da comunicação em massa.

No ano seguinte, defende-se uma dissertação de mestrado intitulada *Literatura, Psicanálise, Feminino: Judith Grossmann, uma escrita do feminino?*, de autoria de Tânia Maria Lima de Abreu, defendida na UFBA. Nesse trabalho a autora relaciona a obra *Nascida no Brasil Romance*, de Judith, com o conceito psicanalítico de feminino. A escrita do feminino leva a autora a constatar que, sendo o conceito de feminino um posicionamento do sujeito em relação à linguagem, equivale ao gozo feminino formalizado, segundo Lacan, que encontra na escrita sua representação literária do princípio criador.

Em 2005, surge um novo trabalho acadêmico de mestrado, cujo título é *A pedagogia da ausência e outras ensinanças – Judith Grossmann e a cena da escrita*, de autoria de Livia Maria Natália de Souza. Esse trabalho procura fazer um grande entrecruzamento dos mais variados textos de Judith com sua prática acadêmica, com o propósito de verificar como se dá o que

comumente se chama “Pedagogia da Ausência”, ou seja, a existência de discussão de temas da teoria da literatura nos textos literários. A pesquisa constata que as discussões e os debates de teoria da literatura que Judith faz em salas de aula e mesas de congressos povoam seus textos ficcionais, fazendo com que a literatura converta-se em sala de aula, preservando com a própria literatura o cuidado estético que a caracteriza.

No ano seguinte, Ana Lígia Leite e Aguiar defende sua dissertação de título: *Peixe Fora d'Água Fria: um ensaio biográfico sobre Judith Grossmann*. Esse trabalho empreende a leitura da produção variada de Judith, com o objetivo de oferecer uma reflexão sobre a narrativa de sua vida com a abordagem da crítica biográfica. Para isso, colhe material biográfico a partir dos anos 60, enfatizando sua participação no Curso de Letras da UFBA, analisando a atuação de escritora, professora e crítica literária na cena cultural baiana. O perfil da escritora se completa nas décadas de 80 e 90, com as diversas imagens que o configuram.

No mesmo ano, Juliana Lepinkson de Oliveira apresenta sua tese de doutorado, intitulada: *O discurso de Judith Grossmann nos romances: busca da subjetividade, encontro com a ética do bem-dizer*. A pesquisa dedica-se à análise do discurso de Judith nos romances *Cantos Delituosos*, *Meu amigo Marcel Proust Romance* e *Fausto Mefisto*. Objetivando estudar a subjetividade, o olhar é um tema promissor, dentro do que defende Michel Foucault sobre o autor, articulando-se à questão da finitude humana e da transgressão. Compreende-se que o discurso de Grossmann é uma experiência de pensamento que se pode empreender numa ética do bem dizer.

Na mesma data, é defendida uma dissertação de mestrado de título *Subversão no salão da Pós-modernidade: arte e sociedade contemporânea em Meu Amigo Marcel Proust, romance de Judith Grossmann*, de autoria de Viviane Ramos de Freitas. Esse trabalho retoma a leitura de *Meu amigo Marcel Proust Romance* relacionando-o com outras produções não-ficcionais da

autora, com a intenção de revelar o horizonte da arte evocado pela autora, bem como a pedagogia do amor trazida pelo romance. A partir disso, verifica-se que a pedagogia do amor pela arte, trajetória empreendida pela narradora do romance, subverte as leis do mercado ao afirmar as leis do amor, assumindo uma postura ética diante da realidade ao restaurar, com isso, os valores humanos, reinventando o sujeito e o mundo.

1.2.1 Artigos críticos em torno de *Meu amigo Marcel Proust Romance*

O romance MAMPR, publicado em 1995, foi objeto de crítica no segundo semestre do mesmo ano de sua publicação, por intermédio de um artigo de autoria de Lígia Telles, sob o título: *Meu Amigo Marcel Proust Romance: uma poética do amor*, no número 5 da Revista Quinto Império: Revista de Cultura e Literatura de Língua Portuguesa.

Segundo Lígia Telles, MAMPR é uma história de amor com todos os elementos do cotidiano vivenciados pelo homem comum. No entanto, sua leitura mais aprofundada verifica se tratar de uma poética amorosa equivalente a uma poética da escritura, sendo coerente dizer que se trata de uma poética artístico-amorosa. Depois de especificar alguns pontos gerais da narrativa, a autora chama atenção para um dos temas do romance: a espera, escolhendo passagens do texto para ilustrar sua fala. Paralelo à espera física, há também a espera metafórica do processo criativo do escritor. Como ela identificou o tema amoroso, cita, também, outros temas que congregam a relação amorosa, tais como fidelidade, ciúme, saudade, felicidade, compromisso, liberdade, culpa. (TELLES, 1995, p. 132). Em seguida, Lígia Telles retoma o amor em MAMPR, como um ritual, dada a semelhança no tratamento amoroso tal qual ‘a lírica amorosa provençal e sua teoria do amor cortês’ em diálogo com o modelo platônico de amor. Enfatiza-se o papel do olhar no processo de enamoramento dos personagens, representando a idealidade do ser amoroso, própria

do platonismo.

Na seqüência de sua crítica, a autora do artigo irá articular sua leitura aos capítulos do romance. No capítulo 1, intitulado “A Visita”, é possível observar com mais apuro a complexa construção temporal da narrativa de MAMPR. Segundo Lígia Telles, há dois planos temporais coabitando o mesmo momento narrativo: presente e passado. O presente da visita, cerca de uma hora, e um momento importante que antecede a visita, o jantar onde eles se conhecem, quando o olhar exerce sua função amorosa. O olhar ora estético, ora amoroso, será lançado a outros personagens ao longo do romance. A personagem narradora irá contemplar os personagens de seus relacionamentos anteriores: Moshe, Angel, Emeric, bem como observa os transeuntes do shopping, e, mais atentamente, a Sérgio, sobrinho de Victor, adolescente que hospeda-se por algum tempo na casa de Victor. A descrição de seu aspecto físico torna a narrativa intersemiótica, pois articulam-se elementos da escultura e da pintura que põem-se em diálogo, a exemplo do poema “O torso arcaico de Apolo”, de autoria de Rilke.

Em seguida, Lígia Telles faz um paralelo entre a realização amorosa na lírica trovadoresca que pode acontecer de fato ou não, sendo apenas um fingimento poético. Em MAMPR, esse recurso expressivo liga-se ao ato de criação artística. Segundo a autora do artigo, tal operação acaba “*resultando num objeto concreto, que é a narrativa empreendida [...] tratando de uma ação em público, à vista de todos os passantes, transferindo sua oficina privada, seu ‘santuário’ [...] para o espaço coletivo de um shopping*” (TELLES, 1995, p. 135).

Estabelecendo relações entre os capítulos, Lígia Telles oferece um roteiro de leitura de MAMPR, baseando-se nas relações que a narrativa realiza com a lírica trovadoresca. Expõe o caráter intertextual do romance, revelando sua polifonia, com excertos de vários outros textos, e

comunicando o diálogo, tanto no material lingüístico, quanto às personagens em seu contato amoroso. O resultado de sua leitura é a revelação de que esse romance de Grossmann é uma poética amorosa que pode ser ampliada em uma pedagogia amorosa, onde a literatura integra o leitor no seu jogo estético.

No ano de 1999, em decorrência da abertura do Projeto Hora e Vez de... (Pesquisas literárias), realizada no ano anterior, na Universidade Federal de Alagoas, no qual alunos de letras dedicaram-se à leitura e ao estudo da obra *Meu amigo Marcel Proust Romance*, de Judith Grossmann, foi publicado o livro já citado de artigos em torno dessa obra, contando com a colaboração de professores e professoras da UFAL e da UFBA.

O primeiro desses artigos foi publicado por Antonia Herrera, cujo título é *Cânone Amoroso e Cânone Literário em MEU AMIGO MARCEL PROUST ROMANCE de Judith Grossmann*. Nesse trabalho Herrera defende que MAMPR oferece uma teoria do amor em que convergem: o ser pulsante, que vivenciou a experiência e, o ser intelectual que tem percepção aguçada de leitor e observador. O amor é tematizado em muitos de seus aspectos, porém, foge do cânone amoroso do barroco e seus conflitos entre o céu povoado de misticismo e a sensualidade corporal intensa. Foge também do cânone amoroso do romantismo em que avulta representações amorosas em confronto com a realidade seja amor-morte, amor-obstáculo, amor-drama. O Amor em MAMPR é uma energia que reúne todas as coisas e relações. Assim como o cânone medieval do amor cortês, nesse romance destaca-se o ritual amoroso de aproximação por etapas comum aos trovadores e seu tempo. A autora do artigo finaliza seu texto enfatizando o papel revolucionário da obra, pois há, em MAMPR, uma utopia amorosa e literária, há desejo de construção de um mundo melhor, nascido do interior de cada um, aberto ao sentimento de amor.

MAMPR é uma forma de ensinamento sobre a arte e sobre o amor, sendo uma narrativa de ensinança. Baseada nessa afirmação, Belmira Magalhães escreve o artigo *A construção romanesca em Meu amigo Marcel Proust Romance de Judith Grossmann*. Segundo a autora do artigo: “*Judith Grossmann está escrevendo um hino à arte e para isso precisa fazer seus leitores entenderem o trabalho árduo, contínuo, necessário à criação artística*”. (MAGALHÃES, 1999, p. 31). O trabalho estético é uma atividade consciente, ou seja, a autoria ficcional é sempre um projeto consciente diante da realidade a ser refratada em imagens, dialeticamente vinculadas ao Amor. Existe uma relação primordial do escritor com a realidade objetiva, cujo modelo é a vida social. Entre a realidade e a ficção há um constante trânsito na obra grossmanniana, pois, enquanto escreve seu hino ao Amor, anuncia de modo metalingüístico a escrita de outra obra baseado no que vê e vivencia, sendo o cotidiano a matéria-prima de sua arte. Ainda sobre a metalinguagem, a personagem narradora preocupa-se com o papel ético da autoria. Aproximando o personagem adolescente, Sérgio, sobrinho de Victor, à personagem narradora, encontra-se estreita relação entre ambos, pois os dois manifestam a vocação para as letras, sendo herdeiros do acervo cultural e literário da humanidade. Vários elementos contribuem com a construção desse hino à arte e ao Amor; a história não possui um final convencional; expõe as condições da produção artística; apresenta a relação amorosa como um processo ligado dialeticamente à arte; localiza-se no tempo presente, sua história, aparentemente desconexa, é vasada em uma linguagem sedutora.

O caráter altamente metalingüístico da escritura de Judith Grossmann oferece campo fértil ao estudo do processo criativo do artista. Edilma Acioli Bomfim faz uma leitura cuidadosa de MAMPR em seu artigo intitulado: *Judith Grossmann: criando e (re)pensando a criação*, começando pelos elementos que compõem o título da obra. Ele identifica a relação existente entre

a expressão *Meu amigo*, presente no título, e a lírica provençal, onde, nas Cantigas de Amigo, significava *meu amado*, *meu amante* ou *meu amor*. Após observar alguns elementos do título, Bomfim chega a sua síntese crítica:

o texto registra duas claras intenções: a primeira funde reflexões autoreferenciais ao enredo amoroso, propondo a cada passo, a similaridade entre a criação literária e a relação amorosa; a segunda é uma (re)definição do lugar da escrita no mundo que a Autora denomina de pós-modernidade. (1999, p. 46).

A fusão dessas duas intenções resulta na profícua reflexão sobre o ato criador. A pós-modernidade do texto revelada como uma nova configuração social e cultural. O texto literário é entendido como trabalho diário de intensa elaboração que considera o passado atualizando-o no presente. Por fim, a escrita é entendida como um processo interativo entre o personagem narrador, o texto e outras obras, fundidos no tempo e no espaço da contemporaneidade.

Há em MAMPR presença intensa de elementos do sagrado em meio ao profano. Esse aspecto da narrativa encontrada no romance estimulou a produção do artigo publicado por Enaura Quixabeira Rosa e Silva, intitulado: *PRAZER DIVINO: a leitura/escritura no texto de Judith Grossmann*. Segundo a autora do artigo, a narrativa em MAMPR é uma celebração, onde se homenageia o ser amado. A frequência com que o ser amado é evocado na narrativa metaforiza o apelo erótico e a imagem esponsal, repleta de desejo e transcendência. Há uma síntese entre a mística e a erótica na narrativa de MAMPR que se resolve no Amor como sentimento de totalidade e transcendência.

Dentre os textos que fazem parte da fortuna crítica de MAMPR, consta o artigo intitulado

*Meu Amigo Marcel Proust Romance: no salão da pós-modernidade*⁶, de Evelina Hoisel, estudiosa da obra de Grossmann. Nesse trabalho MAMPR é apresentado como uma narrativa da pós-modernidade, haja vista que o espaço onde a trama se desenrola, um shopping center, é cenário citadino em miniatura, lugar de trânsito constante de pessoas. Do ponto de vista da narração, Evelina Hoisel aplica a categoria de narrador pós-moderno, na maneira que assim definiu Silviano Santiago⁷, à personagem narradora de MAMPR. Dessa maneira, o narrador apenas atua como observador distanciado, se manifesta sabedoria, esta não vem de sua experiência, narrando a ação como se fosse um espetáculo. A autora do artigo sugere uma nova configuração da tipologia de narrador pós-moderno, com base na narradora personagem de MAMPR, que, já por ser uma voz feminina, traz muitas mudanças e novas nuances a serem consideradas. A personagem narradora de MAMPR circula pelo shopping e lugares públicos acolhendo as amostras de realidade com um olhar amoroso, se autodenominando: “*Espírito encarnado da pós-modernidade*”, e assim posiciona-se de maneira singular, estabelecendo uma nova postura do narrador pós-moderno na literatura contemporânea.

O estudo empreendido por Lenice Pimentel Cabral aborda um aspecto da visão da pós-modernidade. Segundo essa visão, no mundo pós-moderno, o homem vive dilacerado, convivendo com grande variedade de idéias sobre o novo, e, de outro lado, liga-se às concepções tradicionais, em busca de uma difícil síntese. Seu artigo intitula-se *Eu e o duplo: linhas paralelas*, sendo esse duplo um viés da nova escritura, um segundo “eu”, espécie de alter-ego, que serve de companhia para a personagem narradora de MAMPR. Aplicando uma abordagem psicanalítica, a autora do artigo expõe que “*as relações imaginárias estabelecidas com a diversidade de Pátrias*

⁶ Artigo publicado em *Cânones & contextos: Anais do V Congresso da ABRALIC*, Rio de Janeiro: [s.n.], 1998 (vol. 2/5). P. 93-97.

⁷ SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. O narrador pós-moderno, p. 38-52.

e de duplos deixam em evidência a falta como marca do sujeito amoroso que a autora preenche com sucessivos duplos” (CABRAL, 1999, p. 102). Essa diversidade de duplos seria a grande marca da pós-modernidade no romance MAMPR. No último capítulo há um resgate da infância, onde enfatiza-se o processo de evocação dos duplos como falta inerente ao sujeito, a exemplo das palavras antigas que a fazem lembrar de um tempo que apenas sub-existe em sua memória como saudade.

Utilizando a categorização de Albin Lesky, Otávio Cabral publica seu artigo intitulado *A situação trágica em Meu amigo Marcel Proust Romance, de Judith Grossmann* e insere essa obra no rol das obras com *situação trágica*, onde, no final da trama, o herói passa da infelicidade para a felicidade. Para Aristóteles, esse tipo de composição poética aproximava-se mais da comédia, sendo um mito mal estruturado. A obra MAMPR transgride a teoria aristotélica quando adere à teoria épica, preservando o todo pela interdependência das partes. Ao invés de envolver o espectador emocionalmente pela ilusão rumo à catarse, elimina-se a ilusão, conforme Brecht, e problematiza-se o real por meio de um teatro fragmentado. Assim transcorre a trama em MAMPR, onde capítulo a capítulo a personagem narradora vai encontrando a paz com seus fantasmas e medos, fazendo seus planos amorosos, na expectativa de reencontros com Victor, seu amado.

A fábula de MAMPR é o desenvolvimento de uma paixão amorosa entre a personagem narradora e Victor, seu amado. O relacionamento entre os dois obedece aos rituais tão cotidianos entre pessoas que se atraem, se aproximam e se enlaçam amorosamente. Durante o desenvolvimento do relacionamento é comum idas e vindas, dúvidas, incertezas e medos quanto a entregar-se ou não ao amor. Há, dessa forma, uma tensão em todo processo de enamoramento. Antes de mergulhar nos braços de Eros, é necessário despojar-se do amor próprio absoluto, dando

lugar à doação de si. O homem individualizado e egoísta torna impossível dividir com o outro o sentimento amoroso. Por isso, a personagem narradora de MAMPR cerca-se de todos os cuidados antes de se entregar ao amor. Seu zelo é tamanho que sua aproximação de Victor assemelha-se a um ritual onde tudo deve estar conforme sua vontade. Anseia pelo outro como anseia por um objeto, buscando o total controle sobre ele para que não se sinta frágil e ameaçada. Entre os delírios, a personagem protagonista mantém grande racionalidade e lucidez, sendo por vezes narcísica e desafiadora sua maneira de amar o personagem Victor. Segundo o autor do artigo, a maneira obsessiva com que a protagonista lida com seus sentimentos, ou seja, domando-os e drenando-os, denuncia uma narrativa narcísica, amante de si mesma.

Em MAMPR, a temporalidade em que se desenvolve a trama é uma categoria de múltiplas interpretações. Rita Luiza de Percia Namé dedica-se ao estudo do tempo em MAMPR no artigo intitulado *A totalização do tempo pelo discurso literário em Meu amigo Marcel Proust Romance de Judith Grossmann*. Articulando conceitos encontrados no livro de teoria da literatura da escritora, *Temas de Teoria da Literatura* (1995), o tempo da narrativa de MAMPR, e o estudo de Meyerhoff, *O tempo na literatura* (1976), Namé encontra correspondência com o conceito de intemporalidade temporária, em que resulta a experiência de um eterno presente temporal. Para a autora do artigo, o diálogo intertextual com a tradição literária faz do texto literário um instrumento de reflexão sobre o tempo passado e suas marcas, o tempo presente e a esperança depositada em tempo futuro. O discurso literário, dessa maneira, assume um papel profético, pois possibilita a reconstrução e o entendimento da realidade que habita em todos os tempos.

1.3 *Meu amigo Marcel Proust Romance: uma obra pós-moderna.*

Em vários trechos da obra MAMPR sua personagem narradora faz claras menções à pós-modernidade, comunicando sua adesão aos processos sócio-estéticos pós-modernos. A principal

questão a ser colocada a partir dessa evidência é, se de fato existe, como se dá essa adesão e até que ponto essa escolha articula-se à semiose da presentificação, objeto desse estudo. Nesse romance consta um prefácio intitulado "Do Autor ao Leitor", que traz a seguinte passagem:

Esta narrativa, concebida como um conto de fada pós-moderno, cujo cenário é, em grande parte, o de um shopping, inclinou-se, por si mesma, a ter a velocidade de uma tragédia grega, os rasgos de uma ópera, as improvisações do jazz, pelo que julguei de bom aviso fazê-lo ao seu congênito gosto. (MAMPR, p. 11).

As referências à obra comunicam certa autonomia literária, como se a personagem narradora buscasse revelar os movimentos naturais da obra de arte, aos quais “inclinou-se por si mesma”. Ela é marcada pela “velocidade”, pelos “rasgos” e pelas “improvisações”, comunicando postura pós-moderna, pois mantém diálogo constante com outros sistemas de comunicação: a tragédia grega, a ópera e o jazz, sem filtrar aquilo que seria puramente literatura, destacando-se do restante das outras linguagens.

Trata-se de um conto de fadas, ou seja, uma história folclórica, popular, porém pós-moderna, quer dizer, um texto que não se esquivava do impulso e da espontaneidade, evidenciando o desejo na construção narrativa. Uma das características do pós-modernismo é a abolição das fronteiras entre a arte erudita e a arte popular. A separação era preconizada pelo modernismo, basta dizer que o futurismo, um dos movimentos de vanguarda que marcaram o modernismo, defendia a expressão estética das conquistas do progresso tecnológico do século XX, abolindo radicalmente as relações com os valores do passado.

O cenário escolhido para escrever a narrativa é um Shopping. O próprio templo da sociedade de consumo, criada pela amplitude da “*dimensão utilitarista do avassalador processo de modernização*”, segundo nos esclarece Proença Filho (1995, p. 35), intensificando o processo

desumanizador dessa época. Mas esse Shopping não é apresentado como costumamos vê-lo. Subvertem-se seus atributos: “*Em busca de materiais, imenso bric-à-brac, perambulo, como Picasso, pelo Shopping, suas mais escuras florestas, esperando apenas que as iscas me chovam nas mãos*” (MAMPR, p. 38), ou ainda: “*Por minha vontade, seriam instalados no Shopping vários Sofás Dali de Gala, estofados de seda natural, em seu formato namoradeira, para que os pares exercessem a sua pedagogia franqueada, como exerço a minha escrevendo, em benefício e aperfeiçoamento da humanidade*” (MAMPR, p. 105). Esse é o lugar de onde a escritora retira as amostras para compor suas obras, construir situações e personagens. O ambiente do Shopping cria uma atmosfera domingal eterna:

Trabalho no Shopping, em mesa em frente aos cinemas, em situação de namoro universal, envolvida por músicas pop que cantam o amor, beijos e abraços de jovens casais no cio [...] piqueniques, passeios nos parques aos domingos, mesmo sendo hoje quinta-feira. (MAMPR, p. 42).

Essa atmosfera ilusória de ‘eterno domingo’ é o produto mais intrigante do Shopping, porta-voz da pós-modernidade, posto que subverte o tempo e o espaço. Entrar em um Shopping, em qualquer dia da semana, é participar de uma semiose da presentificação, uma overdose de desejo espalhada por vitrines, cabides e espaços, nesse imenso *sunday*. Segundo Proença Filho (1995, p. 36): “*O mundo real como que se desmaterializa, converte-se em signo, em simulacro*”. Essa suspensão do tempo, a atemporalidade da narrativa, é metaforizada pelo desejo constante da personagem narradora por seu amado, Victor: “*Na escada, digo-lhe que não seria necessário descê-la, e mais uma vez ele repete sua frase habitual... você não entendeu... é pela companhia... e também ele não entendeu, seria melhor que a escada não terminasse nunca*” (MAMPR, p. 30). De certa forma, a narrativa de MAMPR é ‘uma escada que jamais termina’, jamais se conclui, porque a relação do sujeito com seu objeto de desejo nunca é completamente satisfeita. Acreditar

no “real” é crer na completude e na objetividade atribuída pelos sentidos. Sob o acicate da incompletude, também o signo nunca representa o objeto em toda sua totalidade. Por isso, é necessário que haja subjetividade e individualidade aos falantes de uma mesma língua. De outro lado, sem o signo não poderíamos presentificar, simbolizar a realidade e o real. O signo é portavoza de nossa incompletude e na ausência dessa completude, o sujeito-falante precisa intervir com sua criatividade no sistema da língua, expressando o desejo a cada ato de fala. É, sobretudo, por intermédio desse expediente que se desenvolve a presentificação. O signo não apenas representa o objeto, ele expressa minha sêde de objeto e de sentido.

1.3.1 O narrador pós-moderno

Embora o tema da pós-modernidade seja controverso, o artista pós-moderno, guiado pela intertextualidade, acaba sempre por não seguir os preceitos da arte clássica. Sua atitude beira o anarquismo autoral ao intensificar o ludismo na criação literária; e ao desenvolver ecleticismo estilístico e metalingüístico através da fragmentação textual. Por outro lado, para muitos teóricos esses procedimentos não seriam primados do pós-modernismo, antes, desenvolvimentos das criações da modernidade, e assim, cogita-se que a pós-modernidade tenha gerado uma continuidade do modernismo, ao invés de ser seu opositor. Sob o ponto de vista sociológico, nos explica Giddens (1991, p. 13): *“Em vez de estarmos entrando num período de pós-modernidade, estamos alcançando um período em que as conseqüências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes”*. Porém, Giddens aceita que no campo das artes haja uma nova tendência passível de ser chamada pós-modernismo, quer dizer, um pós-modernismo sem pós-modernidade, desprezando, com essa afirmação, a estreita e vital relação das artes com a história e desconsiderando que uma obra não pode ser escrita sem o acervo cultural do qual faz parte.

Muitas vezes, as expressões usadas para se referir ao pós-modernismo são 'ainda mais', 'intensificar', em contextos como: “*No âmbito específico da narrativa, intensificam-se os elementos de autoconsciência e auto-reflexão próprios do Modernismo*”. (Proença Filho, 1995, p. 44). Esse é um aspecto importante sobre a questão do pós-modernismo visto que para se assumir um papel revolucionário pressume-se uma ruptura com aquilo que culturalmente e socialmente se praticava antes com seus reflexos nas artes e na literatura, sendo, no entanto, inúmeras vezes considerado, por muitos estudiosos, continuador dos anseios inaugurados pelo modernismo.

Fugindo do confronto entre os que defendem a primazia do pós-modernismo e os que o atacam (pois esse é um debate que o futuro inevitavelmente tornará mais claro) quero enfatizar o que há de novo na narrativa de MAMPR. Nesse romance, há certa situação narrativa que torna essa obra peculiar pela especificidade com que a personagem narradora expõe os fatos e acontecimentos ao seu redor. As primeiras linhas do romance apresentam o tom com o qual a personagem irá tecer toda a narrativa: “*Oh que coisa forte é o amor! Estou sentada diante de Victor sem que ele de nada saiba. [...] Estou aqui para fazer [...] o que devo fazer. Concedo-me uma hora, uma hora no máximo*” (MAMPR, p. 15). Poderíamos afirmar que, nessa narrativa, a narradora sofre um processo de ubiqüidade, ou seja, ela está conscientemente em dois lugares ao mesmo tempo, dois lugares espaço-temporais diferentes, dois sujeitos com papéis diferentes e diferentes níveis de consciência. Essa ruptura se aproxima e se distancia do conceito de narrador pós-moderno, desenvolvido por Silviano Santiago. Para ele: “*o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste [...] ele não narra enquanto atuante*” (SANTIAGO, 1989, p. 39). Essa postura representaria um maior distanciamento da maneira clássica de narrar. A narração é, sobretudo, uma alocação, e é sob esse aspecto que a

figura do narrador interessa no estudo da semiose da presentificação. O sujeito da enunciação assume a língua e, com isso, ele se declara locutor. Implanta o outro diante de si por intermédio da dinâmica discursiva e atribui, a esse outro, com o qual dialoga, um certo grau de presença, mais ou menos intenso, de acordo com as peculiaridades de cada texto. Dessa forma, todo ato anunciativo demanda um alocutário (BENVENISTE; 1989, p. 84).

No romance moderno, esse sujeito narrador e alocutário construía todo um mundo por intermédio de uma nova cronologia marcada pela 'relatividade temporal'. Isso ocasionou à literatura abolir a ilusão de "real", ou seja, o escritor libertava-se das exigências e aparências do mundo empírico, expondo toda a subjetividade e relatividade do tempo, pois, como nos esclarece Rosenfeld: *“Sabemos que o homem não vive apenas 'no' tempo cronológico. A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores”* (1985, p. 82). No âmbito da arte literária retira-se do narrador a atribuição mediadora que garantia a ordem e o domínio do mundo narrado e da significação da obra sob a perspectiva tradicional. O narrador moderno quer, acima de tudo: *“reproduzir com a máxima fidelidade a experiência psíquica. [...] não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, procura superar a perspectiva tradicional, submergindo na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe parece menos fictícia que as tradicionais e ilusionistas”* (Rosenfeld; 1985, p. 84).

1.3.2 Textualidade no romance de presentificação

Em termos estéticos, as idéias advindas da modernidade no romance trouxeram uma visão da realidade mais profunda e profícua, evitando o decalque do mundo, mas denunciando o caráter pseudo-real da ideologia dominante, das dicotomias estruturantes que se contentavam em apresentar uma realidade posta e estabelecida: *“O fundamentalmente novo é que a arte moderna*

não o reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem de romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra-de-arte” (ROSENFELD; 1985, p. 81). A realidade é fruto de uma relação entre signos, ela não está em repouso, antes em constante movimentação e transformação. Ela se assemelha a um organismo vivo, cujo conjunto articula semioses múltiplas. Por isso, o romance moderno propõe uma revolução estética ao assumir o seu papel de porta-voz da inconformação cultural e social.

Com tudo isso, podemos afirmar que a modernidade traz elementos propícios à semiose da presentificação⁸, haja vista que, abolindo a concepção cartesiana de mundo, em favor de uma abordagem menos simplista, considera a realidade próxima da relatividade própria dos processos semióticos. O signo, pela sua incompletude, é porta-voz da impossibilidade de um real absoluto e defensor da subjetividade e da imaginação inerentes ao discurso em ato e às manifestações artísticas. Sem a superação daquela determinação mimética dos processos comunicativos e estéticos que caracterizaram a matemática euclidiana e a mecânica clássica seria impossível se pensar em semiose da presentificação. Em decorrência disso, avulta o interesse pelo 'tempo presente', desenvolvendo-se por toda a pós-modernidade. E esse novo ponto de vista inaugurado pela arte pode ser bem definido por Benveniste (1989, p. 85): *“O presente é propriamente a origem do tempo. Ele é esta presença no mundo que somente o ato de enunciação torna possível, porque [...] o homem não dispõe de nenhum outro meio de viver o ‘agora’ e de torná-lo atual senão realizando-o pela inserção do discurso no mundo”*.

⁸ Presentificação não é semiose da presença, mas do desejo de presença. Quando o desejo alia-se à enunciação passional e comove nossos sentidos pela percepção subversora. Na arte, ela encontra seu ambiente privilegiado, pois o supra-sumo da representação é tornar o objeto representado existente. A presentificação nos permite rever conceitos como “real”, “realidade”, “imaginação”, “ilusão”, ou seja, é mais uma busca da verdade ou da não-verdade da linguagem.

É bem provável que, tomado por uma forte angústia de viver e se relacionar, o homem possa ultrapassar os limites do tempo, ou talvez do presente, criando um presente perene, ou seja, aquilo que denominamos semiose da presentificação. Pois, em matéria de signo, nada está completamente presente, nem completamente ausente. Para isso, não basta acionar a função referencial e representativa do signo: é preciso descobrir até onde vai a incompletude do signo para saber como se dá a construção do sentido. E mesmo que todo signo seja sentido, há signos (com) mais sentidos do que outros. O Amor, por exemplo, confundido com o próprio criador ou o *Logos*, é aquele tipo de semiose catalisadora de signos. Para a personagem narradora, ele será o critério perceptivo: “*o que eu não amo, eu não vejo, [...] apenas vejo o que amo*”. (MAMPR, p. 139). Ele será uma presença que se assemelha à fé, sustentado por uma cadeia de signos.

Tudo começa com a **ubiquidade** da personagem narradora que dá o tom discursivo da narrativa e, partindo dela, destrói radicalmente as fronteiras entre a ficção e a realidade e entre personagem e narrador. A existência de Victor é um dado verossímil em virtude dos efeitos de sentido dos signos de "presença" expressos pela personagem narradora. Além da ubiquidade, a **saudade** é um outro signo indiciador da “presença” de Victor: “*uma palavra invade os meus olhos e os olhos dele, [...] estou vivendo agora toda a minha vida, e para esta hora, em que estamos ao pé dos seus livros, e ele aos meus, é que viemos ao mundo, ele sem saber, e eu sabendo pelos dois, e esta palavra é saudade*” (MAMPR, p. 20). O caráter pós-moderno desse romance reside nesse revés epistemológico e anti-estruturalizante onde a realidade se constrói a partir da imaginação, da enunciação passional, do sentimento amoroso, da subversão perceptiva que o amor causa, estabelecendo um paradoxo entre o que nós percebemos como “real” e o que entendemos como imaginação, com um quê de ilusão e de alucinação, em favor do desejo de presença do ser amado: “*Ele está aqui, e todas as noites, enquanto perdurar esta sensação*

perecível, sem risco de erro sonharei com ele, sentirei a sua respiração, o seu hálito, ouvirei as palavras que ele porventura pronuncie durante o sono” (MAMPR, p. 41).

A **espera** é outro signo fundante da semiose da presentificação, pois quem espera alguém está em pleno estado de ubiqüidade: o pensamento viaja para o ser amoroso que se deseja encontrar, ansiedade, expectativa, mas, ao mesmo tempo, precisa permanecer no mesmo lugar do encontro: *“Pelo que percebo, aquela, presumo, por quem espera, poderia fazê-lo esperar para sempre, pelo afinco com a espera, e acredito que pela ora de fechar o Shopping, ele ficaria decepcionado, não porque ela não houvesse vindo, mas por não poder esperá-la mais”* (MAMPR, p. 43). Acrescenta-se a esses signos da presentificação, a **fidelidade**:

Ele no presente caso, Victor, o insubstituível, o único, o eleito por Amor em bodas públicas, todos viram, quis o amor exhibir-se como um pavão, e poderiam vir todas as armadas, que este outro, o escolhido, não poderia ser deslocado. Eis por que a fidelidade é uma consequência natural do amor, não se vê mais ninguém (MAMPR, p. 45).

A presentificação requer concentração no processo semiótico de geração de sentido. Não se presentifica algo sem que haja intensidade de desejo de presença do objeto amado.

O outro signo que estabelece fundas raízes na semiose da presentificação é a **correspondência**. A troca de correspondência serve como metáfora da reciprocidade na troca dos signos amorosos e na primazia do discurso na construção da realidade: *“e no correio me ocupo em despachar por Sedex AR este carregamento nuclear de amor, que vai tão simples e bem-comportado entre as outras remessas”* (MAMPR, p. 38). A sigla AR significa Aviso de Recebimento. Funciona da seguinte forma: a correspondência, chegando ao endereço do destinatário é assinado por ele, e enviado de volta ao remetente da correspondência. O Sedex comunica a rapidez e a urgência com que o remetente quer que as notícias cheguem ao

destinatário. Assim como no diálogo amoroso, há pressa e urgência, necessidade de correspondência entre os alocutários apaixonados. A existência do 'eu' depende do outro no ato de enunciação, sem o qual um novo sentido construído pelos dois não estará completo: “*ele expele, como um feto, a assustadora terrificante palavra amor de sua autoria, encontro-me inteiramente surpresa e despreparada para ouvi-la, mas como recíproca, confirmo-a, a original, dele, não me convence, mais me convence a réplica, a minha*” (MAMPR, p. 40).

Enfim, rompendo com o cenário estruturalizante que imperava, no âmbito da literatura, o narrador moderno inicia o processo de desestabilização temporal na narrativa. Partindo desse procedimento, o narrador passa a se revelar no texto literário; passa a mostrar o rosto mais humano, oscilatório e titubeante; ele faz-se mais presente no universo menos ficcional. Essa mudança é fundamental para a semiose da presentificação, visto que o sujeito da presentificação se compõe de enunciação, percepção e desejo. Por isso podemos afirmar que: “*O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem*” (SANTIAGO, 1989, p. 39), mas temos que reconhecer que esse processo iniciara-se com o romance moderno e com o modernismo, expandindo-se e manifestando-se nas outras formas de arte.

1.4 Intersemiose no projeto poético de *Meu amigo Marcel Proust Romance*, de Grossmann.

Na vida do signo há sempre o desafio da representação. Em meio a uma avalanche de motivações sensoriais, os objetos e as sensações voariam em nossa direção como atraídos por um ímã, e habitariam nossas mentes como passarinhos engaiolados e inquietos. Porém, o desenvolvimento da inteligência permite-nos organizar os objetos do mundo. Quando passamos por um caminho qualquer, milhões de objetos em potencial nos são arremessados aos sentidos. Dependemos do critério perceptivo para selecionar cada um e ignorar o que não nos interessa

pelo caminho. Do contrário, enlouqueceríamos.

O critério perceptivo por excelência é o desejo, ou o amor. O desenvolvimento do “eu” vincula-se ao processo de separação entre meu “eu” e o restante do mundo, essa floresta de signos da qual participo. Além dessa separação, é necessário que nós nos afeiçoemos a alguns objetos em detrimento de outros, como para compensar a perda daquela totalidade original banida no desligamento da mãe e da criança recém-nascida. O desejo será sempre desejo de completude perdida. Somos signos incompletos, utilizando signos incompletos para organizar a realidade. É provavelmente por isso que cada escola estética e literária concebe o mundo com seus signos próprios. É necessário acordar certas palavras, certos signos, para compor uma nova realidade. Ou mais ainda, é necessário não apenas expressar-se em uma linguagem, mas em várias, construindo um painel verbal ou plástico capaz de representar o desejo que sentimos em toda sua intensidade e veracidade.

Embora seja, como observou Jakobson, difícil estabelecer com precisão, do ponto de vista estrutural, os limites entre o discurso literário e o discurso cotidiano, haja vista as expressões do dia-a-dia e o discurso publicitário, repletos de metáfora, metonímias e outras figuras expressivas, o discurso poético é criado quando o signo, segundo Greimas (1976; p. 12), apresenta: “*O postulado da correlação do plano da expressão e do plano do conteúdo, que define a especificidade da semiótica poética*”. O signo poético, em decorrência disso, apresenta maior resistência à tradução, pois traduzir supõe a separação entre conteúdo e expressão, indo de encontro ao que lhe é inerente. Segundo Júlio Plaza (2001, p. 25-26): “*tanto Octavio Paz quanto R. Jakobson postulam, em princípio, a impossibilidade da tradução*”, que poderia ser superada por intermédio da “*transposição criativa: [...] transposição de uma forma poética a outra – transposição interlingual – ou, finalmente, transposição intersemiótica – de um sistema de signos*

para outro”, no intuito de, com meios diferentes, produzir efeitos semelhantes.

Em MAMPR, há tanto transposição interlingual quanto transposição intersemiótica, convivendo semioticamente com a forma poética revigorada pela interação de outros gêneros e com os sistemas de signos diferentes voltados para um mesmo objeto: a *semiose da presentificação*. A transposição interlingual, ou seja, o convívio com outros tipos de texto no palco do romance é objeto de estudo do capítulo 3, intitulado: *A intertextualidade da presentificação*.

A transposição intersemiótica é objeto dessas breves considerações que de forma alguma está à altura da problematização que o tema traz para a semiose da presentificação, reservando para o futuro um estudo mais aprofundado sobre o viés da intersemiose do desejo de presença.

Há duas fábulas ou histórias que atribuem ao Amor a primeira iniciativa nas artes plásticas. Entendidas como as primeiras problematizações da semiose da presentificação, vemos que exemplificam como ao mesmo tempo articulam-se o desejo, a percepção e a enunciação na construção da linguagem estética. Em uma dessas histórias ou lendas, uma jovem apaixonada por um jovem que se ausentaria, desenhou na parede o contorno da sombra de seu amado antes que partisse. Seu pai, que era poteiro, aproveitou o desenho para fazer uma escultura. Uma outra história vai em um caminho oposto. Nela, é narrado que Pigmalião, um escultor, apaixonara-se por uma estátua feita por ele mesmo. Afrodite, compadecida de sua situação, dá vida à estátua, transformando-a em uma mulher.

MAMPR é uma narrativa de uma história de amor ou Amor. Narrada em primeira pessoa, no tempo neutro da presentificação, onde a personagem narradora escreve para superar a ausência do ser amado, e, por isso, ela afirma: “*O mundo, fina lavra de amor, tecido de*

Penélope” (MAMPR, p. 87), com isso, fazendo metáfora ao próprio texto que escreve por amor, na recorrência do ser amado, ou seja, sua ‘tecitura’ não tem fim, volta-se sempre ao começo, e na intenção de construir o texto como uma máquina discursiva capaz de comunicar o desejo de presença de todos aqueles que se dispõem ao sentimento amoroso.

Sob a mesma influência do amor, a narrativa de MAMPR irá travar diálogos intersemióticos com a pintura de retratos:

Reafirmo. Queria que todos os meus trabalhos fossem, daqui por diante, a arte do retrato, mas o retrato com palavras, dinâmico, dotado de movimento, eu vou tocá-lo, você vai tocá-lo, puxar-lhe o dedo, o braço, ele se mexe, eu vou adiante, você vai adiante, ele vai adiante, vamos adiante, são pequenos goles de criaturas, seres que você vai aprendendo a conhecer, e depois os conhece até mais do que se houvesse com eles convivido, porque na verdade conviveu, mas não é como na arte da pintura, um momento, um minuto daquela vida, nem como no drama, coisas que alguém diz, mas narrando-os, o que se diz de dentro deles e que os movimenta, eles vistos desde longe e de perto, por um olho capaz de vê-los. (MAMPR, p. 183).

A composição dos personagens, sua descrição, e a narração dos acontecimentos assemelham-se às técnicas da pintura. Segundo Lessing (1998; p. 100):

Entre os pintores antigos aparentemente Timomaco elegeu preferencialmente temas de extrema emoção. [...] fica claro que ele compreendeu de modo primoroso e combinou um com o outro aquele ponto no qual o observador não vê o extremo, mas antes o pensamento o adiciona [...] Ele não tomou a Medéia no momento em que ela efetivamente assassina os filhos; mas antes, alguns momentos antes, quando o amor maternal ainda luta com o ciúmes.

Acontece o mesmo no capítulo 3, intitulado *O almoço*, que revela um jogo com as letras, podendo querer dizer *ao moço*, uma vez que o tema desse capítulo é o almoço que Victor, seu amado, está oferecendo à personagem narradora. Assim como o jogo de palavras, ela nos revela o que está por trás desse evento, sua entrega amorosa ao homem que ama: “*Que os deuses me favoreçam nestes preparativos culinários, de certa ordem, do almoço, cozinho-me a mim mesma,*

passo do cru ao cozido, e apenas espero que o almoço não venha tarde demais” (MAMPR, p. 107). Não nos é relatado o almoço, mas nos é revelado o que ele representa. A personagem narradora expõe toda a importância do (re)encontro e a ansiedade que a envolve nos momentos que antecedem o almoço: “*A mim só me resta ultimar os preparativos, não sou eu a oferecer o almoço, embora seja o prato principal. A preocupação maior é com a dor na face, se não sentir dor, este será o meu traje de gala, tudo fluirá, serão cataratas, Paulo Afonso, Sete Quedas, Niágaras*” (MAMPR, p. 114). No capítulo seguinte, a protagonista irá sutilmente revelar: “*Ainda no céu da boca o sabor dos alimentos degustados com Victor, ele me telefona*” (MAMPR, p. 121). E assim, somos convocados a completar a cena com a imaginação.

A narrativa de MAMPR é pródiga de descrições de personagens e assemelham-se às esculturas gregas na maneira como as apresenta. As palavras utilizadas na descrição de pessoas envolvem o ser descrito nas suas diversas dimensões: formas, volumes, cores, texturas, pensamentos e sensações:

Se eu fosse um pintor, e certamente o sou, também através dos que o foram, e sobre cujos trabalhos depusitei o meu olhar, seria um retratista flamengo ou holandês, para pintar estes belos originais, indeslocáveis pelos modelos precípeis, que amanhã poderão, pelo passar do tempo, pela doença, pela morte, perder o viço ou desaparecer, enquanto aqui, pelo contrário, esta rosa única que carrega a menina esguia de pernas nuas, como uma torre que caminhasse, a enorme massa de cabelos compactos e ondulados, dos quais, junto das orelhas, na testa, se ressaltam cachos de brilho e textura incomparáveis, como um mármore grego, vicejará cada vez mais bela, imortal, e o minitrapinho de malha pink com que cobre o seu corpo ressurgirá como uma bela mancha imprevista numa tela. (MAMPR, p. 108).

As palavras evocadas, assim como os golpes de pincel ou de buril, vão dando forma e vida às pessoas que a personagem narradora observa e trava conversa no vai-e-vem do shopping. Mas há uma proposta de subversão do espaço do shopping com essa atitude. A personagem narradora consegue ver, sob um novo ponto de vista, momentos de espera em que o vai-e-vem

das trocas comerciais cede lugar à espera amorosa e à contemplação. Esse momento de parada e de contemplação é o tempo da semiose da presentificação, em que o desejo, a percepção e a enunciação se articulam mediante a influência do desejo de presença.

Segundo nos explica Seligmann-Silva, em nota e comentários na obra de Lessing que trata das fronteiras entre a pintura e a poesia:

A arte deve fazer com que “nós nos esqueçamos por um tempo onde nós estamos e sigamos de bom grado a ele [s.c. “o pintor poético”] com a nossa imaginação para onde ele quer nos transportar [versetzen] com o poder das suas representações [Vorstellungen]”. Como Dubos, a enargéia, a evidência, é tida como o principal caminho para a poesia alcançar o seu objetivo de agradar e ensinar.” (1998; 27).

O termo *enargéia*, ou *evidentia*, diz respeito à ilusão da presença do objeto representado, sendo para a estética da representação o ápice de sua semiose. Assim, a presentificação pode ser interpretada como o momento supremo da estética da representação. A exemplo do Amor, a arte é capaz de recriar a realidade, transformando a percepção do mundo, ou melhor, a qualidade da recepção, por intermédio das palavras fundantes de novos mundos. Em MAMPR a protagonista diz: “Amor – energia nuclear, atômica, única capaz de transformar mulheres e homens com sua força subvertedora, e por Amor é necessário ativar novas palavras” (MAMPR, p. 70).

Embora as artes possam ser comparadas, a protagonista defende a supremacia da literatura frente outras linguagens estéticas, fazendo do texto metalinguagem de sua postura diante da questão. Em um determinado momento, ela dirá:

Quando faço menção de me retirar, recomeça a mostra de livros de todo tipo, livros de arte, luxuosíssimos, e todo este luxo, eu que amo as páginas recobertas de caracteres a perder de vista, em papel de branco polar, “campo branco, flores pretas”, vogais de Rimbaud, corpo feminino, triângulos, veludos, sem qualquer gravura, figura, ilustração, contraio-me, morta de ciúme de toda ordem, por todo este desperdício contra o qual me cabe lutar [...]. (MAMPR, p. 28).

Seu amor às letras é marcado por um certo privilégio. Para ela, é desperdício povoar o papel de figuras e gravuras que estão ocupando espaço que deveria ser aproveitado pela literatura.

Seligmann-Silva (1998; p. 29) cita Breitinger e nos esclarece o seguinte:

O poeta teria a capacidade de unificar o efeito das demais artes, na medida em que através das suas palavras, que são criadas pela imaginação, *Einbildung*, que é justamente o local de unificação dos impulsos recebidos dos sentidos e de criação das representações, ele poderia atingir a todos os sentidos e não apenas a visão ou a audição. O poeta poderia desse modo “tornar mesmo o invisível visível [...] nas suas pinturas tudo está cheio de vida e verdadeiro movimento”. (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 29).

As artes plásticas e a arte da pintura precisam pintar o que é visível. Estão mais vinculadas à *mimese*, ao mundo como ele se apresenta convencionalmente, embora reconheçamos que perceber é um evento extremamente pessoal e já criador de nossa relação com o mundo. Mas a partir do século XVIII, a linguagem será estudada e exercida com o propósito de desenvolver uma teoria da linguagem produtora da realidade. A personagem narradora de MAMPR está no duplo espaço da criação estética. Ela tem consciência do ato criador que executa, provocando um paradoxo: ela acredita na ficcionalidade que ela mesma produz e revive sinceramente cada momento importante que reproduz. O ato criador do discurso estético é também criador de uma certa maneira de ver o mundo, por isso ela dirá: “*Victor é não só o meu trabalho de amor, como o meu trabalho de mentar o mundo, e a partir dele criar um supramundo, região ultra, somente divisável através da arte, por intercessão de Amor*” (MAMPR, p. 108).

Para que Victor possa se tornar presente, para que a personagem narradora possa se tornar presente, é necessário inventar uma linguagem, ou reinventar um discurso estético onde avulte de maneira nunca antes vista o desejo pelo objeto amado, a percepção modificada pela falta e uma certa enunciação, um discurso contra essa falta. Para superar a ausência, esse discurso deve eliminar os elementos que evidenciarão a ausência do ser amado. Segundo Eric

Landowski, há um tipo de correspondência que comunica o desejo de presença do ser amado, neutralizando a distância temporal e espacial entre os amantes, intensificando o que todo signo faz: passar despercebido para deixar apenas o sentido, uma presença. Segundo nos explica Seligmann-Silva:

A ilusão visada pela arte geraria para Mendelssohn – como um jogo *il-ludere* – o escondimento, a ausência, do meio, por um lado, e a presença, por outro, do objeto representado e ele mesmo ausente. [...] O signo, como marca de uma ausência que ele sempre é, deve ele mesmo ser eliminado para dar lugar à presença do objeto visado (1998, p. 45).

É provavelmente por isso que a protagonista de MAMPR é uma personagem narradora que tece comentários sobre a própria vida revivendo-a. Não por acaso essa vida ficcional assemelha-se muito à vida da escritora, que ao diminuir tanto a distância entre o “real” e o “ficcional”, deixa no ar um pouco de sua presença, um pouco de sua ausência. A autora ficcionalizou a própria vida ou viveu ficcionalmente? Seu percurso criativo se estabelece nesse trânsito entre o mundo real e o mundo ficcional, por intermédio de suas retinas literárias, como se ela estivesse a dizer que o signo, seja poético ou não, sempre é um jogo de esconde-mostra do sentido.

Em termos gerais, o resgate da fortuna crítica da autora, em geral, e os estudos sobre a narrativa de MAMPR, em particular, apontam para a confluência dos aspectos relevantes da obra, que ora os aproximam, ora os distanciam da perspectiva da semiose da presentificação, efetivada nesta tese. A crítica parece ter entendido que se trata de uma obra peculiar, realmente atual, e que atualiza várias categorias literárias. Alguns estudos basearam-se no problema do tempo. O tempo da enunciação e o tempo do enunciado coincidem em MAMPR, pois a personagem que narra a história materializa-se no mesmo espaço-tempo daquilo que enuncia. Assim também o aspecto sacro e mítico do discurso literário também foi focado pelas lentes da crítica da obra. Estudos de

espaço elegeram o ambiente do shopping para estabelecer o diálogo da literatura com a cultura pós-moderna. Igualmente o amor fez parte do discurso crítico sobre MAMPR, pois o romance trata do tema de maneira inusitada. O Amor nessa obra de Judith atua diferenciadamente como sentimento amoroso pelo ser amado, desejo de produzir um discurso estético-literário e sentimento que politicamente subverte os padrões ideológicos estabelecidos.

No capítulo 2, trataremos de apresentar subsídios teóricos sobre a presentificação e de como ela viabiliza a compreensão do projeto criativo empreendido por Judith Grossmann em MAMPR. Quando insistimos em reafirmar a *presentificação*, se quer distingui-la do termo *presença*, pois existe uma semiótica da presença que não esgota a problemática dessa narrativa ficcional em foco. A presença delimita a semiose do signo no âmbito da tangibilidade, porém o signo literário em MAMPR busca superar o problema da ausência e da presença das coisas. Intuitivamente, o discurso estético-literário sempre lidou com essa questão, pois a partir de Aristóteles a representação estética se desenvolve entre dois extremos: a *mimese* e a *verossimilhança*. Todavia, ao reconhecermos o caráter vicário e parcial do signo em relação à totalidade do objeto que anseia representar, não apenas no discurso estético, mas na cultura, nos colocamos diante dos seguintes questionamentos teóricos-metodológicos: a) De que maneira a semiose da presentificação ou o desejo de presença pode ser sistematizado?; b) Em que a semiose da presentificação se diferencia das demais?; e c) Há uma literatura da presentificação, um embasamento teórico-literário ou filosófico que sirva de argumento em seu favor? A busca de uma resposta satisfatória, para tais questões, guiará a execução dos capítulos subsequentes da presente tese.

CAPÍTULO 2

A PRESENTIFICAÇÃO: DESEJO, COGNIÇÃO E DISCURSO.

Capítulo 2

A Presentificação: desejo, cognição e discurso.

*Se tu pudesses saber tudo o que vejo!
Tudo o que sinto! Tudo o que ouço nos teus cabelos!
Minha alma viaja sobre o perfume
como a alma dos outros homens viaja sobre a música.*

Baudelaire (Um hemisfério numa cabeleira)

O amor é o tema preferido da literatura e das artes de todos os tempos. Em literatura esse tema se desenvolveu tendo como uma de suas motivações a necessidade de trocar correspondência, aplacar a ausência do ser amado, intensificando o desejo, tornando-se cada vez mais comum a estilização do registro dos sentimentos e da saudade no papel. Na história da literatura constam vários romances chamados epistolares, uma vez que a história é apresentada em missivas reveladoras da sensibilidade humana. Dentre os mais conhecidos estão “*Werther*”, de Goethe, e, “*Relações perigosas*”, de Choderlos de Laclos. Na atualidade, a escrita sofre uma transformação para se adaptar a novos meios de comunicação: e-mail, orkut etc. Apesar de tudo, o signo permanece registrando e representando os sentimentos humanos.

Excetuando-se a literatura “fantástica”, “estranha” e “sobrenatural”, a exemplo de Machado de Assis, com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, onde um defunto autor recapitula sua vida em um discurso adequado à tal condição, e da inovadora produção literária de Edgar Allan Poe, para ficar apenas nesses dois exemplos – constata que grande parte das narrativas fala do ser humano, de seus sentimentos e suas paixões, construindo ambientes e relações cotidianas e convencionais. Na obra MAMPR é contada a história de uma personagem feminina no limiar, no desenvolvimento e na realização de sua paixão amorosa. Nela, a protagonista não luta contra um

antagonista qualquer. Sua luta é contra a ausência, sendo a fronteira entre a “realidade” e a “ficção” a região onde se trava o combate.

Judith Grossmann compôs uma história de amor convencional. Mas, a arte busca revelar algo novo e surpreendente. Uma leitura acurada pode encontrar algum viés inusitado a partir de uma fábula comum. Mais do que a narrativa de uma história de amor de uma mulher por um homem; além do amor de uma escritora pela escritura; mais do que relações intertextuais; ou o discurso feminino em um mundo masculino a ser confrontado, o foco de minha leitura incide em um processo discursivo, ou talvez consequência de um estado de espírito angustiante, que eu denomino de *presentificação*. Sem limitar-me a uma semiótica da presença apenas, nem a uma semiótica das paixões exclusivamente, interpreto o romance como um fenômeno discursivo fruto da intensidade do sentir e do desejo, uma semiose com características peculiares. Ela provoca a subversão perceptiva e se manifesta no discurso literário por intermédio de recursos expressivos capazes de comunicar a ausência mais sentida do objeto mais desejado. A *presentificação* é o meio pelo qual a personagem narradora pode superar a ausência do ser amado na plena presença do amor.

Considerando as instâncias da enunciação (pessoa, espaço e tempo), o alocutário manifesta seu desejo, neutralizando as diferenças espaciais e temporais que seriam obstáculos ao encontro com o objeto de desejo. Assim, quando lemos o seguinte trecho:

Oh que coisa forte é o amor! **Estou** sentada **diante** de Victor sem que ele de nada saiba.[...] Estou **aqui** para fazer, com velocidade superior à da luz, o que devo fazer. [...] Agrada-me a elegância dos que chegam com lentidão e partem com rapidez, para que deles não se fartem e mais cobicem sua preciosa presença (MA. p. 15, grifo meu).

percebemos que as palavras grifadas indicam que a relação do sujeito com a ausência do outro se estabelece no âmbito do desejo, necessidade do outro que não está presente. Essas palavras revelam a natureza e a intensidade do desejo da personagem narradora pelo seu amado ausente: uma relação erotizada e presentificadora. Na esfera do discurso, do trabalho com a linguagem, a presentificação pode ser reconhecida nas palavras grifadas em negrito, representantes da neutralização temporal e espacial que contribui de maneira imprescindível para a presentificação do objeto de desejo. Encontramos, assim, conteúdo e expressão da presentificação nesse romance de Grossmann.

2.1 Fundamentos e princípios da presentificação: uma semiose do desejo.

Inaugurada pelo formalismo russo, a noção de *singularização* – apresentada por Victor Chlovski, no seu artigo “A arte como procedimento” (1965)⁹ – defende que o objetivo da arte é revelar algo novo sobre objetos cotidianos e convencionais; ver as coisas como se as víssemos pela primeira vez; buscar desautomatizar os sentidos, assumindo novos pontos de vista sobre objetos conhecidos, ou seja, ressignificar a vida.

Contudo, o quê possibilitaria ver os objetos já denominados pela ideologia sob novos pontos de vista? Se tudo é representação por intermédio da semiose e dos signos, seria relevante encontrar na natureza do signo e do processo de produção de sentido algum princípio que explique e fundamente esse comportamento revelado por Chlovski.

⁹ O artigo *A arte como procedimento* é um dos textos mais importantes da crítica nos últimos tempos, sendo referência fundamental para os estudiosos da literatura. A idéia da literatura e da arte de uma forma geral como um discurso de revelação repercute até hoje nos trabalhos críticos. (TODOROV, Tzvetan. (org). *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*. Paris, Éd. du Seuil, 1965).

Quando observamos a relação do signo com o que ele representa, tendemos a acreditar que a representação é completa e acabada, ou seja, que o signo consegue representar o objeto em todos os seus aspectos. Isso faria da língua um sistema apressadamente lógico, em que um signo partiria como uma flecha na direção de seu sentido. Dessa forma, cada palavra deveria significar uma determinada coisa, ou ação, ou sentimento e assim por diante. A língua não possibilitaria a metáfora, pois ela é um mecanismo em que se encontram pontos de intersecção entre dois sentidos independentes, gerando um terceiro significado mais desenvolvido e criativo, a partir da interação dos signos.

Não haveria poesia se a língua não permitisse o uso metafórico da linguagem. Isso ocorre porque, segundo Peirce (1990, p. 46), o “*signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen*” (Grifo meu). Essa incompletude do signo solicita a criatividade e a subjetividade do sujeito falante da língua. É necessário que ele complete por sua própria sorte o signo com os elementos particulares de sua fala, que são outros signos, de sua emoção e seu repertório discursivo. O signo busca a utópica semiose completa e precisa, contudo, sem jamais atingir seu objetivo. Se algo passa a ter grande importância na vida de alguém, isso irá preencher o espaço e o tempo de sua existência, corporificando em diversos signos, seus comportamentos e emoções, em intensa repetição. Assim, a personagem narradora de MAMPR comunica seu projeto narrativo, em um tom erótico: “*Falo o falo e agora de alguns deuses que encontrei aqui, antes que meu interesse se fechasse, um anel, em torno de Victor” (MAMPR, p. 101). A escritura passa a representar um anel, signo de forte carga erótica, uma aliança em torno de um único signo, Victor, de onde se irradiam outros signos. Lendo o seguinte fragmento: “*Este olhar, é deste olhar que eu precisava para existir em vez de inexistir como uma**

bolha atópica, e agora este olhar mesmo ausente me olha [...] não importando que ele esteja ou não esteja, ele está presente. Sempre o interrogarei: é desta forma?” (MAMPR, p. 75), observamos que a utilização do pronome demonstrativo *este* e suas variações comunicam a proximidade da personagem narradora a Victor, como um gesto emocional, pois o tempo, *agora*, e o espaço, *este olhar*, são o tempo e o espaço da enunciação passional e presentificadora, onde o sentimento é o critério espácio-temporal da percepção. Essa fidelidade discursiva representa um noivado textual e uma intensa representação da entrega amorosa, onde recursos expressivos são utilizados no sentido de presentificar o amado ausente em decorrência do desejo.

A relação entre a “realidade” e a ficção é bastante estreita segundo o filósofo Ernest Cassirer, pois a arte, a religião, a linguagem, o mito e a ciência são vistos como formas simbólicas e, como tais, não são estruturas da “realidade”, mas configuração voltada para o mundo com um propósito:

Ao lado da pura função cognocitiva, é necessário compreender a função do pensamento lingüístico, do pensamento mítico-religioso e da intuição artística, de tal modo que se torne claro como em todas elas se realiza não exatamente uma configuração do mundo, mas uma configuração voltada para o mundo, visando a um nexu objetivo e a uma totalidade objetiva da percepção (CASSIRER, 2001, p. 22).

As formas simbólicas não são excludentes, mas complementares, mesmo quando se antagonizam essa ou aquela forma em determinados momentos da história da humanidade por motivos contingentes ou ideológicos. Cassirer (2001, p. 39) afirma ainda: “*Não apenas a ciência, mas também a linguagem, o mito, a arte e a religião caracterizam-se pelo fato de nos fornecerem os materiais com os quais se constrói, para nós, o mundo do “real” e do espiritual, o mundo do Eu*”. Há, dessa maneira, um “real” científico, ficcional, estético, mítico e sagrado que constitui a complexa rede de signos em meio a qual nós vivemos. A fenomenologia de Cassirer possibilita

ver de forma diferenciada a articulação da literatura e da arte principalmente na sua relação com os outros sistemas semióticos e com a “realidade”, além de desmitificar a supremacia da tangibilidade e da mensurabilidade como único fundamento do “real”, fortalecendo o argumento do processo semiótico da presentificação.

Em muitos momentos do romance de Grossmann encontramos passagens que enfatizam o gesto emocional e afetivo das palavras: “*Mesmo sabendo tudo o que sei [...] mesmo podendo o que posso, uma palavra invade os meus olhos e os olhos dele [...] e esta palavra é saudade, e por ela tive este berço, esta pátria, esta língua*” (MAMPR, p. 20). A saudade é um signo que atinge a narradora. Como um gesto no mundo, revela o seu “sentido emocional”, como afirma Merleau-Ponty. Em uma dicionarização dos sentimentos, esta palavra – reconhecimento da falta de algo ou alguém que está temporariamente distante, mas que se deseja perto – evoca as palavras *berço*, *pátria* e *língua*, revelando os vínculos culturais e sociais, pois saudade é uma palavra restrita ao vocabulário da língua portuguesa. Esta palavra comunica algo sobre o mundo expresso pela língua portuguesa, uma “realidade” onde existe saudade, pois uma língua exprime um mundo. Ao invés de dizer que ela e Victor sentiram saudade e choraram, é a própria palavra que invade os olhos, ou seja, um pensamento do outro ausente invade a consciência e é acionado ‘seu mundo em torno de si’.

Nessa narrativa, o *saber* – “*Mesmo sabendo tudo o que sei*” – e o *poder* – “*mesmo podendo o que posso*” – cedem lugar ao *sentir* – “*uma palavra invade os meus olhos e os olhos dele [...] e esta palavra é saudade*” – pois toda essa escritura consiste em uma dedicatória amorosa: “*livro, nossa prole a perder de vista, um horizonte para nós dois, o monumento todo feito de palavras que lhe erigi, o livro no seu centro a ele dedicado, porque todo livro é dedicado*” (MAMPR, p. 77, grifo meu). Observando de um ponto de vista particular,

considerando a carga emocional e expressiva da palavra saudade, sentimento expresso em livro, em cujo sentido se encarna o desejo de algo ou alguém que está ausente, mas cuja presença é rememorada e imaginada, uma espera cheia de esperança, saudade é uma palavra, e assim, como nos explica Merleau-Ponty (1999, p. 254): “*palavra um gesto emocional repleto de sentido e uma das maneiras de cantar o mundo*”. Não pode haver presentificação sem intensidade do desejo, uma vez que desejo também é necessidade de presença.

Ainda tratando das relações eu e o mundo, revendo o papel da linguagem e do corpo nessa relação, Merleau-Ponty afirma: “*O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável*” (1999, p. 14). Para a personagem narradora, *amar* é sinônimo de *viver*, por isso ela afirma: “*Já vivi uma hora ao seu lado, essa hora preciosa, irrepetível, a primeira. Por muito viverei deste momento inesquecível, perfeito e acabado em si mesmo, suspenso no tempo*” (MAMPR, p. 29), e diz ainda: “*Agora que o amo, como pude não amá-lo um dia? Terá sido um tempo que não existiu*” (MAMPR, p. 29, grifo meu). Temos a língua, sistema complexo de elementos gestuais que compõem a cultura. Temos a fala, manifestação de minha individualidade, de meu desejo na vastidão do mundo todo-mundo da minha cultura. Na obra MAMPR a “realidade” não é pura objetividade, nem está repousada no mundo. A personagem – cuja intensidade do desejo encontra-se em alto grau – expressa na sua fala-pensamento apenas aquilo que ela ama, objetos e pessoas em que o ‘eu’ está fortemente representado, orientando suas faculdades perceptivas:

Interessa-me ainda amar o amor, a única forma de concretizar a realidade. O que eu não amo, eu não vejo. Apenas vejo o que amo, estas pessoas que perdi e quero recuperar, numa classe de trinta, uma menina, estas estantes, alguns países no mapa, um mar, o Mediterrâneo. (MAMPR, p. 145).

O amor é o seu critério perceptivo. Mas, como explica Merleau-Ponty, ‘o mundo é insuperável’ e esse meu limite humano diante da grandeza do mundo é um reflexo da limitação e das vitórias da minha própria língua e do meu corpo. Sem eles como eu poderia expressar o ‘eu’ e produzir um mundo à minha volta, atingir o real ou participar dele naquilo que me é relevante? Como eu poderia existir entre os signos? As línguas e todas as suas características e particularidades, assim nos diz Merleau-Ponty:

não representariam tantas convenções arbitrárias para exprimir o mesmo pensamento, mas várias maneiras, para o corpo humano, de celebrar o mundo e finalmente de vivê-lo. [...] Para assimilar completamente uma língua, seria preciso assumir o mundo que ela exprime [...]. (1999, p. 255).

Essas teorias e filosofias sustentam uma possível concepção de “realidade”, tendo em comum a certeza de que ela não é algo estabelecido e acabado. Mas até onde vai o vínculo da linguagem, da língua e da fala com o “real”, como uma certa configuração que se volta para o mundo, como nos explica Cassirer, e que me organiza para as “realidades”? A presentificação, modalidade da relação eu e mundo, deve desafiar a separação entre eu e mundo e suas dicotomias, do contrário não passará de um devaneio diante de uma “realidade” cultural feita de objetos reais, no qual imaginação, desejo, paixões seriam patologias criadoras de ilusões para desequilíbrio desse universo “real”. Tratando do “real”, Roland Barthes diz que não o conhecemos, “*senão sob formas de efeitos (mundo físico), de funções (mundo social) ou de fantasmas (mundo cultural); em suma, o real nunca é ele próprio mais do que uma inferência; quando se declara representar o “real”, isto quer dizer que se escolhe tal inferência e não tal outra* (1982, p. 78)”. Mas, em se tratando de literatura, ou de realismo literário, pode-se dizer que:

a literatura é apenas linguagem, seu ser está na linguagem; ora, a linguagem já é, anteriormente a todo tratamento literário, um sistema de sentido [...] com relação aos próprios objetos, a literatura é fundamentalmente, constitutivamente irrealista; a literatura é o próprio irreal; mais exatamente, longe de ser uma cópia analógica do real, a literatura é pelo contrário a própria consciência do irreal da linguagem [...] (BARTHES, 1982, p. 79).

Esses posicionamentos evocam a seguinte passagem: *“Ainda que nunca mais me encontrasse com Victor, cada gesto, cada palavra sua ficará comigo, e com ele dormirei todas as noites, agora posso ser fiel, agora posso ser constante”* (MAMPR, p. 148).

Os gestos e a fala devem acompanhar uma conduta-Victor, pois ele não apenas faz parte do mundo em torno da personagem narradora, como ele é o objeto que lhe trouxe uma “realidade” e uma existência possíveis. Fala é pensamento, assim como a denominação é o próprio reconhecimento dos objetos. Para Merleau-Ponty (1999, p. 250), a *“fala é um gesto, e sua significação um mundo”*. A fala é pensamento: *“O orador não pensa antes de falar, nem mesmo enquanto fala; sua fala é seu pensamento”* (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 244-255). Mas, sobretudo:

É preciso que, de uma maneira ou de outra, a palavra e a fala deixem de ser uma maneira de designar o objeto ou pensamento para se tornarem a presença desse pensamento no mundo sensível e, não sua vestimenta, mas seu emblema ou seu corpo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 247).

Para a semiótica, o signo está fadado a se desenvolver, impulsionado pela necessidade de um interpretante final, inalcançável, onde possa se completar, pois o signo liga-se ao objeto não em todos os seus aspectos, permanecendo sempre em falta com relação ao objeto representado. Essa característica do signo liga-se a três instâncias quando tratamos de presentificação. A psicanálise freudiana, no que se refere à noção de desejo e sua negociação com a “realidade”, revelou que o desejo é projetado em inúmeros objetos em decorrência da ânsia por completude, criando um mundo de um prazer apenas possível, mas inevitavelmente incompleto ao ‘ser’

castrado. Essa concepção guarda profundas convergências com o conceito de discurso de Benveniste e juntas geram um novo sujeito: o sujeito da presentificação. O problema da cognição, do discurso e do desejo significa:

continuar vivendo enquanto organismo e enquanto sujeito diferenciado. A manutenção do desejo é a manutenção de uma fala. O recalcado não quer se esgotar. Quer se repetir, e se repete inclusive nos traços que persistem iguais entre as várias escolhas, aparentemente tão diversas, que fazemos pela vida (MARIA RITA KEHL, 1990, p. 372).

Assim, podemos aproximar as noções de desejo, percepção e enunciação. A uma intensa carga de desejo sucedem alterações na percepção de mundo, podendo resultar em variados efeitos de sentido no discurso literário, dentre eles: a presentificação, que não se refere à presença ou semiótica da presença, mas, sobretudo ao desejo de presença, fenômeno discursivo desse desejo, uma semiose particular, encontrado na arquitetura de algumas obras nacionais e internacionais expressivas. Em MAMPR encontro, entre outros exemplos da percepção exercida sob o critério da intensidade do desejo, o seguinte trecho:

Ele está aqui, e todas as noites, enquanto perdurar esta sensação precível, sem risco de erro sonharei com ele, sentirei a sua respiração, o seu hálito, ouvirei as palavras que ele porventura pronuncie durante o sono. (MAMPR, p. 40-41).

Victor, objeto do amor da narradora, depois de estar com ela, deixa a sensação de sua presença, atestada por algumas de suas características, como uma fragrância do seu ser, que lhe ficaram impressas na memória: sensação, respiração, hálito, palavras. Para que ele seja lembrado, e até sentido como um ser presente, não é necessário a totalidade dos aspectos que constituem Victor, mas a manutenção dessa necessidade e os fragmentos significativos, as partes levam ao todo, já que a totalidade significante é uma utopia semiótica. O signo não esgota os sentidos do objeto que representa, dessa forma basta alguns aspectos, partes, para vislumbrá-lo. Para a

narradora, seu amado corresponderia a certa sensação, uma respiração peculiar, um certo hálito e determinadas palavras. Em consequência dessa incompletude, o signo poderá ser repetido quantas vezes for invocado o objeto, a cada semiose desse signo, pois sendo parcialmente comunicado, haverá sempre novos pontos de vista do objeto, sob determinações culturais, sociais, particulares etc. Na ausência do ser amado, a personagem narradora, sob intensa carga de desejo, vê-se compelida a invocar Victor – suas características físicas, suas características psicológicas, seus objetos – e tudo que lhe diz respeito, com a finalidade de presentificá-lo, torná-lo presente de alguma maneira pela mediação vicária dos signos:

O livro, nossa prole a perder de vista, um horizonte para nós dois, o monumento todo feito de palavras que lhe erigi, o livro no seu centro a ele dedicado, porque todo livro é dedicado, traz no seu coração, no coração do livro, o nome cultuado, venerado, idolatrado do ser amado, traz nas suas mil vertentes as mutações ocorridas pela presentificação sagrada do amor, para que o sagrado amor seja consagrado (MAMPR, p. 77).

A presença do personagem Victor é o signo que se deseja e o interpretante que se quer final. Mas, incapaz de representá-lo na sua totalidade e torná-lo absolutamente presente, porque o signo representa o objeto sempre parcialmente, a estratégia da narradora será a repetição do signo, que é tão freqüente quanto é intenso o seu desejo e longa a ausência sentida. A intensidade desse desejo provoca uma subversão perceptiva, chegando à impressão referencial do objeto de desejo e à presentificação. A “realidade” passa a ser um eco do ser amado como se Victor estivesse em toda parte, no passado, no presente e no futuro. O livro representa a necessidade da personagem narradora de vivenciar Victor como um interpretante final. Por isso, Victor é o signo central, em torno do qual gravitam os outros signos. De um modo atípico, a narradora sempre retoma o objeto amado trazendo, ao longo do livro, algum novo aspecto de Victor. Em seguida, gera um novo signo que não se desenvolve plenamente, ou seja, a narradora não abandona o

signo desejado, voltando-se sempre para ele, dando-nos a impressão de que há uma interrupção do processo de crescimento dos signos.

Ela não quer mudar de assunto, mudar de signo, pois afetada pelo desejo da presença de Victor, pretende através do discurso superar as limitações espaciais e temporais da ausência. Por isso é inevitável falar do passado sem Victor, mas com olhos modificados, assim também lançar um olhar para o futuro com ele, mas vivendo um presente discursivo construído por causa de sua ausência e do desejo. Dessa maneira, é necessário, sobretudo, concentrar a semiose na tentativa de decifrar os mistérios desse signo chamado Victor, chamado Amor, sendo esse movimento representante de um acordo retórico entre o desejo e o mundo, movimento centrífugo; o mundo e o eu, movimento centrípeto da energia afetiva. A presentificação em MAMPR coloca Victor no centro das atenções, como a narradora mesmo afirma: *“o livro no seu centro a ele dedicado”*. (MAMPR, p. 77). Não por acaso no centro do livro, ou seja, do ponto de vista espacial do suporte livro, está o capítulo 3, O Almoço, considerando que a narrativa está distribuída em cinco capítulos. Ocorre ainda uma inferência a partir da equivalência fonética da palavra “almoço” com a expressão “ao moço”, pois é nesse capítulo que a personagem se entrega a Victor e a Eros. Resultante de uma nova configuração epistemológica, a relação que nós estabelecemos com o mundo é, sobretudo, da ordem do afeto. Ser humano é principalmente estar suscetível aos objetos do mundo, ter uma epiderme sensível ao externo. Nossa capacidade perceptiva nos permite ser afetados pelos objetos. Olhos, bocas, ouvidos, epiderme são componentes de um sistema aberto para o mundo. Mas, esse sistema não se resume ao receptor de estímulos. Nós também podemos tocar os objetos, criar objetos novos a partir dos já conhecidos; podemos memorizar esses objetos e sentimentos; recordar e estabelecer conexões entre eles. E para organizar a previsível avalanche de sensações vindas do externo para o corpo sensível é necessário algo que

nos sirva de filtro perceptivo, tal como a cultura e o afeto. Do contrário, minha relação com o mundo seria uma indiferença destruidora. Assim, quando falo de percepção e de desejo, quero fazer compreender que minha relação com a “realidade” não se estabelece apenas com a recepção dos objetos do mundo, mas se associa às reações que são provocadas nesse contato entre o universo interno e o mundo exterior.

O desejo, dessa maneira, poderia ser entendido como filtro perceptivo entre o mundo exterior e o mundo do sujeito, revelando na maior parte das vezes o que a “realidade” oferece para mim e como eu, sujeito desejante, gostaria que ela fosse. Mas, a palavra “filtro” não dá conta da dinâmica do fenômeno, nem de sua natureza por demais fluídica. Essa palavra evoca um artefato fixo que faz uma separação, talvez uma purificação daquilo de que se quer absorver. Nossa proposta assemelha-se a percepção de mundo afetada por algum critério. Por isso, escolhi a seguinte terminologia: critério perceptivo no lugar de filtro. Algumas pessoas enviam cartas para um endereço em Verona, acreditando poder entrar em contato com Romeu e Julieta. Em Londres há uma residência famosa: casa de Sherlock Holmes, baseada na descrição feita em uma das histórias de Conan Doyle. Esses exemplos demonstram que a “realidade”, da forma convencional como nossa razão concebe, não deixa de revelar, nesse ou naquele momento, as formas simbólicas subjacentes, ou seja, uma configuração voltada para o mundo para que nós possamos nos movimentar nessa floresta de signos. É necessário crer possível comunicar-se com Romeu ou Julieta, assim como é necessário acreditar no amor e amar; da mesma maneira, seria interessante ter/ser alguém capaz de resolver os enigmas e crimes apenas com o raciocínio lógico. Assim como, em uma determinada época, o homem medíocre e inseguro do século XIX, com uma vida insípida e sem nenhum heroísmo, como Clark Kent, carece de uma narrativa de um

Super-Homem que resolve as pressões sociais imediatas e agrega beleza, bondade e humildade, além de super-poderes (FIORIN, 2000, p. 27).

2.1.1 Mimese e Representação.

Em torno da palavra *mimese* está a história da arte ocidental. Sua utilização nos remete à representação¹⁰ e à referencialidade do texto ficcional na sua complexa relação com o “real”. Segundo Inês Araújo (2004; p. 10), “*o século XX foi o século da lógica e da linguagem. A linguagem torna-se o pano de fundo obrigatório para o pensamento filosófico contemporâneo. Trata-se da chamada virada lingüística*”. Várias escolas literárias voltaram-se para essa questão de forma peculiar, sendo possível relativizar o adjetivo “realista” que foi imputado a várias obras e escritores, e, muitas vezes, assumido deliberadamente por alguns. Com o grande impulso dado pelos formalistas russos e os avanços da lingüística, estudiosos como Jakobson, Greimas, Roland Barthes, Gérard Genette, Todorov, entre outros, fizeram parte do percurso traçado pela teoria literária, compreendendo uma passagem do conceito de *mimese*, entendido como representação do real empírico que a obra de arte promoveria, em direção à *semiose* que, para alguns pós-saussureanos, de início, consistia em produção de signos por meios de uma relação de pressuposição recíproca entre a forma da expressão e a forma do conteúdo. Para Robbe-Grillet (1965, p. 171), todos “*os escritores julgam ser realistas [...] É o mundo real que os interessa; todos sem restrição se esforçam por criar “realidades”*”. Grillet propõe uma neutralização entre os extremos “realidade” e ficção. Essa questão guarda fundas raízes tanto em Platão, quanto em Aristóteles, responsáveis pelo amanhecer dos estudos de literatura, que polarizaram a natureza do objeto estético: ora se constituía uma imitação do real por meio dos conteúdos afins,

¹⁰ Segundo Lúcia Santaella (1999, p. 15), *o conceito de representação tem sido um conceito-chave da semiótica desde a escolástica medieval, na qual este se referia, de maneira geral, a signos, símbolos, imagens e a várias formas de substituição.*

principalmente, a fábula; e ora compreendia uma estética formalista em decorrência dos elementos estéticos elaborados, como, principalmente, o enredo, ou seja, a disposição dos fatos no decorrer da narrativa. Além do mais, desde que Aristóteles afirmou que o prazer estético pode advir da maneira como uma obra executa sua *mimese*, sendo “*preferível um inverossímil que convença a um verossímil que não convença*” muitos debates foram motivados por suas idéias fundadoras. Nessa proposição aristotélica, percebemos a tendência neutralizadora para solucionar a polarização verossímil/inverossímil. Essa transição resultou em uma nova maneira de compreender a “realidade” que deixava de ser encarada como um produto pré-definido e estabelecido. A “realidade” será o produto de uma relação entre signos. Em MAMPR, o amor é o critério perceptivo da personagem narradora. É a partir do momento que encontra Victor, seu amado, que a “realidade” surge para ela:

e hoje, agora, diante dele, pensar naquele momento em que ainda não o amava, torna o mundo irreal, a “realidade” inexistente. Agora que o amo, como pude não amá-lo um dia? Terá sido um tempo que não existiu (MAMPR, p. 29).

Nessa relação, ela e Victor são dois signos que criam a “realidade” da obra. Sua trajetória é uma busca pelo amor que se finaliza em Victor. O livro pode ser comparado, por seu discurso obsessivo e circular, simbolizando uma aliança, a um noivado textual, como esclarece a citação: “*Falo o falo e agora de alguns deuses que encontrei aqui, antes que meu interesse se fechasse, um anel, em torno de Victor*” (MAMPR, p. 101).

Porém, se a palavra *mimese*, conceito que evolui para *semiose*¹¹, designa a complexa relação entre ficção e “realidade”, podemos dizer que os autores, em particular, mantêm certo

¹¹ “para definir a semiótica peirceana é preciso dizer que não é bem o signo, mas é a semiose que é seu objeto de estudo. Numa de suas definições, Peirce diz que ‘semiótica é a doutrina da natureza essencial e variedades fundamentais de semiose possível’ (CP, 5.488) (NÖTH, 1995, p. 66).

diálogo com a “realidade” através de suas obras e comunicam sua visão de mundo, ressignificando a vida. Como nos diz Otávio Paz (1998, p. 20):

com freqüência o autor compartilha o sistema de proibições – tácitas mas imperativas – que forma o código do dizível em cada época e sociedade. Contudo, não poucas vezes e quase sempre apesar de si próprios, os escritores violam esse código e dizem o que não se pode dizer. O que eles e só eles têm de dizer. Por sua voz fala a outra voz: a condenada, a verdadeira.

pois “*cada um fala do mundo tal como o vê, mas ninguém o vê do mesmo modo*” (ROBBE-GRILLET, 1965, p. 172). Escrever essa tese significou encontrar a outra voz verdadeira e condenada de Judith Grossmann, em MAMPR que, a meu ver, problematiza intensamente essa relação entre o que nós entendemos como real e o que nós vemos como ficcional. Mas essa tese também é meu desejo de presença. Coloco-me como o leitor que no contato com a obra de arte traz elementos e vivências de sua própria sorte, que encontrarão ecos no mundo apresentado pela ótica/ética do escritor ou artista. E, certamente, a obra que lemos não fala apenas do que nós conhecemos. Procurei ver aquela ‘torção secreta das palavras’ (Merleau-Ponty). Judith Grossmann me convida à leitura porque conhece a minha linguagem, conhece a ‘linguagem falada’: “*aquela que o leitor trazia consigo, [...] a massa das relações de signos estabelecidos com significações disponíveis*” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 34). Participante da herança cultural e de sua história, a obra e eu compartilhamos signos familiares. Contudo, a obra de arte possui uma ‘linguagem falante’ para a qual, eu, leitor, sempre estarei desprevenido:

a linguagem falante é a interpelação que o livro dirige ao leitor desprevenido, é aquela operação pela qual certo arranjo dos signos e das significações já disponíveis passa a alterar e depois transfigurar cada um deles, até finalmente secretar uma significação nova (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 35).

Essa “significação nova” revelou-se como certa disposição do signo que não é completamente nova, mas que a obra chama atenção com suas lentes privilegiadas: *a*

presentificação. Um exemplo dessa disposição do signo na literatura pode ser encontrado nas *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, onde o protagonista, Gulliver, em visita ao reino de Balnibarbi, e à metrópole Lagado, é convidado a conhecer a academia do país. Naquele lugar, alguns professores desenvolviam projetos peculiares. Dentre eles havia um que consistia em se “abolir completamente todas as palavras” (VG¹², p. 171), com vistas a manter a saúde pulmonar da população, aumentando a longevidade. Dessa forma, propuseram que as pessoas “trouxessem consigo as coisas de que precisassem falar ao discorrer sobre determinado assunto” (VG, p. 171), uma vez que as palavras eram nomes para as coisas. Essa passagem das *Viagens de Gulliver* promove uma reflexão sobre o papel da palavra na sua relação com a “realidade” e a cultura, ou seja, é através das palavras que o homem organiza seu universo de atuação.

2.1.2 Peirce e o Discurso Filosófico da Representação.

Para a semiótica, ciência dos signos e dos processos significativos que se desenvolvem na natureza e na cultura, “a interpretação de um signo [...] é um processo dinâmico na mente de um receptor” (NÖTH, 1995, p. 66). A esse processo, deu-se o nome de *semiose*: ‘processo no qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete’, de forma que, de um lado, o objeto da semiótica não é o signo propriamente dito, mas um processo que provoca um efeito cognitivo em um intérprete de forma dinâmica. O signo não se limita a representar objetos, através da ação do signo, a semiose, eu, sujeito cognitivo, organizo e desorganizo a “realidade”; expresso minhas emoções e sentimentos; não apenas objetos. O signo tem o atributo de representar os objetos e as coisas e organizar a “realidade”, em uma multiplicidade de relações.

¹² VG é abreviatura de *Viagens de Gulliver*.

Partimos do pressuposto de que o signo representa as coisas e os objetos por meio de um processo denominado *semiose*, e que o signo está no lugar do objeto, mas não em todos os sentidos. Dessa forma, a problemática da semiose da presentificação no discurso literário e estético encontra-se tanto no conceito enciclopédico da representação, quanto nas teorias semióticas de Charles Sanders Peirce e de Greimas. O verbete *representar* significa: “*Apresentar aos sentidos, de maneira concreta, a imagem de alguma coisa irreal, ou ausente ou impossível de ser percebido diretamente [...] A palavra representação indica, apresentação e repetição*” (SANTOS, 1966, p. 1193). Assim, aliando o conceito de signo peirceano à definição de representação pelo discurso enciclopédico da filosofia, entendemos que a presentificação é um processo, uma semiose particular em que o signo manifesta sua capacidade de por “*algo diretamente presente à mente cognoscente, quer como imagem, quer como memória, quer como imaginação, quer como emoção etc.*” (idem, 1966, p. 1120), de forma tão acentuada e repetitiva a ponto de provocar uma forte impressão de presença. Analisando o bem lógico ou bem da representação, Peirce diz que há “*uma variedade especial do bem estético que pode pertencer a um representâmen, a saber, a expressividade*”, haja vista que a concepção de signo peirceano enfatiza a representação não como cópia do objeto representado, pois o signo é signo por representar o objeto ‘não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia’. Com base nessa inerência do signo, fundamento da semiose:

O modo de ser de um representâmen é tal que é capaz de repetição. Considere-se [...] um provérbio qualquer. ‘As más relações corrompem as boas maneiras’. Toda vez que isto é escrito ou falado em inglês, grego, ou qualquer outra língua, e toda vez que se pensa nesse provérbio, ele é sempre um e o mesmo representâmen.[...] Um representâmen que só tivesse uma única corporificação, incapaz de repetição, não seria um representâmen, mas uma parte do próprio fato representado (PEIRCE, 1990, p. 205).

Para a semiótica peirceana, representar é: “*Estar em lugar de, isto é, estar numa relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro*” (PEIRCE, 1990, p. 61). Essa problemática da presença é um elemento central nesta leitura de MAMPR:

vi o rosto de minha tia Berta, como um lua sobre o mar, admirada de mim, ela era uma de minhas rainhas, com sua tranças atadas à moda russa na cabeça, entrelaçadas de fitas marrons, criando brilhos nos cabelos, e seus olhos verdes como uvas, e então ela disse ... eu nunca ouvi ninguém contar de um modo tão bonito ... *schöne Mädchen ... Wunderbar!* ..., sua palavras batendo em minha vida como um sino – clangor! (p. 170).

Nesse trecho, a personagem relembra fatos e pessoas importantes na sua vida, sendo esse o tom de todo o capítulo intitulado: “Infância”. Texto rico em metáforas, a descrição que faz da tia Berta vai construindo a imagem daquele rosto, qual fosse uma pintura. Mas, ao final, enfatiza-se a presentificação do signo distante pela memória que o aproxima e pela palavra que o materializa, pois as palavras revelam a repercussão daquelas lembranças, a saudade e a falta, como um som fúnebre de sino. O sujeito da presentificação se deixa alucinar: sua percepção apresenta-se alterada pelo desejo de presença, ansiando pelo inefável; seu discurso pormenorizado e poético comunica o vínculo emocional com o signo a ser presentificado. Mais que simplesmente lembrado, o signo da presentificação precisa superar a fronteira entre “real” e imaginário, não em sua totalidade, mas em algum aspecto que o possa materializar, nem que seja a força vicária da palavra, tentando recriar a cena da tia Berta diante da personagem narradora.

A obra *in totum* apresenta uma combinação entre conteúdo e elementos estéticos que motiva uma leitura sobre essa capacidade de presentidade do signo. A situação discursiva da ausência do amante torna passional todas as instâncias do texto. As primeiras linhas de MAMPR

são reveladoras. Quando observamos que a etimologia da palavra *presença*, particípio presente de *praesum*, onde *prae* é a preposição que significa *diante*; e *sum*, verbo *ser, estar*: “*Estou sentada diante de Victor sem que ele de nada saiba*” (MAMPR, p. 15), constatamos que essa passagem, e a obra inteira, é o desenvolvimento já encontrado no primeiro parágrafo do romance, da carga semântica da palavra *presença*, visto que “*presente significa o que está ante, em frente, diante*” (SANTOS, 1966, p. 1120). De modo que, a relação da ficção com a “realidade”, em MAMPR, se dá por meio de uma rede de signos evocados de maneira tal que, apresentando uma diferença capital ao diminuir suas fronteiras, faz desse romance exemplo de uma semiótica complexa e bem peculiar, que problematiza as atuais afirmações da semiótica da presença e da epistemologia das paixões, contribuindo tanto para uma teoria semiótica mais ampla, quanto para o enriquecimento do discurso literário.

2.1.3 Da Semiótica das Paixões à Semiótica da Presença: Nova Abordagem Epistemológica.

A semiótica da presença, por sua vez, deve seu surgimento a um processo importante de mudança de foco que resultou na identificação de um sujeito epistemológico diferente daquele identificado à semiótica mais francamente estrutural. Chamo de semiótica estrutural aquela que traz ainda muitos traços do arsenal intelectual do formalismo russo, principalmente inspirada em Vladimir Propp, com a sua *Morfologia do Conto Maravilhoso*¹³(1984), a qual se deve grande influência nos estudos posteriores da narrativa. O estudo de Propp analisou um total de cem contos russos populares (folclóricos) com o objetivo de encontrar uma estrutura comum ao gênero. Posteriormente, estudiosos da literatura aplicaram o modelo proppiano a outros gêneros

¹³ Original de 1928, publicado na antiga URSS. A obra tornou-se conhecida e influente no Ocidente com a tradução para o inglês, trinta anos depois: PROPP, Vladimir J. *Morphology of the Folktale*. Bloomington, Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, 1958. No Brasil: PROPP, Vladimir J. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

ou melhoraram aquele modelo (LOPES, 1997, p. 233). O formalismo russo, do qual Propp fazia parte, fez uma importante revisão da *Poética* aristotélica. A estrutura comumente encontrada nos contos folclóricos russos foi denominada de fábula, um equivalente do *mythos* na terminologia aristotélica. Greimas irá desenvolver a chamada *semiótica da ação*, e mais tarde semiótica da descontinuidade. Diferentes na abordagem, a relação sujeito-objeto da grande parte dos estudiosos da narrativa vai ser orientada pelo conceito de *mimese*, a herança aristotélica e propiana. A semiótica da ação considerava o percurso do sujeito em direção ao objeto de desejo menos complexo do que a forma como a semiótica da continuidade irá tratar. A saber: o sujeito que deseja um objeto passa alguns problemas para satisfazer seu desejo; consegue esse objeto e a narrativa termina, salvo haja um novo percurso narrativo a iniciar. A subjetividade termina com a aquisição do objeto. A situação do sujeito se limita em passar de um estado de disjunção com o objeto para a conjunção, *sujeito de fazer* e *sujeito de estado*. Segundo Denis Bertrand (2003, p. 65), “*O mundo do descontínuo, claramente discretizado e categorizado da ação deu lugar a um mundo contínuo, modulado, ondulante, sem orientação nem finalidade [...] submetido a variações de intensidade: é o mundo que caracteriza os movimentos da alma*”. O atual sujeito semiótico não é visto apenas como aquele que busca uma conjunção, mas aquela entidade discursiva que se envolve com o objeto de desejo e expõe sua alma à tensividade, construindo e revelando nesse processo sua subjetividade mais humana.

2.1.3.1 A dimensão sensível e afetiva do discurso literário.

Duas obras vão documentar o surgimento da nova epistemologia na semiótica greimasiana: *De L'imperfection* (1987) e *Sémiotique des passions* (1991), esta em parceria com Jacques Fontanille. Em ambas, o semioticista se depara com “*as dimensões sensível e afetiva*”

que participam “*da estruturação de todo e qualquer tipo de texto*” (OLIVEIRA, 2002, p. 12). Na sua obra *Da Imperfeição* (2002), surge uma semiótica sem tabelas e esquemas. Greimas se lança a um discurso fluido e ensaístico, diferente das obras anteriores, fazendo, inclusive, crítica literária, citando textos e fragmentos de obras. Uma nova terminologia da mesma forma, pois uma nova relação sujeito-objeto-mundo estava sendo construída, surge juntamente com aquela nova abordagem do fenômeno estético e semiótico. O sujeito, assim, patemizado¹⁴, cuja carga sensível na forma de uma imensa tensão interna, provocada pela intensidade do olhar e da memória, faz brotar, por intermédio da enunciação, o espaço e o tempo carregados de intensidade e oscilação. Enfim, a paixão passa a ser, não apenas do sujeito passional, mas todo o texto respira essa atmosfera patêmica:

É Victor quem desperta o que (sic) de melhor em mim, sobretudo o desejo do outro. Tendo o seu amor, por sua mediação, acordo a carga de amor que tenho pelas pessoas, e meu ideal seria o de beijá-las a todas, uma por uma, neste Shopping, o que poderá acontecer um dia, quando lhes entregue o meu livro, o meu grande... considerem-se beijadas (MAMPR, p. 108).

Essa patemização manifestada no texto literário, elaborada pela personagem narradora de MAMPR, e que se espraia pelo tempo e pelo espaço narrativos, acreditando que o fenômeno da presentificação, no discurso literário, dá-se como articulação de um sujeito semiótico patêmico e de uma enunciação passional. Essa articulação projeta o sujeito, o objeto, o espaço e o tempo, promovendo uma “realidade” subversiva por essas instâncias.

2.1.3.2 A Intensidade como neutralização da diferença entre *diegese* e *mimese*.

Essa dimensão passional do discurso literário, tensa e presentificadora, havia sido já encontrada na obra proustiana, por intermédio de Gerard Genette, em 1978. Quando aplicou suas

¹⁴ Idem p. 18.

idéias e teorias a obras limites, como no caso da “*Recherche...*” Genette reconheceu o caráter inovador da obra proustiana e a dificuldade de aplicar seu arsenal propedêutico, chegando a conclusões semelhantes àquelas de Barthes, com o desenvolvimento da idéia de *Neutro*.

Não se dirá que tal narrador deixe aqui a história contar-se sozinha [...] não é dela que se trata, mas da sua «imagem», do seu rastro na memória. Mas rastro tão tardio, tão longínquo, tão indireto, que é também a própria presença. Existe nessa intensidade mediatizada um paradoxo que, [...] só se dá a partir das normas da teoria mimética: uma transgressão decisiva, uma recusa pura e simples – e em ato – da oposição milenar entre diegese e mimese (GENETTE, 1972, p. 166, grifo meu).

Partindo dos modelos platônicos de narrativa¹⁵: diegese, a *narrativa pura*, onde a maior presença do informador implica menor informação, e a *mimese*, onde a menor ocorrência do narrador resulta em maior quantidade de informação, Genette mostrou a novidade da narrativa proustiana. Juntamente com a presença constante do narrador, intensidade flagrante, assumindo o papel de “*fonte, garante (sic) e organizador da narrativa, como analista e comentador, como estilista [...] enquanto produtor de metáforas*” (GENETTE, 1972, p. 165), ou seja, Genette atribui à “*Recherche...*” uma narratividade complexa, onde há “*Extrema mediação, e ao mesmo tempo cúmulo da imediatidade*” (1972, p. 167). Ele chama também de “êxtase da reminiscência” o modo narrativo em que a intensa presença do narrador corresponde a maior presença de informação. Junta-se à profunda mediatidade pela reminiscência do vivido pormenorizado uma maior quantidade de informação. Enfim, Proust funda uma narrativa transgressora ao superar a oposição milenar entre diegese e mimese.

¹⁵ “Mostrar não pode ser senão uma forma de contar, e essa forma consiste ao mesmo tempo em dizer o mais possível sobre, mas dizê-lo o menos possível: ‘fingir, diz Platão, que não é o poeta quem fala’ – ou seja, fazer esquecer que é o narrador quem conta. Donde estes dois preceitos cardinais do showing: a dominância jamesiana da cena (narrativa pormenorizada) e a transparência (pseudo-) flaubertiana do narrador (exemplo canônica: Hemingway, *The Killers*, ou *Hills like White Elephants*”. (GENETTE, Gerard. *Figures III*, 1972.)

Vimos surgir uma problematização da narrativa, principalmente na atuação do narrador, mais intensa, a revelar sua passionalidade diante do mundo. Conforme Greimas e Fontanille, a “neutralização, tal como a formulamos aqui, é função da intensidade do sentir. [...] Tudo se passa como se a intensidade passional – noção por definir – neutralizasse o sujeito e o mergulhasse numa camada mais profunda do percurso gerativo [...]” (1991, p. 24, grifo meu). É importante observar que não se pode falar de semiótica da presença sem esta palavra: *intensidade*. Para a última semiótica greimasiana, a intensidade passional, hipérbole do sentir, resulta em *neutralização*, essa também uma palavra fundamental para se compreender a semiótica da presença e sua subversão intrínseca, sua opção metodológica e sua epistemologia.

2.1.3.3 Além do paradigma: O Neutro.

Agora, gostaria de voltar ainda mais no tempo, para poder avançar mais, precisamente ao ano de 1978, quando Roland Barthes ministrava um curso no Collège de France, intitulado “*Neutro*”. A principal dificuldade de lidar, mesmo sob o ponto de vista do semiólogo, com o fenômeno da neutralização e da intensidade, uma das figuras do Neutro, é o fato de essas noções entrarem em atrito com o conceito de paradigma: “*a intensidade diz respeito ao Neutro por ser uma noção que foge ao paradigma*¹⁶” (BARTHES, 2003, p. 403). O *Neutro* para Barthes é tudo aquilo que burla o paradigma, ou seja, que produz sentido sem que seja necessário atualizar um dos dois termos virtuais em oposição. Ocorre, por outro lado, o surgimento do *Tertium*, de um terceiro termo cheio de significado: “*O Neutro – meu Neutro – pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos. ‘Burlar o paradigma’ é uma atividade ardente, candente*” (BARTHES, 2003, p. 18). Barthes, por essa força mesma, expõe que de um lado seu curso sobre o *Neutro* é na verdade

¹⁶ “*uma frase é constituída por uma sucessão de signos lingüísticos, mas nessa seqüência de palavras (em que consiste o sintagma), cada palavra que acrescenta a uma palavra anterior é uma palavra que devo escolher entre as várias que o contexto [...] nos permite utilizar: o eixo das palavras possíveis é o paradigma*”. (Coelho, 1968, p. XVII, citado por Lopes: 1997, p. 109).

um desejo do *Neutro* que implica em um desejo de “*suspensão (epokhé) das ordens, leis, cominações, [...] querer-agarrar [...] recusa do puro discurso de contestação: suspensão do narcisismo*” (2003, p. 30), que cede lugar ao *querer-viver* como transcendência do *querer-agarrar, culminando em uma* “desesperada vitalidade”, o ódio à morte. Essa candência e ardência no processo de gerar sentido demonstra uma preocupação pós-estruturalista e uma focalização acentuada em um sujeito discursivo que havia sido esquecido não apenas no papel junto ao leitor, mas na existência mais sensível capaz de manifestar sua sensibilidade através de sua fala-identidade.

A contribuição de Fontanille e Zilberberg (2001) para essa problemática da presença, com “*Tension et signification*” (original de 1998), se dá na articulação dos estudos de enunciação empreendidos, principalmente, por Émile Benveniste (em 1967-70, reed. 1982) e do discurso filosófico sobre a existência, sobremaneira, a reformulação realizada por Maurice Merleau-Ponty, com a sua noção de ‘Campo de Presença’. Dessa forma, tanto a *semiose* como a *enunciação* são integrantes de uma configuração perceptiva que caracteriza a existência semiótica como presença, pois se há uma existência se pressupõe um sujeito cognitivo que a identifica. Perceber algo é já o primeiro passo na construção da subjetividade e da significação.

Porém, este estudo não diz respeito à semiótica da presença ou da ausência, o foco do estudo é a presentificação. Naquilo que chamamos de “realidade” e naquilo que denominamos de “imaginação” há, digamos, estilos de presentificação. Ela é, logo, uma figura tardia do *Neutro*, nascida das nuances de presença e de ausência dos mundos possíveis, e, simultaneamente, um exemplo de superação das arrogâncias do paradigma. Em MAMPR, essa superação apresenta uma nova configuração epistemológica e se desenvolve com a neutralização do sujeito que é um e, ao mesmo tempo, três: sujeito perceptivo da cognição, sujeito patêmico do desejo e sujeito

enunciativo do discursivo. Por intermédio de sua escritura presentificante, verifica-se a neutralização dos gêneros: o romance, a carta e o diário imbricam-se nessa obra de Grossmann, entre outras neutralizações a serem apresentadas no capítulo seguinte.

2.1.3.4 Intensidade e presença: uma questão de grau

Para Fontanille & Zilberberg, em “*Tensão e significação*” (2001), a palavra *intensidade* aparece como par dicotômico junto com *extensidade*. No que se refere a essa problemática, nos explica Mário Ferreira dos Santos:

É fácil compreender que existem três posições em face do antagonismo entre a intensidade e a extensidade: a) a posição dos que reduzem a intensidade à extensidade; b) a dos que reduzem a extensidade à intensidade; c) a dos que reduzem ambas a uma terceira entidade, onde esse antagonismo desaparece (1966, p. 691, grifo meu).

De forma sucinta, Santos nos explica a origem dessas duas grandezas: intensidade e extensidade se originam na física, quando, graças a Ostwald (1853 – 1932), aqueles fatores de energia contrários aos fatores de intensidade seriam denominados fatores de extensidade. A etimologia e a formação das palavras já demonstram a direção da energia. **In-tensus**, que dá origem à *intensidade*, expressa o movimento da energia para dentro, tender para dentro, vindo de **tendere, in tendere**. A grandeza da extensidade origina-se do verbo **ex-tendere**, indicando tender para fora. No âmbito de aplicação dos fenômenos físicos cabe a seguinte afirmação:

tanto a intensidade como a extensidade podem ser ou actual ou potencial. Ambas não podem ser atuais e potenciais no mesmo instante e há oscilação constante entre sua atualidade e sua potencialidade em todo acontecimento físico. (SANTOS, 1966, p. 692).

Apesar de se considerar a ‘oscilação constante entre sua atualidade e sua potencialidade’ (das grandezas intensas e extensas) em todo acontecimento físico, retoma-se a idéia de paradigma

quando “Ambas não podem ser atuais e potenciais no mesmo instante”. Em sua obra “*Tensão e significação*” – original de 1998 – Fontanille & Zilberberg não fazem menção à neutralização. Quando trata da presença, articula a enunciação à problemática da presença, mas deixa de articular a dimensão epistemológico-passional como origem da tensão presentificadora. Compreende-se em parte a necessidade estrutural dessa articulação dicotômica, porém, ao tratar da relação do sujeito com o outro na enunciação, nos explica Benveniste:

desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o outro diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a este outro. Toda enunciação é, explícita ou implicitamente, uma alocação, ela postula um alocutário. (1989, p. 84)¹⁷.

Além de no ato de enunciação se projetar nas instâncias de espaço e tempo, e do papel central que ocupa o “eu” enunciador nesse processo, aquilo que me importa mais no pensamento de Benveniste é a expressão **grau de presença**. Segundo Barthes:

Bacon acrescenta: c) Tabela dos graus (comparação dos graus) → é postular fora do paradigma (presente / ausente) um terceiro termo, que não é nem o grau zero nem o grau complexo; é o grau intensivo, o mais ou menos, a intensidade (2003, p. 402)¹⁸.

O gradiente, conforme foi afirmado anteriormente, nunca foi um operador estrutural por não apresentar o caráter marcado / não-marcado, e sim o mais / menos que acabava por ‘desmontar’ a estrutura paradigmática. Mas é preciso responder qual relação pode haver entre o Neutro e a presença, pois essa tese versa sobre a problemática da semiose da presentificação em uma obra literária contemporânea. Em Barthes encontramos esclarecimento:

¹⁷ *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966.

¹⁸ *Le Neutre*. Cours et séminaires au Collège de France, 1977-1978. Paris, Seuil, 2002.

O Neutro não é um objetivo, um alvo: é uma travessia. [...] o Neutro é talvez uma figura, uma máscara, uma tela pintada (sintoma?) que ocupa o lugar de outra coisa. Do quê? Talvez, por exemplo, de uma angústia política ou de uma angústia de relacionamento? (2003, p. 140).

Percebemos, então, que a personagem narradora de MAMPR, precisou atravessar o seu *Neutro* para atingir a plenitude da presença possível do ser amado e de um mundo possível; sua escritura, como uma imensa manifestação da falta e da enorme superação *subversora*, busca a existência de um amor e de um mundo cada vez mais ausentes. Por isso, a personagem narradora descreve sua relação com Victor assim: “*pensar naquele momento em que ainda não o amava, torna o mundo irreal, a realidade inexistente. Agora que o amo, como pude não amá-lo um dia? Terá sido um tempo que não existiu*” (MAMPR, p. 108).

A “realidade” não é algo dado, pré-definido ou determinado. Ela é produto de uma relação entre os signos. Partindo desse princípio, o amor é uma semiose possível que nasce do encontro de Victor e da personagem narradora. Os signos estão interligados, ou seja, vivemos em uma imensa rede de signos, de modo que o amor, a maior expressão dessa interligação, é capaz de re-significar toda a “realidade” em torno do casal. E para que fizéssemos ou refizéssemos esse percurso da presentificação precisamos atravessar a floresta da neutralidade. Esta leitura desse romance de Judith percorre e revela o discurso literário da presentificação.

2.1.3.5 Cartas à moda de diário: a escritura como Presentificação.

Dentro dessa perspectiva, Eric Landowski encontra e descreve um tipo específico de práxis enunciativa, certo tipo de correspondência, ligada à expressão passional da relação com o Outro enquanto ausente, mas ao mesmo tempo passível de ser presentificado (2002, p. 166). Sem fazer referência a obras literárias de forma específica, traz claras relações com a problemática da

presença na maneira com se apresenta em MAMPR, estabelecendo um diálogo entre o texto teórico e a obra ficcional:

Estou gostando muito desta idéia de salvar os meus dias para você, dias-espécimes, estas cartas, à moda de diário, isto seria verdadeiramente progredir para um ponto a que se deveria chegar, primeiro nos unimos, agora me torno uma espécie de nevyésta para você, ou namorada, até que volte ao estado anterior, ou junte os três (MAMPR, p. 187).

Essa passagem está localizada no final da narrativa e faz parte de um texto maior que se inicia com uma clara referência ao tempo (debreagem temporal) com a seguinte indicação: *18.março.1995*, comum a uma carta que, por sua vez, a personagem narradora endereça assim: *A Victor*. Em uma obra metalingüística, o fragmento “cartas, à moda de diário” (MAMPR, p. 188), revela-me certo tipo de enunciação, um discurso híbrido, entre carta e diário, difícil de nomear e que faz parte das estratégias do sujeito passional para expressar o seu desejo pelo Outro, seu desejo de presença. A carta é, antes de mais nada, um gênero discursivo, ou seja, implica na relação de distância e ausência entre os interlocutores. O ato mesmo de escrever uma carta implica assumir e vivenciar essa relação. A troca epistolar ainda impõe uma distinção espacial e temporal que são claros obstáculos para tornar o objeto presentificado. Isso ocorre porque esse tipo de correspondência evidencia a distância entre os interlocutores, aquilo que os mantém separados. Ao empreender uma tipologia dos regimes epistolares, Landowski encontra três tipos de carta, correspondendo a três gradientes de presença intersubjetiva, considerando a relação entre o locutor e o alocutário e os mecanismos da enunciação: embreagem e debreagem.

O primeiro tipo se refere à *correspondência de negócios*, do qual a carta administrativa é um bom exemplo. Nesse tipo de correspondência os interlocutores assumem a distância intersubjetiva, preocupando-se apenas em comunicar caráter informativo. A *carta pessoal*,

sentimental, tem o objetivo de remediar a distância entre os interlocutores. Porém, vivida como falta em relação ao ausente, termina por celebrar a ausência, pois o discurso e o tema mantém a distância espaço-temporal que os separa. Detendo-nos no terceiro tipo, que mais nos interessa, pois esse terceiro tipo – ainda não nomeado por Landowski – dialoga com a estrutura do romance de Grossmann, uma vez que essa carta não é aquela cuja função é veicular informação – *fazer saber* alguma coisa a alguém. Interessa-lhe um tipo de carta que:

classificáveis seja nos confins das atividades de “comunicação comum”, seja no limiar da produção propriamente literária, no fundo nada dizem; nada, a não ser designar, bem ou mal [...] a meta que visam [...] e que consiste no cumprimento de um fazer ser entre sujeitos: fazer simplesmente que um deles – referencialmente, o ausente – torne-se, num outro nível, semioticamente, presente para o outro. (LANDOWSKI, 2002, p. 167).

Esta leitura da obra MAMPR fez um percurso em direção à presença semiótica. Nesse caminho, a obra possibilitou a problematização de noções convencionais do discurso literário, pois a *presentificação*, da forma como estamos defendendo aqui, é, sobretudo, fruto da subversão das normas e leis, superação das “arrogâncias” do paradigma e de seu narcisismo, resultando em um posicionamento político diante do mundo e das relações humanas. Em determinado momento de sua carta-diário, a personagem narradora expõe a situação de ausência de seu amado e de sua estratégia, que evidencia o desejo, para torná-lo presente de alguma forma: “*Escolhi os momentos mais perfeitos destes poucos dias em que estamos separados, e que já trazem esta novidade da separação por estarmos unidos*” (MAMPR, p. 188). A maneira como a personagem narradora, em MAMPR, irá, mediante o trabalho com a linguagem, construir a presença do outro ausente, encenar seu contato com o outro, utilizando mecanismos para fugir ao distanciamento espaço-temporal e intersubjetivo da relação entre os interlocutores ausentes, convoca aquela mesma travessia do Neutro, da qual falei mais atrás, sendo a carta-diário aquele “*terceiro tipo – a ser*

denominado –, cujo objetivo seria apagar também, ou talvez primeiramente, a ‘diferença’ que a escritura instala entre si mesmo, que escreve, e si, escrito” (LANDOWSKI, 2002, p. 174, (grifo meu). É superando a ausência do amado pela escritura presentificadora dessa carta-diário, ou seja, neutralizando os elementos que a troca de correspondência imporia à presentificação, que a presença pode, de alguma forma, ser alcançada, pois ‘apagar essa diferença’ é já o Neutro como travessia para se chegar à presença.

Para sustentar a proposta da presentificação literária é imprescindível considerar a enunciação como parte importante dessa semiose complexa. Na semiose, o referente não existe de antemão, ele é o produto de uma relação entre signos. Ele pode ser evocado de forma tal que desencadeará uma ‘impressão referencial’ ao invés de uma ilusão apenas. A contribuição do estudo da enunciação para o processo de presentificação consiste, em boa parte, no rendimento das duas operações enunciativas na construção da impressão referencial: a *debreagem* e a *embreagem*. Na primeira operação o sujeito promove a projeção das categorias de actante, espaço e tempo, para fora de si. Essa operação gera mais claramente o discurso objetivo. Na segunda, o sujeito da fala volta-se para a instância da enunciação. Instalam-se as categorias pessoais (eu, tu), os dêiticos espaciais (aqui, lá), e os dêiticos temporais (agora, ontem). Esse movimento centrípeta da atividade discursiva é fundador da discursivização da ‘vida interior’. Essa operação pressupõe a *debreagem* que instala as primeiras condições da atividade simbólica do discurso.

Sendo a obra MAMPR, uma carta escrita “*à moda de diário*”, eu identifico a escrita dessa obra como um grande texto embreado, pois a voz da personagem narradora é soberana nesse romance. Tanto o gênero da ‘carta’ como o do ‘diário’ são terrenos férteis para a comunicação dos sentimentos íntimos. A carta guarda maior transitividade, apresentando o diário movimento inverso; este é centrípeta, e aquela é centrífuga. Embora essas duas operações se completem, é no

âmbito da *embreagem* que reconhecemos elementos expressivos privilegiados pela obra na semiose da presença. No entanto, Greimas nos informa que:

As duas referências, com o auxílio das quais se procura sair do universo fechado da linguagem, com que se busca prendê-lo a uma exterioridade outra – a referência ao sujeito (à instância da enunciação) e a referência ao objeto (no mundo que rodeia o homem, enquanto referente) – nada mais produzem, enfim, que ilusões: a ilusão referencial e a ilusão enunciativa (GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J., 1983, p. 142).

Dentro dessa perspectiva observo que a *embreagem* é uma operação discursiva, em parte, em construção quanto a sua conceitualização e às suas funções, enquanto conceito, e que mantém grande vínculo com minha idéia de intensidade e neutralização no texto literário. Quando Greimas e Courtés apresentam esta particularidade da *embreagem*: “*a embreage se apresenta ao mesmo tempo como alvo visado pela instância da enunciação e como fracasso, como impossibilidade de atingi-lo*” (1983, p. 142), e, sobretudo, “*denomina-se embreagem o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria da pessoa e/ou espaço e/ou tempo, bem como pela denegação da instância do enunciado*” (1983, p. 140), identificamos um elemento de tensão e oscilação representado pela expressão ‘ao mesmo tempo’ em relação a objetivos contrários, quer dizer, o ‘desejo da irrealidade’ ou de vivência do irreal. Por outro lado, há aqui uma clara neutralização, a ‘suspensão de oposições’ entre as instâncias da enunciação. Continuando essa problemática da enunciação, no seu papel de intermédio, na semiose da presentificação, é necessário lembrar as palavras de Greimas:

A tipologia dos procedimentos de *embreagem* que aguardamos e da qual acabamos de traçar algumas coordenadas, aliada à dos procedimentos de *debreagem* que é dela inseparável, é a única capaz de dar os fundamentos da definição – e da tipologia – das unidades discursivas, e de esclarecer de um novo ângulo o conceito de escritura. (1983, p. 142).

Foi partindo dessa necessidade de definir e tipificar os procedimentos das duas operações discursivas que Fiorin se dedicou ao estudo da enunciação, contribuindo sobremaneira para a elucidação de alguns problemas, enriquecendo essa problemática. Segundo Fiorin:

Parret considerava que uma tarefa urgente da semiótica e da narratologia é deduzir todas as possibilidades tipológicas de debreagem e de embreagem, para, assim, esclarecer o funcionamento dos três procedimentos básicos de enunciação, a temporalização, a espacialização e a actorialização (1998, p. 167).

Ao debruçar o olhar crítico sobre o tema no contexto da literatura, enfatizando as instâncias enunciativas pelo viés da Lógica e da Semiótica, esse trabalho constitui-se em uma contribuição para o alargamento semiótico da enunciação, defendendo o processo de presentificação. Dessa forma, entendo a presentificação como um processo, como uma semiose carregada de complexidade, que se constrói na articulação de um signo triádico, ou seja, composto de três instâncias: cognição, paixão e discurso. Lembremos que também defendemos que o *Neutro* – “criação estrutural que desfaça, anule ou contrarie o binarismo implacável do paradigma, recorrendo a um terceiro termo → *tertium*” (BARTHES, 2003, p. 17) – é uma passagem necessária para se chegar à presentificação. A enunciação, mais precisamente, a embreagem assume, dentro da minha concepção de presentificação, um papel fundamental por ser lugar da neutralização das categorias enunciativas (pessoa, espaço e tempo). Evidentemente, estou lidando com o caráter *subversivo* da semiose frente às noções tradicionais do signo diádico e do paradigma. Segundo Fiorin:

A presentificação torna presente, visível, concreto, no espaço do enunciador, algo que estava no espaço enuncivo¹⁹, fora da situação de enunciação, ou no espaço do enunciatário, o que indica o interesse do enunciador por aquilo que ele ‘pôs’ perto dele [...]. (2002, p. 290).

¹⁹ A debreagem enunciva é aquela em que se instalam no enunciado os actantes do enunciado (*ele*), o espaço do enunciado (*algures*) e o tempo do enunciado (*então*).

A subversão da categoria ‘espaço’ pode ser entendida como uma manifestação de neutralização. Em MAMPR encontramos esta passagem exemplar: “*Este olhar, é deste olhar que eu precisava para existir em vez de inexistir [...] e agora este olhar mesmo ausente me olha, e por isso todos os meus gestos devem ser perfeitos [...] não importando que ele esteja ou não esteja, ele está presente.*” (MAMPR, p. 75, grifo meu).

As referências espaciais estão a serviço da sensibilidade nessa obra de Grossmann. O pronome *este* e suas variações, assim como as palavras *ausente* e *presente*, comunicam a proximidade afetiva da personagem narradora e de seu discurso junto a Victor. Sendo o amor seu critério perceptivo, ela não conhece distâncias espaciais ou temporais que a separem dele. O livro é a própria manifestação do desejo, ou seja, a escritura capaz de superar a ausência do ser amado. A Presentificação é, na sua mais expressiva intensidade, tornar presente e existente algo que resiste às arrogâncias do paradigma, subversão de suas leis e exigências, um trabalho sobre a estrutura da língua, mas que repercutindo nos mecanismos expressivos, comunica uma posição afetiva diante do mundo e das relações humanas.

Interessa-me ainda amar o amor, a única forma de concretizar a “realidade”. O que eu não amo, eu não vejo. Apenas vejo o que amo, estas pessoas que perdi e quero recuperar, numa classe de trinta, uma menina, estas estantes, alguns países no mapa, um mar, o Mediterrâneo (MAMPR, p. 145).

O mundo não é apenas o que eu vejo; ele é o que eu sinto no meio das coisas e pessoas com as quais eu me relaciono. Eu vejo quase tudo do mundo, mas nem todo desejo eu sinto. A personagem narradora de MAMPR tem no amor seu critério perceptivo.

2.1.3.6 A incompletude do signo.

Embora este trabalho tenha trilhado o caminho empreendido pela semiótica de linha francesa, chamada *Escola de Paris*, a leitura da obra MAMPR solicitou um retorno ao semioticista americano Charles Sanders Peirce. Ele em uma de suas definições de signo fornece-nos os elementos essenciais que – na verdade presentes em toda semiose – possibilitam o reconhecimento de um sujeito epistemológico exposto à paixão e a ela susceptível:

Um signo ou representamen é tudo aquilo que, sob um certo aspecto ou medida, está para alguém em lugar de algo [...] O signo está no lugar de algo, seu objeto. Está no lugar desse objeto, porém, não em todos os seus aspectos, mas apenas com referência a uma espécie de idéia (NÖTH, 1995, p. 65, grifo meu).

O fato do signo não representar o objeto em todos os seus aspectos está na base da concepção peirceana de semiose como ação dinâmica. Como esclarece Lúcia Santaella (2004, p. 29), a “*transferência do facho de representação para o interpretante significa que o signo é sempre inelutavelmente incompleto em relação ao objeto que ele representa*”. O signo é signo, ou seja, representa o objeto não em todos os seus aspectos, exatamente por não ser o próprio objeto; ele exerce seu papel de mediação entre o sujeito cognitivo e o mundo cognoscente. Dessa incompletude e impotência’ do signo diante do objeto resulta uma constante semiose, constante busca por significado, por outros signos, em um ‘desenrolar dos interpretantes’. A concepção de semiose praticada pelo estruturalismo francês, principalmente, sob o signo diádico e o paradigma, sugeriu um signo completo, de semiose acabada e finalizada. Por isso, o surgimento de um novo sujeito epistemológico passional reivindicou o terceiro termo que assumiu, sob algum aspecto, a “intensidade mediatizada”, de Gérard Genette; a “paixão”, para Greimas; o “grau de presença”, em Benveniste; a “carta como ato de presença”, para Landowski; o “Neutro”, de Barthes. Para Fontanille & Zilberberg, a presença, da qual tratamos mais atrás, mantém relações diádicas,

paradigmáticas. Porém, se, por um momento, não se temesse ‘por em xeque a economia global do projeto semiótico’, a meu ver coisa já iniciada por Greimas em *Da Imperfeição*²⁰, a semiótica poderia incorporar o discurso filosófico que contempla a neutralização possível entre as grandezas de intensidade e de extensidade, desenvolvidas no campo da física, onde existem três possibilidades de lidar com essas grandezas: redução da intensidade à extensidade; redução inversa, em que se reduz a extensidade à intensidade; e, por último, aquela relação que mais nos interessa, aquela que reduz ambas a um terceira entidade, desaparecendo esse antagonismo (SANTOS, 1966).

Aliando-nos a essa terceira posição, a leitura da obra estudada identifica a problematização da questão da presença, fazendo o percurso do *Neutro*, onde também as grandezas de intensidade e de extensidade reduzem-se a uma terceira entidade, o ‘*Tertium*’ de que fala Barthes.

Assim sendo, o processo de presentificação pode ser entendido como uma semiiose particular de um signo triádico. Em um de seus vértices está o sujeito passional, que em MAMPR, pela personagem narradora manifesta o amor a Victor, objeto de sua paixão. Mas seu desejo também se estende ao ato de escrever, à escritura, e às relações humanas. Por vezes, essas instâncias estão imbricadas: o sagrado, o erótico e o amor à escritura e a Victor: “Não há dúvida, pintarei este retrato por inteiro e ele me acompanhará por todos os dias de minha vida” (MAMPR, p. 27). Esta passagem revela-se um intertexto, do Salmo 23, versículo 6: “Certamente que a bondade e a misericórdia me seguirão todos os dias de minha vida” (1969, p. 616). De outro lado, o objeto, que por ser tão constantemente evocado, será manifestação de um grau de

²⁰ Original francês: GREIMAS, A. J. *De L'imperfection*. Pierre Fanlac, Périgueux, França, 1987. Primeira edição em português: GREIMAS, A. J. *Da Imperfeição*. Pref. e trad. Ana Claudia de Oliveira; apres. De Paolo Fabbri, Raúl Dorra, Eric Landowski. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

existência discursivo, identificando-se com o desejo de presença. Se a personagem narradora pode ser identificada a um sujeito passional da fé, que através do desejo, da escritura e da fé mantém relação com o seu objeto de desejo, uma presença, será necessária para criar uma relação verossímil com esse objeto: a assunção a um discurso da presença, a uma enunciação de tal forma que possa criar, ou melhor, expressar as instâncias de pessoa, espaço e tempo necessários para, através da escritura, alcançar o objetivo: a própria presença e a presença do outro.

Entretanto, um discurso crítico e filosófico da presença não poderia surgir de especulações meramente pessoais. Carecia um olhar retrospectivo capaz de encontrar na teoria e na crítica literárias, assim como na filosofia, os argumentos em favor de sua legitimidade. Essa tese elegeu a hipótese de que o romance MAMPR é a obra *sui generis* da semiose da presentificação e comparada com outras obras em que o discurso da presentificação é favorecido encontramos preciosas correspondências e relações estéticas. Foi também necessário articular diversas construções teóricas, filosóficas e caminhos metodológicos para se chegar à dimensão sistemática da semiose do desejo de presença.

Dessa forma, foi necessário rever a noção de *singularização* – apresentada por Victor Chlovski, no seu artigo “A arte como procedimento” (1971²¹); a incompletude e o caráter vicário do signo peirceano e o discurso filosófico da representação na Teoria Semiótica de Charles Sanders Peirce; a relativização das formas simbólicas, em Cassirer; o sentido emocional das palavras, em Merleau-Ponty; o *Neutro* e a noção de “realidade” de Roland Barthes; a semiótica das paixões, de Greimas; a “carta como ato de presença”, de Eric Landowski, juntamente com a contribuição de Jakobson, Genette e Todorov. A semiose da presentificação, nesse diálogo interno consigo mesma, encontrou sua identidade filosófico-poética. No entanto, seu diálogo

²¹ TODOROV, Tzvetan. (org). *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*. Paris, Éd. du Seuil, 1965.

estende-se para além do espelho narcísico. Se o ápice da teoria da representação é a ilusão de presença do objeto representado, seria MAMPR a realização literária mais bem sucedida dessa utopia estético-literária?

CAPÍTULO 3

A INTERTEXTUALIDADE DA PRESENTIFICAÇÃO

Capítulo 3

A intertextualidade da Presentificação

Aqui no Shopping, como em qualquer outro lugar, há dias de libertinagem e dias de ascese, dias de calar e dias de falar com todo o mundo...

Judith Grossmann (MAMPR, p. 102).

Segundo o discurso filosófico, o *desejo* é um desses termos equívocos²², pois sua riqueza etimológica atesta seus vários significados assumidos ao longo do tempo e das culturas, sendo, até hoje, de múltipla interpretação. A presentificação aqui é, sobretudo, semiose do desejo de presença, o resultado da intensidade do desejo que acomete o sujeito – a um só tempo cognoscente, discursivo e afetivo – capaz de evocar o objeto desejado, promovendo sua representação, seja em um reconhecimento, em uma ilusão, em uma impressão ou em uma alucinação do objeto desejado. No discurso literário, assim como na vida, como já afirmamos anteriormente, os indivíduos e as personagens manifestam uma carga de desejo em consequência da qual tornam-se verossímeis e humanos. Dessa forma, quando pensamos no diálogo entre obras literárias, com vistas a encontrar diferentes apresentações da semiose literária da presentificação, precisamos considerar a maneira como o desejo se apresenta nessas obras, ponderando sua fortuna semântica. Devemos atentar também para o nível do conteúdo e o nível da expressão, com o cuidado de identificar como a presentificação se apresenta no discurso literário, sendo tema da obra literária ou um sistema de signos mais elaborado. Dessa feita, foi realizada uma leitura seletiva que resultou na escolha de três autores e obras que mantém diálogo produtivo com MAMPR, esclarecendo que a semiose da presentificação no discurso literário é fenômeno que

²² Termo equívoco é o termo ambíguo, de dúplici significação, que significa simplesmente muitas coisas, como o termo **cão**, que pode significar o animal, uma peça de arma, uma constelação, etc. SANTOS, Mário Ferreira dos. **Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais**. IV volume. 4.^a ed. São Paulo: Editora Matese, 1966.

remonta às lendas e mitos reunidos por Ovídio e aos *Cânticos dos cânticos*. Eis uma diminuta amostra, dentro de um universo literário muito mais amplo: *Pigmalião*, de Ovídio, *Inundación Castálida* (1689) e *Segundo tomo de las obras de Sor Juana Inês de la Cruz y La Segunda Celestina* (1690), da poeta Sórora Juana Inês de la Cruz, e, *O deserto dos Tártaros* (1940), de Dino Buzzati.

3.1 Presentificação temática

A lenda de Pigmalião é narrada nas *Metamorfoses*, de Ovídio. Se pudéssemos estabelecer um marco inicial da presentificação no âmbito da literatura e da arte, uma obra que pela primeira vez tivesse apresentado a problemática da presentificação, talvez pudesse ser a lenda de “Pigmalião”. Trata-se de uma narrativa muito simples, sem muito trabalho na organização dos fatos narrados, mas sua força reside na fábula, que vem a povoar o imaginário literário e estético de muitas épocas. A reunião de obras e autores que foram influenciados pelo mito ou pela lenda é considerável²³.

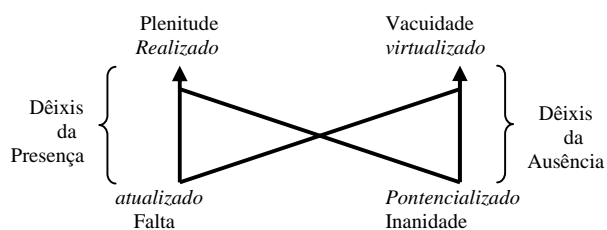
Segundo Thomas Bulfinch (2001, p. 78), fábula de *Pigmalião* é a seguinte: Pigmalião era um escultor que via defeitos em todas as mulheres. Dessa forma, resolve viver solteiro. Certa feita esculpiu uma maravilhosa estátua de mulher cuja beleza não podia ser comparada a nenhuma mulher de carne e osso. Começa a encantar-se pela estátua, compra-lhe ornamentos, jóias, vestidos e, até mesmo, deita-a na cama como se fosse viva. Por ocasião do festival de

²³ Étienne Falconet (1756, Louvre); “O homem de areia”, de Hoffmann (1816); “A estátua de mármore”, de Arnim (1819); “A Venus de Ille”, de Merimée (1837); “O retrato ovalado”, Edgar Allan Poe (1842); Gerôme (1892, San Simeon, California). Vários artistas, a partir do século XVIII, têm-se inspirado nesta lenda, tais como Fragonard, Bourges, Boucher, San Petersburgo; “Pigmalião” (1913), de George-Bernard Shaw; “O senhor de Pigmalião” (1921), obra teatral de Jacinto Grau; “Pigmalião” (1973), de Vázquez Montalbán, uma versão moderna do mito; “Gradiva” (1987), de J. Jensen; Acrescente-se, ainda, “My Fair Lady”, recriação cinematográfica e moderna do mito, famosa na interpretação de Rex Harrison e Audrey Hepburn, dirigido, em 1964, por George Cukor.

Vênus (Afrodite), Pigmalião vai a Chipre e pede à deusa do amor para ter alguém parecido com sua virgem de marfim. Vênus ouve suas preces. Quando volta para casa, sente vivo o corpo da estátua, beija sua amada e agradece à deusa (BULFINCH, 2001, p. 78). Conforme Flavio di Giorgi (1990, p. 134):

Amar, amar sempre pressupõe um desejo, o latim tem dois verbos que se contrapõem e a contraposição ora é uma, ora é outra, [...] *Amare, amo*, são verbos fortes, originalmente é o amor erótico. Certo, *amare* significa realizar o ato sexual, primeiro sentido de “amar”, e o segundo sentido de *amare* é o gostar, estar apaixonado.

Os dois verbos acometem Pigmalião. No início da narrativa, após esculpir a estátua da mulher de beleza ideal, ele é afetado pelo *amare* no sentido de gostar, estar apaixonado. No fim, ele é envolvido pelo *amare*, no outro sentido, na realização do ato sexual. Nesse texto, basicamente, o problema se dá na esfera de relações entre sujeito e objeto, ou melhor, actante-sujeito e actante-objeto. Não há uma problematização mais acentuada nas categorias de espaço e tempo, pois se trata de uma narrativa relativamente simples. Portanto, vejamos como se desenrola a presentificação na história de Ovídio. Para melhor representar a dinâmica da presentificação no nível sintagmático será utilizado o modelo do quadrado semiótico que demonstrará o percurso do personagem em busca da presentificação, mais precisamente na trajetória que faz Pigmalião para presentificar sua amada. Os modos de existência semiótica que entram em cena na questão da presença são (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 134):



Quando Pigmalião esculpiu a estátua da mulher perfeita promoveu uma *atualização* de seu objeto de desejo. Até a composição da estátua ele havia decidido viver solteiro, ou seja, vivia a vacuidade de seu objeto de desejo, pois esta instância não era sentida como uma falta, mas o que havia era a ausência de desejo. Não pretendia estabelecer relação de conjunção com o actante-objeto. Mais que isso, ele havia abandonado o valor desse objeto, ou seja, essa *virtualidade* se dava como um estado para além da disjunção entre o actante-sujeito e seu objeto de valor. Este valor pode ser entendido como a vivência amorosa com a beleza perfeita e absoluta.

A disjunção propriamente dita entre sujeito e objeto acontece quando Pigmalião se apaixona por sua obra e se vê impedido de compartilhar sua paixão, pois se trata de uma peça de mármore. A fascinação dele o leva para atitudes excêntricas como dar presentes finos e caros para ela, e, até mesmo vestir seu corpo com vestidos e jóias. Essa fascinação pode ser melhor compreendida através do seguinte trecho de Bulfinch (2001, p. 78): “*Vestiu-a e ela não pareceu menos encantadora do que nua. Deitou-a num leito recoberto de panos coloridos com púrpura, chamou-a de esposa e colocou-lhe a cabeça num travesseiro de plumas macias, como se ela pudesse sentir a maciez*”.

Essas atitudes de Pigmalião somente reforçam seu *querer* estar junto, diante de uma situação adversa, de *não-poder* estar conjunto, ou seja, seu objeto de desejo se torna inacessível. Todavia, essas atitudes excêntricas demonstram que na mente dele começa a existir um processo de presentificação. Pigmalião a chamará de esposa. Há uma retomada da falta e um investimento nessa falta aumentando o desejo.

Os gestos executados em favor de Galatéia a tornam existente apenas como falta, como objeto de desejo. É necessário, então, que outro actante-sujeito destinador intervenha como mediação para que o herói alcance seu objeto de valor. Esse papel será desempenhado por Vênus (Afrodite). Por ocasião do festival de Vênus, Pigmalião irá fazer o pedido à deusa: “__ *Deuses, Vós que tudo podeis, dai-me por esposa [...] alguém semelhante à minha virgem de marfim*”. (BULFINCH, 2001, p. 79). Vênus entende seu pedido: se não havia uma mulher que se igualasse à virgem de marfim restava apenas “dar vida” à estátua. Dessa forma, foi por intermédio da palavra, da fala – que também cria a realidade (relação *in praesentia*), assim como a escultura busca representá-la (relação *in absentia*) – que se deu o passo decisivo para a presentificação. A realidade que a escultura de Pigmalião representa está aquém das necessidades do herói, pois a escultura imita mal o objeto do desejo por melhor que ela seja. O discurso, por sua vez, por conta da pressuposição recíproca própria da interlocução, cria o sentido e a subjetividade, promovendo e representando melhor, mais eficiente e exata a “realidade”. Dessa maneira, é somente quando Pigmalião expressa seu desejo que ele o realiza. Quando ele volta para casa, e sente os sinais de vida de sua amada, a presentificação está *realizada*. O sujeito e o objeto estão em perfeita conjunção. Enquanto a *escultura* criava uma relação *in absentia* entre os elementos da realidade e do desejo, o *discurso* cria relações *in praesentia*, pois permite ao sujeito e objeto uma co-presença.

Simbolicamente, o sucesso do herói pode ser interpretado de outra forma. Essa outra possibilidade, mais simbólica, se assenta na maneira como Afrodite intervém na dimensão afetiva dos mortais. Por exemplo, esse seria o caso de Helena, que casada, aceita a corte de Paris:

Helena não conseguia resistir à proposta de Paris. O fogo que a deusa do amor havia atizado em seu coração tornava-a incapaz de pensar em seu marido, que a amava, em sua filha, que desejava sempre perto de si, e em todos os seus familiares, que a honraram e a respeitavam. (STEPHANIDES, 2000, p. 36).

Assim, a intervenção de Afrodite na vida dos mortais ocorre na maneira como sua vítima ou seu protegido irá perceber a realidade. Ela altera o funcionamento convencional e normal da percepção. É assim que a intervenção de Afrodite se assemelha à semiose, pois o objetivo não é representar a realidade mais fazer uma provocação. Da união de dois elementos diferentes nasce um novo significado: relação de pressuposição recíproca. O que o narrador afirma sobre as sensações sentidas por Pigmalião não impede que sejam interpretadas como um simulacro de existência vital promovido pela deusa na mente do herói que sente sua virgem de mármore de carne e osso. A presentificação, por ser mesmo um processo, não ocorre abruptamente como se pode perceber. A presentificação do objeto de desejo começa com a *virtualização* – quando o herói tenta se livrar de uma necessidade inevitável – passa por uma *atualização* – quando o sujeito investe os valores no objeto a ponto de estabelecer uma relação excêntrica – e termina com a *realização* da presença – quando o objeto corresponde às ânsias e desejos do herói. Um percurso da *vacuidade* à *plenitude* da presença.

A utilização do quadrado semiótico e das modalizações para analisar o mito mostrara-se adequada à análise da narrativa simples e linear. Não há no texto de Ovídio grande elaboração de enredo, ou seja, na apresentação dos fatos narrados. Há uma fábula interessante, que simbolicamente representa a relação do ser humano com o mundo “real”, do ser humano e seu desejo diante das arrogâncias da “realidade” adversa, ou, de maneira mais lúcida, uma reflexão da maneira como o amor e os sentimentos podem atuar na sua capacidade perceptiva. A presentificação identificada na lenda, escrita por Ovídio, faz parte apenas do tema da narrativa.

Sua estrutura, ou seja, seu trabalho sobre a linguagem, não dialoga com a problemática da presentificação. A maneira de expressar a presentificação se mantém indiferente ao conteúdo expresso.

Em MAMPR essa postura difere. Não se trata de um texto sobre presentificação apenas, mas um texto que procura presentificar, sendo o romance um gesto cognitivo, passional e discursivo diante de um mundo frio e cada vez mais distante do amor verdadeiro. A proposta de Judith Grossmann é a de fundar uma nova linguagem para instaurar novas relações humanas e, através da neutralização, como nos expõe Barthes, no *Neutro*²⁴, busca expressar a angústia política e de relacionamento do homem contemporâneo. Ao eleger um *Meu amigo*, conforme expresso no começo do título, revela seu diálogo intertextual com o trovadorismo e aquela etiqueta social e cultural²⁵.

Em face do ponto de vista atual e original desta leitura do fenômeno estético-literário, observamos que três pilares sustentam a proposta da presentificação literária: a *percepção*, a *passionalidade* ou a *afetividade* e a *enunciação*. Segundo Merleau-Ponty (1999, p. 279), o “*pensamento objetivo ignora o sujeito da percepção. [...] ela não se apresenta como um acontecimento no mundo ao qual se possa aplicar [...], mas a cada momento como uma re-criação ou uma re-constituição do mundo*”. Por isso, podemos entender, semioticamente, que o referente não existe de antemão, ele é o produto de uma relação entre signos. Ele pode ser evocado de forma tal que desencadeará uma ‘impressão referencial’ ao invés de uma ilusão apenas. Além disso, segundo Peirce (1990, p. 46, grifo meu), o “signo representa alguma coisa,

²⁴ O *Neutro* para Barthes é tudo aquilo que burla o paradigma, ou seja, que produz sentido sem que seja necessário atualizar um dos dois termos virtuais em oposição.

²⁵ O trovador foi uma figura paradoxalmente revolucionária: na cultura medieval, atua no florescimento da literatura com o advento do fingimento poético; na ideologia social, rebelava-se contra o matrimônio de interesse e sem afeto verdadeiro.

seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen”. Essa incompletude do signo solicita a criatividade e a subjetividade do sujeito falante da língua, ao mesmo tempo em que denuncia o sujeito pelo seu discurso.

A semiótica das paixões ou dos afetos surge como nova epistemologia na semiótica greimasiana. Com a nova relação sujeito-objeto-mundo, que estava sendo construída, surge uma nova terminologia juntamente com aquela nova abordagem do fenômeno estético e semiótico. O sujeito, assim, patemizado, cuja carga sensível na forma de uma imensa tensão interna, provocada pelo olhar e a memória, faz brotar, por intermédio da enunciação, o espaço e o tempo carregados de intensidade e oscilação.

A contribuição da *enunciação* consiste no rendimento das duas operações enunciativas na construção da impressão referencial: a *debreagem*²⁶ e a *embreagem*²⁷. Na primeira operação o sujeito promove a projeção das categorias de pessoa ou actante, espaço e tempo, para fora de si. Essa operação gera mais claramente o discurso objetivo. Na segunda operação, o sujeito da fala volta-se para a instância da enunciação. Instalam-se as categorias pessoais (eu), os dêiticos espaciais (aqui), e, os dêiticos temporais (agora). Esse movimento centrípeto da atividade discursiva é fundador da discursivização da ‘vida interior’. Essa operação pressupõe a *debreagem* que instala as primeiras condições da atividade simbólica do discurso (BERTRAND, 2003, p.

²⁶ *Debreagem* s.f.: Pode-se tentar definir *debreagem* como a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta fora de si, no ato de linguagem e com vistas à manifestação, certos termos ligados à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso (GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J., 1983, p. 95).

²⁷ *Embreagem* s.f.: Ao contrário de *debreagem*, [...] denomina-se *embreagem* o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria da pessoa e/ou do espaço e/ou tempo, bem como pela denegação da instância do enunciado (GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J., 1983, p. 140). Um exemplo, embora simples, pode servir para explicar a diferença: na frase “trabalhas bem, meu rapaz”, se um homem dirige essa frase para um rapaz que está trabalhando a sua frente, tem-se a *debreagem*. Se, porém, um sujeito profere essa frase se referindo a si mesmo, tem-se a *embreagem*.

417). Dessa forma, a problemática da presentificação diz respeito à *semiose* no que se refere à evocação do referente e à incompletude do signo; à dimensão passional do discurso, pois sem intensidade do desejo não há presentificação; à *enunciação*, no que se refere à postulação de um alocutário, às operações enunciativas da embreagem e debreagem, fenômeno explicitado por Benveniste:

Mas imediatamente, desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o outro diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a este outro. Toda enunciação é, explicitamente ou implicitamente, uma alocação, ela postula um alocutário. (1989, p. 84, grifo meu).

Quando Pigmalião trata a estátua como se fosse uma mulher de verdade começa o processo de presentificação em sua consciência. Conforme vão se intensificando, suas relações com ela vão se tornando mais humanas, culminando no seu pedido à deusa Vênus. Porém, sendo a narrativa em terceira pessoa, o sentimento nos é comunicado de segunda mão. O narrador não participa da ação. A narrativa tomaria outro rumo se fosse escrita pelo próprio Pigmalião. Mas há um momento em que ele profere seu sentimento, que o desejo se transforma em Logos: quando vai até Vênus suplicar por seu objeto desejado. Postula o alocutário, postula o que se deseja e a mediação entre o desejo (imaginação) e a adversidade, (“realidade”). No caso em questão, mediação exercida por um signo sobrenatural.

3.2 O discurso em ato

As primeiras linhas de MAMPR começam com o seguinte período: “*Oh que coisa forte é o amor! Estou sentada diante de Victor sem que ele de nada saiba*” (MAMPR, p. 15). A primeira oração se inicia com uma interjeição, *Oh*, e termina com um sinal de exclamação. Esses signos representam graficamente o envolvimento emocional do sujeito enunciador diante de sua

constatação: “a força do amor”. O amor age de maneira determinante naquilo que a personagem narradora percebe. O amor ser forte é uma opinião dela, baseada no que ela percebe, pois o amor faz a mediação entre ela e Victor, seu amado, e, conseqüentemente, inclui-se o “mundo”:

“Interessa-me ainda amar o amor, a única forma de concretizar a realidade. O que eu não amo, eu não vejo. Apenas vejo o que amo, estas pessoas que perdi e quero recuperar”. (MAMPR, p. 144). Não há diferença entre a personagem em cena e a voz que a narra. Essas instâncias estão neutralizadas. Quando essa neutralização ocorre entre as categorias da enunciação, tem-se a operação da embreagem que cria o simulacro de presença. Observamos claramente as diferenças entre a lenda de Pigmalião, narrada por Ovídio, e este romance de Grossmann. O narrador da lenda expõe os fatos guardando segura distância, mantendo-se indiferente aos acontecimentos. Predomina a operação discursiva da debreagem, exceto no breve momento em que o personagem faz uma súplica a deusa Vênus. Predominantemente, há uma clara disjunção entre a pessoa, o espaço e o tempo da enunciação e a representação actancial, espacial e temporal do enunciado. A personagem narradora de MAMPR dirá: *“Estou aqui”*. (MAMPR, p. 15). Este ‘aqui’ indica que assim como ocorre uma embreagem actancial, identifica-se uma embreagem espacial. O espaço ocupado pela personagem em cena é o mesmo ocupado pela voz que narra a cena. Há uma neutralização também da categoria de espaço da enunciação e do enunciado, promovendo um efeito de sentido da presentificação, pois essa neutralização é necessária para que a personagem narradora possa, ao menos semiótica-afetiva e discursivamente, estar conjunta a seu amado Victor. Este sujeito enunciadador, todavia, está fortemente sensibilizado, patemizado, e seu *pathos* se deixa revelar através da interjeição *Oh*, do ponto de exclamação, dos verbos na primeira pessoa do presente, a neutralizar a distância entre as instâncias discursivas: *Estou* (MAMPR, p. 28), que a localiza na cena *“Estou sentada”*, *“Estou aqui”* (MAMPR, p. 15); através do pronome *Nosso* que quer dizer ‘eu’ + Victor e, *“Agrada-me”*, forma reflexiva de agradar (contentar-se,

satisfazer-se, causar prazer a si). Porém, é, sobretudo, quando ela se coloca: “Concedo-me uma hora, uma hora no máximo” (MAMPR, p. 15), que se identifica melhor a neutralização entre o “eu” enunciador e o “eu” do enunciado, o espaço da enunciação e o espaço do enunciado, assim também o tempo.

A relação entre o tempo da enunciação e a representação temporal do enunciado se dá de forma igualmente complexa. A neutralização dessas instâncias denuncia o desejo da personagem narradora de re-fruir o momento já vivido: “*Estou aqui para fazer, com velocidade superior a da luz, o que devo fazer*” (MAMPR, p. 15), e agora, revivido, e predeterminado por ela e pela temporalidade constituída por seu desejo. O movimento da embreagem é centrípeto, do exterior para o interior, um mergulho na subjetividade. Mas esse mergulho não quer dizer ir ao passado permanecendo no presente, mas através das recordações fazer voltar o objeto de desejo, como nos explica Barthes:

O que quer dizer ‘Pensar em alguém’? Quer dizer: esquecê-lo (sem esquecimento a vida é impossível) e despertar desse esquecimento. Por associação, muitas coisas te trazem para o meu discurso. ‘Pensar em você’ não quer dizer nada mais que essa metonímia. Porque, em si, esse pensamento é vazio: eu não te penso; simplesmente te faço voltar (1984²⁸, p. 32).

A tensão observada na escritura deste romance se estabelece na dinâmica das operações enunciativas da embreagem e da debreagem. Segundo Fiorin (2002, p. 48), “*a embreagem é o efeito de retorno à enunciação, produzido pela neutralização das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo, assim como a denegação da instância do enunciado*”. A embreagem é o movimento da percepção presentificadora da personagem narradora na superação das oposições e

²⁸ *Fragments d’un discours amoureux*. Paris, Seuil, 1977.

dicotomias: intensidade e extensidade, passado e presente, ausência e presença, correspondendo a movimentos do “eu” enunciator e passional na atitude presentificante.

A personagem narradora de MAMPR atribui à troca discursiva o verdadeiro nascimento da realidade, onde crio o Outro e a mim mesmo no discurso em ato, crio a temporalidade e a espacialidade. A existência depende de minha interação com o Outro: “*Porque um sem o outro podemos viver, mas não podemos existir. Porque sem amor não se pode existir*” (MAMPR, p. 27). Um outro exemplo pode ser trazido: “*agora, diante dele, pensar naquele momento em que ainda não o amava, torna o mundo irreal, a realidade inexistente. Agora que o amo, como pude não amá-lo um dia? Terá sido como um tempo que não existiu*” (MAMPR, p. 29). Isso ocorre porque a temporalidade é umas das expressões do desejo. Segundo Marilena Chauí:

A relação com a memória é relação com o tempo e o desejo se constitui como temporalidade, aptidão do sujeito para protelar indefinidamente a satisfação, desligando-se do dado presente, encontrando mediações que o remetem ao ausente e abrindo-se para o que conhecemos como imaginário e simbólico. (1990, p. 25).

Desejar algo é pensar nesse algo, é acionar a memória em favor do prazer de estar presente a esse objeto do desejo. Landowski²⁹ nos esclarece que: “*se o ‘discurso’ [...] nos interessa, é porque ele preenche não só uma função de signo numa perspectiva comunicacional, mas porque tem ao mesmo tempo valor de ato: um ato de geração de sentido, e, por isso mesmo, ato de presentificação*” (2002, p. 10). Não existe sentido no nada, pois nada está. A partir do momento que uma coisa irrompe o silêncio, o sentido começa a se fazer, pois algo se faz presente. Nada ocorreria sem o surgimento do “eu” enunciatário, que no discurso em ato, cria o Outro, o espaço e o tempo da enunciação:

²⁹Apresentação feita por Eric Landowski à sua obra *Presenças do Outro: ensaios de sociosemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Poder-se-ia supor que a temporalidade é um quadro inato do pensamento. Ela é produzida, na verdade, na e pela enunciação. Da enunciação procede a instauração do tempo. O presente é propriamente a origem do tempo. Ele é esta presença no mundo que somente o ato de enunciação torna possível, porque [...] o homem não dispõe de nenhum outro meio de viver o ‘agora’ e de torná-lo atual senão realizando-o pela inserção do discurso no mundo (BENVENISTE, 1989, p. 85, grifo meu).

A temporalidade, assim como as outras instâncias da enunciação, a espacialidade e a actancialidade, exercem um diálogo entre o desejo e a enunciação. Para Benveniste, o ato enunciativo constitui o tempo, pois o presente é a origem do tempo. Segundo Marilena Chauí (1990, p. 25), a “*relação com a memória é relação com o tempo e o desejo se constitui como temporalidade.*” A relação entre a personagem narradora e Victor é uma metáfora da relação entre os signos na criação da ‘realidade’ e aborda um dos efeitos de sentido dessa relação que é a presentificação: “*Antes Victor não existia, mas agora, [...] existe, e dele precisarei para tudo, até para olhar as luzes da cidade de dentro de um táxi, e mesmo ausente ele estará cada vez mais presente*” (MAMPR, p. 36). A presença de Victor é a possibilidade de existir enquanto sujeito enunciadador, sujeito da fala, do contrário a obra nem sequer existiria, sem sua maior motivação.

No que se refere à lenda de “Pigmalião”, ele e sua amada também dependiam do amor para que o casal vivenciasse a relação amorosa. Foi necessário esculpir o objeto de seu desejo, ou seja, expressar em um código estético, que são os códigos da escultura, tudo o que era falta, tudo o que era ausência. Porém, o objeto de desejo esculpido cria uma aporia. Ao mesmo tempo em que a pedra esculpida representava a mulher sonhada de forma tangível, pois a pedra ocupa um lugar no espaço, em sua proporção e forma, criando uma impressão referencial vigorosa, ela não oferecia os elementos necessários para o contato amoroso, pele, calor humano, fala, ou seja, a vida. Faltava-lhe a vida. Ela era, enquanto escultura, vida em potência. Galatéia é a representação de uma existência impossível, por se tratar da perfeição, do objeto de desejo perfeito, em termos

semióticos, do interpretante final. É apenas por intermédio da arte que levemente alcançamos essa dimensão, ou através da experiência religiosa.

Pigmalião solicita os favores da deusa Vênus, que, notadamente, age na percepção de seus favorecidos, ou de suas vítimas quando é o caso, e, dessa feita, cria uma ilusão confortadora para o herói. Não há fala de Galatéia, apenas sua pele está macia e seus olhos abrem-se. Seus exíguos gestos, assim como a maneira da deusa Vênus atuar na vida dos mortais, reforçam a hipótese de que Pigmalião continua sonhando.

A existência da narradora e de Victor depende do amor e do desejo. Percebe-se então, que o amor em MAMPR está sendo tratado de maneira diferenciada. Se se entende que o referente é o resultado de uma relação entre signos pode-se supor que o ‘amor’ pode ser um signo mediador de uma forma discursiva que estabelece a relação entre a personagem narradora e Victor. Quando a narradora abre o romance com: *“Oh que coisa forte é o amor! Estou sentada diante de Victor sem que ele de nada saiba”* (MAMPR, p. 15), a situação discursiva criada pelo amor, pois ele reúne os interlocutores, instaura a presença dos dois actantes. É o amor que cria os actantes como posições no processo de enunciação. É a respeito desse efeito de sentido do amor, situação discursiva, que a narradora lhe reconhece força.

A personagem narradora busca presentificar Victor com ela, o ser amado, através da linguagem, tentando evitar o desdobramento que evidenciaria a distância entre os interlocutores. Algumas passagens fazem referência a essa presentificação na própria construção do texto, plano da expressão, quando se relaciona a presença de Victor pelo discurso com a presença das coisas ou a construção da realidade empreendida pelo signo, ou melhor, pela semiose: *“mesmo podendo o que posso, uma palavra invade os meus olhos e os olhos dele, [...] e esta palavra é saudade”*

(MAMPR, p. 20). A embreagem, aqui, é duplamente apresentada, pois seu movimento centrípeto vai ao encontro de um caráter menos simbólico da linguagem. Ao invés de a narradora dizer que sentiram saudade e choraram, é a própria palavra que invade os olhos, e invade no momento da enunciação, ou seja, neutraliza-se o tempo e o espaço da cena e de sua narração. A palavra “saudade”, a própria palavra e não o que ela representa é o que entra pelos olhos; a diferença entre a palavra “saudade” e o que ela representa é neutralizada. A personagem narradora não fala de Victor; ela quer trazê-lo de volta, e reviver os momentos com ele. Da mesma forma, evita substituir a palavra saudade pelo signo que ela representa; é a própria palavra que é evocada, assim como é o próprio Victor *aqui e agora* que a narradora busca tornar presente.

É por isso que em alguns momentos os acontecimentos ocorrem primeiro por conta da palavra-signo em primeiro plano e não pelo que ela convencionalmente representa ou substitui:

Ele expele, como um feto, a assustadora terrificante palavra amor de sua autoria, encontro-me inteiramente surpresa e despreparada para ouvi-la, mas como recíproca, confirmo-a, a original, dele, não me convence, mais me convence a réplica, a minha. (MAMPR, p. 39).

Nesse trecho, a palavra *amor* é comparada a um feto, pois nasce do relacionamento de homem com a mulher, mas eles estão se relacionando através da linguagem. Seu relacionamento é transação de signos, evidenciado pelas palavras *recíproca* e *réplica*. A narradora diz que o que a faz se convencer é sua réplica, ou seja, a reciprocidade própria da troca discursiva é a criadora de sentido.

Entretanto, a embreagem não é absoluta, pois explicam Greimas & Courtés:

É impossível conceber a embreagem total; ela equivale a apagar toda marca do discurso, seria a volta ao ‘inefável’: da mesma forma como não há segredo senão na medida em que se pode desconfiar, [...] a embreagem deve deixar alguma marca discursiva da debreagem anterior. (1983, p. 141).

Se, todavia, a embreagem absoluta não pode ser executada, ela pode sem dúvida assumir papel principal para provocar determinado sentido.

Em MAMPR, a debreagem é evocada a partir da necessidade da embreagem. Quando a personagem narradora se refere a encontros anteriores ao que está vivenciando no momento da enunciação, somente aí ela vai usar a debreagem. A utilização dessa operação, com a finalidade de tornar mais forte o encontro revivido, promove o movimento centrífugo do ‘eu’ narrador na instauração da pessoa, do espaço e do tempo, com os limites bem definidos da instância da enunciação e a instância do enunciado. A objetividade procura transmitir de forma convincente que houve outros encontros entre Victor e a narradora. No entanto, há um deslocamento na ordem convencional na enunciação, pois é ao redor das necessidades de se fortalecer a embreagem que os fatos debreados são trazidos à enunciação, pois no capítulo *A VISITA*, a embreagem, por exemplo, é a situação discursiva que domina todo esse capítulo.

A debreagem começa no segundo parágrafo:

Recordo-me de uma das nossas vidas prévias. Era numa sala, um jantar que o casal Antônio e Yzelda ofereciam a um outro casal [...], a Victor e a mim. Olhei-o [...] Naquela época eu estava [...] e fiquei a pensar. (MAMPR, p. 16).

Diferentemente da embreagem, nessas passagens debreadas não é encontrada a neutralização entre as instâncias da enunciação e do enunciado. Essa separação entre o “eu” enunciadador e o “eu” do enunciado fica evidenciada quando a personagem narradora diz: “Recordo-me [...]” (MAMPR, p. 15), o que equivale a dizer: estou *aqui* e apenas minha fala e memória irão apontar para o passado, para o *lá*. Ao contrário, no discurso embreado o passado e o presente se encontram, tudo é presentificado. Na gramática do discurso debreado usam-se os verbos no pretérito imperfeito na maior parte dos casos, e o passado simples é usado muitas vezes

com a função do imperfeito: *Era, olhei-o, estava, fiquei*, assim como expressões do tipo ‘Naquela época’, disjungem as instâncias criando o não-eu, o não-aqui e o não-agora:

Este é um dos nossos encontros dos quais, pelo menos por enquanto, consigo me lembrar, a menos que outros me ocorram durante esta narrativa [...] ao narrar tais acontecimentos novamente os experimento (MAMPR, p. 16).

A instância da embreagem é o centro de onde se irradiam a quase totalidade das recordações e associações postas no texto. O passado evocado pelo discurso debreado é o passado passado. O passado evocado pelo discurso embreado é o passado presentificado. O tempo da embreagem é a instância principal e central da construção do romance: o presente onde o texto está mergulhado. Porém, há um outro fator que determina a própria embreagem encontrada neste romance de Grossmann: o estado apaixonado do sujeito enunciador faz dessa enunciação uma enunciação passional. Segundo Denis Bertrand (2003, p. 392), “*o sujeito passional [...] define seu fazer interpretativo num movimento de fechamento subjetivo: é um sujeito ‘centrífugo’. Sua única função é fixar e preservar seu espaço patêmico*”. Porém, o movimento centrípeto do sujeito passional se articula por meio da operação de embreagem. Para que esse sujeito possa reviver os encontros do passado com o ser amado, e ultrapassar os obstáculos espacio-temporais, deve transformar seu discurso em uma relação presentificadora, estabelecendo uma interlocução com o objeto amado.

Entre uma volta ao universo da situação do encontro embreado, ou seja, a situação inicial em que a narradora se encontra com Victor no seu primeiro encontro, e algumas recordações debreadas, muitas asserções do sujeito da enunciação são espalhadas por todo o texto, fazendo dessa obra um monumento feito de discurso e enunciação oferecido ao ser apaixonado: “*Anos e*

anos daquele jantar, até que hoje, dia 15 de novembro de 1994, terça-feira, estamos, Victor e eu, sentados um diante do outro” (MAMPR, p. 17).

Esse traço passional, em que o “eu” fala o tempo todo de si mesmo, é já identificado com a leitura do início de cada parágrafo: *“procurei disfarçar”* (MAMPR, p. 16); *“Este é um de nossos encontros”* (MAMPR, p. 16); *“Mesmo sabendo tudo o que sei”* (MAMPR, p. 20); e assim por diante, ficasse a caneta colhendo exemplos sobraria pouco desta narrativa. O grande número de asserções, opiniões, colocações do “eu” narrador fazem com que ele mantenha o discurso ao redor de si mesmo e do outro. Para Roland Barthes (1984, p. 64), *“envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação”*. Diz Barthes (1984, p. 64), ainda mais: *“Falar amorosamente é gastar interminavelmente, sem crise; é praticar uma relação sem orgasmo. Existe talvez uma forma literária desse coïtus reservatus: é o marivaudage”*. Por isso, dirá a personagem narradora a respeito do amor e do prazer: *“e para chegar ao máximo de gozo, e não me refiro a estes gozinhos avulsos, conseguíveis em qualquer lugar”*. (MAMPR, p. 17). Para citar um outro exemplo: *“Amor é o que não falta, mas não é deste amorzinho comum que se fala [...] este amorzinho que estreita, mas um amor arrasador, que por osmose precisa de cada célula do seu corpo para viver e proliferar através do tempo infinito, isto é, do não-tempo”* (MAMPR, p. 17). Toda essa narrativa do primeiro capítulo pode ser entendida como um tempo que transcorre ao pé da estante. Este tempo embreado é o tempo da VISITA, tempo de uma hora estabelecido previamente e revivido pela narradora: *“Já vivi uma hora ao seu lado [...] Por muito viverei desse momento inesquecível, perfeito e acabado em si mesmo, suspenso no tempo [...] Nossa primeira vitória sobre o nada, nosso primeiro trabalho comum, a conjugação primeira de nossos passos”*. (MAMPR, p. 29).

Para re-viver o encontro com Victor – sua Victor-ia sobre o nada, pois é ele que, surgindo, faz o presente acontecer para a narradora apaixonada – fora preciso suspender as relações temporais. Essa suspensão é o resultado de uma operação de embreagem actancial, espacial e temporal, em que as categorias da enunciação e do enunciado foram neutralizadas. Essa operação fez com que o “eu” enunciador pudesse participar do “eu”, “aqui”, “agora” do evento do encontro dos signos amorosos.

Para Landowski (2002, p. 10), o discurso é um “*ato de geração de sentido, e, por isso mesmo, ato de presentificação*”. O signo lingüístico é a estrutura da língua capaz de tornar presente aquilo *de que se fala, o eu que fala e com quem o eu fala* através da linguagem de forma sistemática. Um objeto *visita* minha mente pela primeira vez. O primeiro passo é nomear esse objeto, codificá-lo, para fazê-lo conceito e imagem acústica, convencionalmente, talvez arbitrariamente, mas, sobretudo sistematicamente. Significante para um significado. Uma vez que esse objeto fez essa aparição, sempre poderá ser trazido de volta, presentificado de certa forma.

3.3 A oscilação cognoscente

Na *Ilíada*, Homero atribui aos guerreiros, tanto troianos quanto argivos, epítetos e expressões que remetem ao fogo: “*O filho de Príamo, o grande Heitor do elmo flamejante, comandava os troianos*” (HOMERO, 1999, p. 32, grifo meu); ao som ruidoso: “*Então falou Menelau, de poderoso grito de guerra*” (HOMERO, 1999, p. 35, grifo meu), compondo algumas das imagens do desejo no cenário de combate. Marilena Chauí nos explica que o desejo também foi sinônimo de:

assalto, ataque, elã instintivo, ardor, zelo, impulso rumo a um fim, ímpeto violento das ondas e dos animais selvagens [...], e conseqüentemente, [...] iniciar uma guerra (literalmente: por uma guerra em movimento), preparar-se para se pôr em movimento, e surge em expressões como a chama que brilha, o

germe que escapa do invólucro, o rio que brota da fonte, o ruído que se expande (1995, p. 27).

É nesse sentido que podemos falar de desejo no romance *O deserto dos Tártaros* (1940), de Dino Buzzati, em que os soldados e oficiais do Forte Bastiani esperam o encontro com o inimigo: “Do deserto do norte devia chegar a sorte, a aventura, a hora milagrosa, que, pelo menos uma vez, cabe a cada um” (DT, p. 58). Nessa narrativa, o desejo se manifesta como a espera pelo combate, por intermédio do qual se alcançará a glória e o heroísmo. Ao contrário da lenda de *Pigmalião*, em *O deserto dos Tártaros* a presentificação não ocorre quase que exclusivamente na instância do enunciado. A enunciação nesse romance deixa à mostra alguns procedimentos propícios à presentificação na superfície do discurso. No fragmento acima, encontramos a forma verbal *devia*, no pretérito imperfeito, que conota o desejo daquele que fala, o narrador, em consonância com o desejo dos personagens, os soldados. A palavra *milagrosa* atribui ao fato expectativa e valor, denunciando o desejo dos personagens que habitam o Forte. O objetivo dos soldados era alcançar a glória e o heroísmo no combate. Há dessa forma, dois signos: Drogo e os soldados, de um lado, e a glória, de outro. Para que os soldados possam realizar seu objetivo, eles precisam encontrar com o inimigo, os Tártaros, ou seja, para que a semiose ocorra na sua completude é necessária a composição do signo triádico. A intensidade do desejo pelo encontro com o inimigo provoca uma crise perceptiva, havendo vários mal-entendidos e estados alucinatórios, como ilustra o fragmento, quando aparece uma mancha ao longe que se supõe sejam os Tártaros:

Suspensos na noite interminável, Drogo e Tronk ficaram apoiados no parapeito, com os olhos fixos no fundo, lá onde começava a planície dos tártaros. A enigmática mancha parecia imóvel, como se estivesse dormindo, e pouco a pouco Giovanni recomeçava a pensar que na verdade não havia nada ali, apenas um rochedo escuro, semelhante a uma freira, e que seus olhos tinham se

enganado, um pouco de cansaço, nada mais, uma tola alucinação. (DT, p. 93, grifo meu).

Esta é uma das passagens mais instigantes do romance de Buzatti. Em alguns momentos, o tenente Drogo e seus companheiros pensam estar vendo o inimigo. Depois de sucessivos alarmes falsos, espalha-se pelo texto a desconfiança sobre a existência dos tártaros. Nesta passagem, por exemplo, a mancha escura era na verdade um cavalo:

[...] E ele, Drogo, o viu, coisa inverossímil, parado aos pés do despenhadeiro. Era um cavalo [...] Estranha era a sua forma, mas maravilhosa, sobretudo, a sua cor, uma cor preta, brilhante, que manchava a paisagem. (D.T, p. 94).

A aparição de um cavalo de cor preta quebra toda a rotina do Forte: “*Aquele cavalo rompia a regra, trazia de volta as antigas lendas do norte, com os tártaros e as batalhas, preenchia com sua ilógica presença o deserto inteiro*” (DT, p. 95). Os militares ficaram se perguntando a origem do animal e de seu proprietário. Seu aspecto não era de um animal selvagem, e assim ele é descrito: “*não grande, mas baixo e de bom tamanho, de curiosa beleza, pernas finas e crina fluente*” (DT, p. 94). A aparição do cavalo é aquele inesperado de que fala Landowski, que cria o presente, algo acontece no tempo que começa a fazê-lo significar:

o *tempo*, que “passa”, e que não o veríamos nem mesmo escoar se a tensão de uma espera ou, de vez em quando, a irrupção do inesperado não viesse romper seu curso, constituindo um acontecimento: então, de repente, o “presente”, se torna efetivamente presente, porque uma diferença começa a fazê-lo significar. (2003, p. ix, grifo meu).

Inevitavelmente especula-se sobre o cavalo. Drogo, que está no comando da guarda do Reduto Novo, ponto mais distante, deveria fazer soar o alarme em caso de ameaça. Como tratava-se de um cavalinho, relutou em dar o sinal. Pensaram ser um cavalo dos tártaros; imaginou-se ser um

cavalo de um caçador que o perdera. Mas, ouvira-se dizer que os cavalos dos tártaros eram brancos. Diante desses vai-e-vem é preciso lembrar que o romance DT é marcado por essa crise perceptiva, havendo mal-entendidos e estados alucinatórios. Estes eventos ocorrem como conseqüência da intensidade e do desejo que provoca alucinação, sendo este um dos sintomas do processo de presentificação. Muitas vezes a crise perceptiva transita da ilusão para a alucinação e vice-versa. Identificamos a ilusão como “uma percepção errônea dos dados sensoriais presentes; na alucinação, há o erro de julgar, como presentes aos sentidos, os estímulos não presentes; ou seja, há ausência de estimulação real.” (SANTOS, 1966, p. 109).

Continuando a análise do romance DT, observamos que os outros soldados e o tenente Drogo, tendo passado o dia na presença da figura misteriosa do cavalo negro, antes apenas uma mancha negra, convenceram-se depois de que “*as fantasias sobre os tártaros perderam consistência, tudo voltava às dimensões normais, o cavalo era um simples cavalo e para a sua presença era possível encontrar um bom número de explicações, sem recorrer a incursões inimigas*” (D.T, p. 96). A essa altura da leitura começamos a perceber que a presença ou ausência do cavalo está representando outro signo. Havia um jovem soldado, de nome Giuseppe Lazzari, com pouco tempo de serviço no Forte, que afirmava ser seu aquele animal: “*_ É Fiocco, o meu cavalo! _ gritava, como se fosse realmente de sua propriedade e o tivessem roubado dele*” (DT, p. 97). Enquanto isso o cavalinho permanecia no mesmo lugar, quando não estava procurando por algum capim. Lazzari acreditava em uma lendária passagem através dos despenhadeiros por onde o cavalo poderia ter passado. Há um diálogo constante entre o “real” e o imaginário nesse episódio da aparição do animal. Lazzari encontra um meio de se esconder e ir de encontro ao que ele supunha ser o seu cavalo. Não se confirmou. O cavalo não era dele. Outro exemplo de mal-entendido ocorre na hora da chamada: “*Por isso, quando o sargento-mor fez a chamada e chegou*

ao nome de Lazzari, alguém respondeu “presente” por ele” (DT, p. 99). Nesse ínterim, lembraram-se, já a muita distância, que o soldado Lazzari não conhecia a senha, e em caso de se apresentar à entrada correria risco de vida. O texto continua apresentando movimento discursivo que vai da ilusão à imaginação e vice-versa. Há uma passagem em que o cavalo sofre um outro investimento perceptivo: “*quem sabe, talvez o coronel o perdoasse por causa do cavalo recuperado, era um animal belíssimo, um cavalo de general” (DT, p. 100, grifo meu). Essa oscilação representa a intensidade do desejo de estar na presença do inimigo, para alcançar glória e heroísmo e a construção da própria identidade nesse processo. Tragicamente, o soldado Lazzari é morto, a despeito de seus apelos:*

__ Sou eu, Lazzari! Não está vendo? Moretto, ô Moretto! Sou eu! Mas o que está fazendo com o fuzil? Ficou louco, Moretto?
[...]
Lazzari era soldado novo, não pensava nem de longe que sem a senha seria impossível entrar.
[...]
__ Sou eu, Lazzari! __ gritava. __ Não está vendo que sou eu? Não atire, Moretto!
[...]
__ Ô Moretto, você me matou!
(D.T, p. 101-102).

Outros problemas perceptivos ocorrem antes e depois da morte de Lazzari e em todo o romance. O soldado que dispara o tiro mortal, antes de atirar, grita: “_ *Quem vem lá, quem vem lá?*” (DT, p. 100). Lazzari reconhece naquela voz um soldado seu amigo. No entanto, o nome do atirador é Giovanni Martelli, desconhecido dele. Ou seja, outro problema perceptivo marca essa passagem importante do romance de Buzzati: “*Encontraram Lazzari assim como morreu, com a cara no chão e os braços estendidos para a frente. [...] O cavalo misterioso desapareceu.” (D.T, p. 105, grifo meu). O desaparecimento do cavalo lança dúvida sobre a veracidade dos fatos*

narrados. No começo, o cavalo era apenas uma mancha ao longe e indefinida. Depois o cavalo torna-se signo da existência do inimigo. Passa a ser apenas algo misterioso. Em seguida, Lazzari o reconhece como seu. Depois descobre que não o é. Por fim, após a morte de Lazzari, o cavalo desapareceu. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2006, p. 205), os “*cavalos da morte, ou pressagiadores da morte, abundam desde a Antiguidade grega até a Idade Média, estendendo-se a todo o folclore europeu*”. Um outro símbolo que cabe na interpretação literária da simbologia do cavalo seria a impetuosidade do desejo que ele representa, pois em ambas as representações o cavalo é apresentado como um corcel negro.

Quando o soldado Lazzari sai da rotina do forte Bastiani inflexivelmente é morto, a despeito de seus apelos. Enquanto isso, nada dos Tártaros aparecerem. Toda a população do Forte vive em função dessa possibilidade de existência do inimigo. A identidade dos personagens é absorvida pelas necessidades da guarnição. Quanto mais Lazzari afirmava que era ele, mais firmava sua subjetividade, mais distante das normas ele ficava. Sua saída imprevidente, pois ao voltar mudou-se a senha e a sentinela, estabelece um distanciamento entre ele e as regras do Forte, figurando uma quebra na relação sujeito e objeto. Simbolicamente, sua morte ocorre porque se rompe a relação entre sujeito e objeto, pois entre o soldado Lazzari e o seu Forte Bastiani deixa de haver uma relação de pressuposição recíproca que caracteriza a semiose. Lazzari deixa de desejar a existência dos tártaros e passa a alucinar seu cavalo. Essa mudança representa o aspecto prevalecente nesta narrativa, qual seja, o fatal descompasso entre a vida interna e pessoal dos personagens e as exigências normativas do ambiente do forte.

Poder-se-ia dizer que já no título da obra está colocada a questão da presentificação. Essas observações estão concentradas no substantivo *deserto*, lugar onde a ausência se estabelece, e no adjunto adnominal ou aposto explicativo *dos Tártaros*. O título começa problematizando a

percepção que os habitantes do forte irão ter do *deserto* e que a própria obra irá manipular ludicamente. O leitor (assim também os personagens) estará até o desfecho em dúvida quanto à existência dos Tártaros. A aporia se dá no investimento semântico que o título provoca: o deserto é dos Tártaros porque a região geográfica sofre uma especificação banal e folclórica, baseada arbitrariamente em uma lenda da região ou, por outro lado, o deserto seria *dos Tártaros* indicando uma posse, uma ocupação que será implementada no momento futuro do combate entre os exércitos. Em uma determinada passagem, o cavalo negro preenche, enquanto signo, o deserto, enquanto desejo e símbolo da falta: “*Aquele cavalo [...] preenchia com sua ilógica presença o deserto inteiro*” (DT, p. 95). No final do livro, de uma maneira um pouco fantasmagórica, os Tártaros aparecem e os preparativos da guerra vão sendo executados. Nesse momento, o oficial Giovanni Drogo, que passou toda sua vida à espera dos Tártaros, já velho, não pode permanecer no forte e combater. Permanece a dúvida. Diante da inverossímil aparição dos tártaros: Será um acontecimento verdadeiro ou mais uma alucinação? Em MAMPR a existência de Victor parece ser fantasmática também, a exemplo do que acontece aos Tártaros no romance de Buzatti. Nos dois romances, os personagens necessitam mantêm o vínculo com os signos imaginários para manterem-se vivos como interlocutores. A primeira diferença capital entre os dois ocorre no foco narrativo. MAMPR é narrado em primeira pessoa, enquanto DT é narrado em terceira pessoa, embora o narrador oscile entre os focos narrativos. A segunda diferença repousa na ética e na política, ou seja, na posição diante da ideologia, ou no resultado de aderir à ilusão da presença. No DT a adesão às normas do Forte parece estúpida. A atração que o Forte exerce é negativa e o final anti-clímax. Em MAMPR, pelo contrário, a protagonista pretende fundar com novas palavras uma nova maneira de viver. Dedicar-se ao Amor, que juntamente com a enunciação passional e com a cognição perceptiva, tudo subverte em um mundo em que ele está ausente.

3.4 A intensidade do desejo como oscilação enunciativa

O narrador é, sobretudo, um personagem criado pelo autor, havendo diferentes narradores, assim como diferentes tipos de relação, seja narrador e personagem, narrador e leitor, narrador e história, narrador e narratário etc. Antes de tudo, como nos esclarece Bournneuf e Ouellet (1976, p. 106), *Quer o autor camufle a sua presença por detrás de um “ele” impessoal, de um “eu” que monologa, de um “vós” misterioso, quer dela faça um intermediário visível entre ele e a sua criação, essa escolha corresponde a um “projeto” preciso*. Dessa feita, vejamos como o narrador do DT se comporta, evitando tomar como critério distinções ou classificações confusas e restritivas.

No romance DT, além de constatarmos uma crise perceptiva provocada pela intensidade do desejo da população do forte, o narrador também manifesta comportamento oscilatório, mostrando-se vulnerável à intensidade do desejo dos personagens, aderindo à presentificação em certo grau.

Evidentemente, uma narrativa longa, como um romance, está sujeita à variação de foco narrativo. Mas, partindo do pressuposto de que a manipulação da situação narrativa é um mecanismo fundamental para criar determinados efeitos de sentido deliberados, especulamos que o foco narrativo também interfira no processo de presentificação. A intensidade do desejo no romance *O deserto dos tártaros* está vinculada ao desejo dos militares que esperam, no sentido de ter esperança, o encontro com os inimigos, os tártaros, sem os quais não será possível conquistar a glória e o heroísmo no combate. Vimos que muitas vezes o desejo atingia um nível tão elevado de intensidade que provocava alucinação, ilusão e imaginação nos personagens que habitavam o forte. Porém, o narrador, apesar de narrar sempre em terceira pessoa, não se mostrou indiferente

ao tema da presentificação. Predominantemente, a situação narrativa que domina as cenas em DT é a onisciência do narrador: “*Instintivamente, Giovanni Drogo deteve o cavalo. [...] Pensou numa prisão, pensou num paço real abandonado. Um leve sopro de vento fez ondular sobre o forte uma bandeira que antes pendia frouxa, confundindo-se com o mastro*” (DT, p. 21). Nesse fragmento, o narrador se localiza na cena com total liberdade, seu poder de focalização não apresenta limites. Em um momento está próximo ao tenente Drogo, quando observa que ele parou o cavalo. Em seguida, comunica os pensamentos do personagem. Depois, irá descrever uma cena que ilustra o estado emocional pelo qual está passando Giovanni Drogo: sentimento de hesitação, dúvida e incerteza, quando seu foco viaja para um mastro, como se ele fosse, como ele mesmo narra, ‘um leve sopro de vento’. Essa maneira de narrar caracteriza a literatura do século XIX: “*o romancista, onisciente, [...] enfocava as suas personagens logo de dentro, logo de fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos [...] conduzindo-as ao longo de um enredo cronológico [...] de encadeamento causal*” (ROSENFELD, 1985, p. 91-92). A onisciência revela um distanciamento do narrador com o mundo narrado, pois assim o narrador do século XIX acreditava poder constituir a “realidade” por intermédio de uma visão perspectívica. Para Anatol Rosenfeld, a onisciência do narrador comunica-se estreitamente com a perspectiva na pintura, pois ambas criam: “*a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual*” (1985, p. 77).

Mas, atribuir essa avaliação ao narrador do DT é uma atitude precipitada. É preciso considerar que o narrador e os personagens que habitam o forte não sabem precisar a existência dos tártaros. Em um círculo restrito de atuação, na relação com alguns personagens e com o forte, há onisciência. Na sua relação com os tártaros, personagens e narrador têm as mesmas limitações perceptivas. Em um outro trecho da obra o narrador irá expor: “*Ah, tão longe ainda! Quem sabe*

quantas horas de estrada, e seu cavalo já estava esfalfado” (DT, 2003, p. 10, grifo meu). Nessa citação, a frase em destaque lança dúvida sobre a localização do narrador e do personagem na situação discursiva. A fala pode ser atribuída tanto ao narrador quanto ao personagem. Há uma neutralização dos papéis narrativos, pois o narrador abandona o pedestal de onde tudo observava e passa a ver as coisas sob um ponto de vista menos absoluto. Aliás, a característica marcante do narrador de DT é sua oscilação entre a total onisciência e a completa limitação perceptiva, como se fosse de um personagem localizado no espaço do forte. A relatividade do papel do narrador também pode ser observada no seguinte trecho: “*O vento agitava a bandeira hasteada no telhado do forte, a terra amarela do pátio brilhava, e os soldados, ao atravessá-lo, deixavam ali nítidas sombras. Uma bela manhã, senhor coronel*” (DT, p. 115, grifo meu). O narrador se dirige ao personagem coronel, anulando a distância entre o narrador e o mundo narrado. Um outro exemplo da neutralização entre esses papéis narrativos pode ser observado no seguinte trecho: “*Não pense mais nisso, Giovanni Drogo, não se vire para trás, agora que chegou à borda do planalto e a estrada está para mergulhar no vale. Seria uma tola fraqueza. Você conhece, pedra por pedra, o forte Bastiani, certamente não corre o risco de esquecê-lo*” (DT, p. 153). Duas hipóteses possíveis anulam a narração no sentido clássico, ou seja, mantida pela distância entre o mundo e a voz que narra. Estaria o narrador imaginando falar com o tenente. Ou estaria apenas representando aquilo que estava se passando na mente de Giovanni Drogo em sua fala consigo mesmo, quer dizer, sua fala egocêntrica. Porém, há um momento em que o narrador demonstra mais enfaticamente sua limitação perceptiva: “*Um oficial – de costas não se pode saber quem seja, e poderia ser o próprio Giovanni Drogo – caminha entediado, na manhã de primavera, pelos vastos lavatórios da tropa, a essa hora desertos*” (DT, p. 150, grifo meu). Em um grau mais acentuado de neutralização da distância entre o narrador e o mundo narrado, o narrador se localiza no ambiente do forte e se vê impossibilitado de reconhecer o militar a sua frente por ele

estar de costas. Nesse momento, as limitações dos personagens que atuam no forte Bastiani se assemelham completamente às limitações do narrador. Ele abandona sua onisciência de maneira mais completa, neutralizando as instâncias do espaço e do tempo do enunciado e da enunciação.

3.5 A carta-diário: escritura presentificante

Diferente da posição narrativa do narrador de DT, em MAMPR o narrador é o personagem principal da trama. Narrando os acontecimentos em primeira pessoa, o texto manifesta subjetividade e sensibilidade impossíveis de serem transmitidas em uma narrativa em terceira pessoa, por exemplo, em que prevalece certo grau de objetividade. Ficamos sabendo das esperas, das ansiedades, da saudade, do amor que sente a personagem narradora, ou seja, somos convidados a fazer parte do seu mundo. Segundo Roland Bournneuf e Réal Ouellet (1976, p. 114), para “*um narrador, a maneira mais simples e mais total de estar presente na narrativa é contar as suas memórias ou publicar o seu diário íntimo*”. A obra MAMPR é marcada por uma grande espera, resultante da intensidade de seu desejo por Victor. Esse seu estado extremamente concentrado, patêmico, provoca-lhe dores. Ela diz: “*com dor qualquer saída do eu é impossível*” (MAMPR, p. 85). Esta saída do “eu” pode ser interpretada como o movimento próprio da debreagem. Ao contrário, a permanência no “eu” corresponderia à embreagem, não sendo possível projetar para fora de si as categorias da enunciação. É igualmente o gênero narrativo *diário* que melhor se enquadra nas perspectivas da embreagem. Algumas passagens desse romance comprovam o uso do gênero *diário*: “*Foi acertado não ligar ontem, hoje já não me sinto bem de novo, imagine se houvesse marcado alguma coisa e não pudesse cumprir*” (MAMPR, p. 86, grifo meu). Outro exemplo mais: “*Este amor veio para me fazer repensar o meu antes e o meu agora. Depois?, não sei, não há espaço para pensá-lo*” (MAMPR, p. 87, grifo meu).

Nesses trechos, a personagem narradora está estabelecendo um diálogo consigo. É uma forma de in-transitividade, ou transitividade para dentro. A *reminiscência platônica*, a qual se refere à narradora, tem o poder de evocar o referente: “*Olhá-lo, sabê-lo. Vejo-o em alguns momentos e tenho comigo todas as palavras que me disse, uma por uma*” (MAMPR, p. 87). Essa embreagem passional é o mecanismo usado pela narradora para preencher o tempo-espaço da espera pelo almoço. Ela dirá: “*Não estarei sozinha enquanto dentro de mim possuir este amor*” (p. 87). Ela própria revela que após “*esta necessária digressão, para que mais claramente possa ser entendida a minha história com Victor, volto a ela*” (MAMPR, p. 90). A evocação do referente que tanto pode ser encontrada na semiose, no desejo ou na enunciação. Ela é o recurso utilizado pela personagem narradora para estar de alguma forma com Victor, enquanto é necessário esperar: “*e agora este novo nascimento pela chegada de Victor, o que dele já recebi vale por séculos, a certeza de que, mesmo à distância, não estou só, possuo uma presença, recorro a Amor*” (MAMPR, p. 90). A palavra Amor, quando escrita com substantivo próprio, significa *Eros*. O amor situação discursiva, passional e cognitiva gera ao mesmo tempo um sujeito enunciator, patêmico e perceptivo que age tensivamente nessa fronteira: “*como Victor é lindo, como pôde Amor oferecer-me a pessoa mais desejável*” (MAMPR, p. 91). O amor como forma discursiva – já que a pressuposição instaura os interlocutores, sempre se está amando alguém, sempre se está falando com alguém – se assemelha à atividade da semiose, da percepção e do desejo, pois como bem figura a deusa Afrodite, o objeto amado, assim como o signo percebido, não existem previamente. É necessária a intervenção de um sujeito que percebe, que ama e que fala em uma situação propícia. Esse perceber, *amar* e *falar* são os modos com os quais o sujeito cognoscente da enunciação passional evoca o referente para a presentificação semiótica. Essa superação se dá com a neutralização do sujeito que é um e ao mesmo tempo três, sujeito cognoscente da percepção, sujeito patêmico do desejo e sujeito discursivo da enunciação. Da

mesma forma, verifica-se a neutralização dos gêneros através da escritura presentificante: o romance, a carta e o diário imbricam-se.

O processo de mediação do signo pode ser inferido no próprio título do capítulo: *O ALMOÇO*, refeição que acontece no meio do dia, assim como esse capítulo está posto no meio do livro, no meio do mundo evocado pela obra literária, pois esse encontro completo é o ápice e a busca dessa narrativa. Na obra MAMPR há erotização em vários momentos: “*cosinho-me a mim mesma*” (p. 107). Um outro exemplo: “*A mim me resta ultimar os preparativos, não sou eu a oferecer o almoço, embora seja o prato principal*” (MAMPR, p. 114). Um exemplo mais: “*quando ele diz, vamos para a mesa?, logo posso responder com espontaneidade, que fome! que fome!*” (p. 117). E a entrega amorosa se evidencia nesse trecho: “*Ainda no céu da boca o sabor dos alimentos degustados com Victor, ele me telefona*” (p. 121). Não há mais o problema do movimento *centrífugo* ou do movimento *centrípeto* do “eu” enunciator, há apenas o centro, a realização plena da relação amorosa.

O último capítulo da obra MAMPR se intitula: *INFÂNCIA*, onde a narradora evoca a presença do ser amado por meio de um gênero híbrido – “*cartas, à moda de diário*” (MAMPR, p. 187) – que representa a dimensão do imaginário: saudade do ser amado. Junta-se a essa saudade, a saudade das origens. Ela irá buscar essas origens na mediação dos signos; as palavras, signos idioletais, irão evidenciar e evocar essas origens cavadas pela reminiscência. No capítulo *O almoço*, há um trecho que diz o seguinte: “*antes que meu interesse se fechasse, um anel, em torno de Victor*” (MAMPR, p. 101). Este anel simboliza a entrega amorosa e o compromisso assumido. Toda a narrativa se dedica à construção desse anel. O capítulo *Infância* se constrói sobre a volta a origem como uma construção discursiva da circularidade temporal da vida, ou seja, voltar ao

começo é fazer o círculo, uma aliança da vida que a personagem narradora dedica inteiramente a Victor.

O capítulo começa, então, com uma forte embreagem que cria a impressão referencial, ou seja, a personagem está com Victor e fala com ele:

estamos, nesta cidade mesmo, no Hotel [...] Victor e eu [...] da enorme cama [...] não há melhor navio para sonhar nossos sonhos, construídos de forma a que nunca bata sol, pela manhã ou à tarde, ancorado para sempre em terra firme (MAMPR, p. 157, grifo meu).

Dirá depois: “*assim, lado a lado, até sem nos olhar-nos, [...] sentir a mútua presença [...] deixar fluir esta emanação, mantendo conveniente distância*” (MAMPR, p. 157, grifo meu).

Nesse trecho elementos de proximidade afetiva se articulam com elementos de distância espacial, denunciando o projeto de uma presença semiótica e discursiva que está sendo vivenciada e construída. Em outro fragmento tem-se a seguinte construção: “*Por mim ficaria com você aqui para sempre, diz ele. Demorou um pouco para aportarmos ao Meridien, digo eu, mas nem tanto, fomos até rápidos*” (MAMPR, p. 157). A representação dos diálogos não utiliza espaços entre as falas, nem sinal de dois pontos, nem o sinal aspas para indicar a fala dos interlocutores. Aparece, no entanto, um determinante como ‘digo eu’ e como ‘diz ele’. Dessa forma, a primeira impressão é a de que se está diante de uma operação de embreagem enunciativa, pois as posições da enunciação e do enunciado estão preservadas; o sujeito enunciador não evita o desdobramento de si mesmo, pois dizer ‘eu digo’ algo é já diferente de apenas dizê-lo. Mas, se por outro lado, o uso das vírgulas para separar o que se fala de quem fala estabelece períodos coordenados, ou seja, equivalentes e por isso mesmo, em si retirando os ‘diz ele’ ou os ‘digo eu’ não há alteração no enunciado, tem-se uma operação de embreagem enunciativa, pois há uma neutralização implícita. O que a personagem narradora está dizendo, dessa feita, é que esse ‘eu’ e esse ‘ele’ são

construtos de sua própria enunciação, ou seja, tudo não passa de um simulacro criado por ‘minha’ voz: embreagem interna e passional.

O poder evocativo do signo lingüístico, matéria prima da narrativa literária, é retomado e celebrado pela narradora: “*E era verdade, a minha vida dependeu sempre de palavras*” (MAMPR, p. 159). Essa dependência de signos para construir a realidade, a vida, é a própria função e natureza da *semiose*. A realidade será sempre entendida como um produto de uma relação entre signos. Por isso, essa narrativa nada mais é do que o prolongamento de uma fala que faz voltar o outro, pois, segundo Barthes (1984, p. 64), “*envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação*”. Esse envolvimento verbal que se prolonga em uma relação produz um efeito de sentido: “*eu não te penso; simplesmente te faço voltar (na mesma proporção em que eu te esqueço). É essa forma (esse ritmo) que chamo de ‘pensamento’: nada tenho para te dizer, a não ser que esse nada, é para você que digo*” (idem, 1984, p. 32). Neste capítulo, a pressuposição alocutária assume um grau elevado, pois a personagem narradora ao escrever suas origens, o faz para Victor que por força da enunciação passional aparece como alocutário: “*Se é para chorar, diz ele [...] vou pensar que você não está feliz comigo. Se é de felicidade..., de ter você, que o que me pede é que conte mais*” (MAMPR, p. 160). Seguirá a essa embreagem interna e passional uma longa debreagem da narrativa sobre suas origens que ela vai buscar no passado, e através do discurso presentificar: “*como quando digo padárok estou vivendo como da vez primeira a glória de toda a minha família, quando, apoiados num gesto que somente a fé poderia assegurar, partiram em direção ao Brasil*” (MAMPR, p. 166). A palavra *padárok* significa, em romeno, presente. Esta palavra remete a dois significados importantes e complementares, pois indica o surgimento de algo que se põe à interlocução, à troca, no tempo que cria a própria temporalidade, pois segundo Benveniste (1989, p. 85), “*Da enunciação procede a instauração do tempo. O*

presente é propriamente a origem do tempo. Ele é esta presença no mundo que somente o ato de enunciação torna possível". Por isso, dirá a personagem narradora para Victor: "*Por sinal, ainda não comprei o seu padárok, mas logo vou comprar, comunico. Mas você é meu padárok... você se trouxe, não se lembra?, indaga ... padárok*" (MAMPR, p. 164). Uma outra relação importante será retomada neste capítulo. Assim como o *amor* é a situação discursiva, perceptiva e passional que une a personagem narradora e Victor como interlocutores dessa operação enunciativa, à semelhança da *semiose*, a viagem empreendida pelos pais da personagem compreende também uma relação triádica entre signos que faz surgir o *presente*: "Briceva... Veneza... Brasil... esta ligação é única em sua singularidade, e foram corpos, os dos meus pais, aos quais adicionaram o meu, que a tornaram possível" (MAMPR, p. 166). Pode-se, então, se expandir essa relação a outras instâncias: *autor – obra – leitor; Queóps – Quefrén – Miquerinos; 'eu' – discurso – 'tu/você/ele'*; *debreagem – enunciação – embreagem; Briceva – Veneza – Brasil, passado – presente – futuro* e assim por diante. Dessa forma, estão sob um mesmo campo semântico da mediação entre os signos, uma situação discursiva que instaura os interlocutores, culminando na presentificação, os signos: *obra, enunciação, almoço, Veneza, presente* etc.

No final da obra "Meu amigo Marcel Proust Romance" há uma carta endereçada a Victor. Ela traz elementos convencionais como dia, mês e ano no cabeçalho. Mas deixa faltar cidade e o nome do remetente, assim como um cumprimento final. Enfim, falta o final. Terminar a enunciação significaria romper a presentificação. No enunciado da carta, diz a narradora:

Estou gostando muito dessa idéia de salvar os meus dias para você, dias-espécimes, escrever estas cartas, à moda de diário, isto seria verdadeiramente progredir para um ponto a que se deveria chegar, primeiro nos unimos, agora me torno numa espécie de nevyésta para você, ou namorada, até que volte ao estado anterior, ou junte os três. (MAMPR, p. 187, grifo meu).

Esta passagem diz muito de como a obra é feita: “*cartas, à moda de diário*”. Para Eric Landowski (2002, p. 166), existe “um tipo específico de práxis enunciativa, ligada à expressão passional de relação com o Outro enquanto ausente, mas ao mesmo tempo apreendido como instância presentificável”. Ele interessa-se pelo discurso da carta por defender que esse tipo de discurso busca essa presentificação. Estabelece, no entanto, três tipos na sua tipologia de regimes epistolares na situação de comunicação epistolar. O terceiro tipo – ainda não nomeado por Landowski – dialoga com a estrutura do romance de Grossmann. Mas essa *carta* a que ele se refere não é aquela cuja função é veicular informação – *fazer saber* alguma coisa a alguém. Interessa-lhe um tipo de carta que:

no fundo nada dizem: nada, a não ser designar, bem ou mal [...] a meta que visam [...] e que consiste no cumprimento de um *fazer ser* entre sujeitos: fazer simplesmente que um deles – referencialmente, o ausente – torne-se, num outro nível, semioticamente, presente para o outro. (LANDOWSKI, 2002, p. 167).

Entretanto, o ato de escrever uma carta implica em assumir a distinção entre enunciador e enunciatário. A troca epistolar ainda impõe uma disjunção espacial e temporal que são claros obstáculos para tornar o objeto presentificado. Isso ocorre porque ao se considerar a distância espaço-temporal própria da troca de correspondência, se evidencia a distância entre os interlocutores, aquilo que os mantém separados. Dessa forma, o arranjo desse terceiro tipo de carta deve exigir certas estratégias que possibilitem a construção da presença do outro ausente, o simulacro de sua presença e a encenação, a ilusão ou a alucinação do outro.

O primeiro passo para construir a presença do outro ausente é evitar qualquer referência ao espaço e ao tempo real que precisem a disjunção entre os interlocutores. Diz Landowski (2002, p. 178): “Será preciso, de maneira geral, que seja um discurso desprovido de qualquer indício

actorial, espacial ou temporal [...]”. Deve se evitar qualquer procedimento que indique separação entre os alocutários. Em “Meu amigo Marcel Proust Romance”, a personagem narradora não possui nome e ao visitar o seu passado sente de novo as emoções vividas. Com isso, ela evita o desdobramento actancial a que estaria sujeita em uma carta convencional, em que um “eu” que escreve é já um “eu” diferente do primeiro: “*Oh que coisa forte é o amor! Estou sentada diante de Victor sem que ele de nada saiba. [...] Estou aqui para fazer, com velocidade superior a da luz, o que devo fazer*” (MAMPR, p. 15). Esse discurso põe em crise a transitividade da troca comum de informação via correio. Não há espera por resposta, mas espera e desejo de reencontrar o ser ausente, ou melhor, de simular sua presença que chega a ser alucinada, sentida fisicamente pelo enunciador: “*Ele está aqui, e todas as noites, enquanto perdurar esta sensação perecível, sem risco de erro sonharei com ele, sentirei sua respiração, o seu hálito, ouvirei as palavras que ele porventura pronuncie durante seu sono*” (p. 41). Esse tipo de carta é um ato semiótico porque o enunciador pretende transmitir “*o próprio presente de sua enunciação [...] Aqui, agora, eu estou escrevendo, a ti*” (LANDOWSKI, 2002, p. 177). Talvez realizando aquilo de que falara Valéry (1964, p. 171-172³⁰):

Não sei se alguém jamais tentou escrever uma biografia procurando, em cada instante, saber tão pouco sobre o instante seguinte como o próprio herói da obra sabia no momento correspondente da sua carreira. Em suma, reconstituir o acaso em cada instante, em lugar de forjar uma seqüência, que se pode resumir, e uma casualidade, que se pode reduzir a uma fórmula.

³⁰ (*Mélange, Québec, Gallimard, 1941*).

3.6 A matriz expressiva da presentificação: o discurso sacro-erótico.

*A liturgia é a celebração presentificante dos eventos
que se deram há vinte séculos.*

Alfredo Bosi, “O tempo e os tempos” (*Tempo e
História*).

Um trabalho de crítica ou análise literária, de certa forma, dedica-se a revelar o *logos* da obra estudada, ou seja, a lei ou o princípio, o mais íntimo de seu ser. Segundo esclarece Santos (1966, p. 899): “Falar-se do **logos** de alguma coisa, é falar do fundamento dessa coisa, pois uma coisa é o que é pela razão íntima do seu ser, seu **logos**, a sua lei”. É sob esse prisma que tomamos a presentificação aqui. Ela é uma das leis que governam a obra MAMPR, sendo esse *logos* a voz verdadeira e subversiva em “Meu amigo Marcel Proust Romance”.

Em suas muitas acepções, *Logos* pode significar *Palavra, verbum*: “o que fica além do que se pode falar, do indizível, do inefável, inteligência, espírito, pensamento, revelação divina [...] supremo acto, lei, relação [...] razão íntima das coisas, fundamento delas”. (SANTOS, 1966, p. 898, grifo meu). É por isso que no Evangelho de João encontramos a seguinte passagem: “No princípio era o Logos e o Logos era o princípio”, ou seja, Deus seria o Logos, pois ainda segundo Santos (1966, p. 899): “o princípio de todas as coisas é o **logos**, e as coisas principiam a partir de seu **logos** ou de um **Logos**, fonte e origem de todas as coisas³¹”.

Na obra MAMPR, o amor é o critério perceptivo da personagem narradora. E assim como Deus é o Logos, também: “Deus é caridade”.³² (I João 4; 8). Decorrente da intensidade desse sentimento no objeto literário, acionam-se os mecanismos perceptivos, discursivos e afetivos da

³¹ “1. No princípio, era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. 2. Ele estava no princípio com Deus. 3. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez” (pág. 1569). João começa seu Evangelho denominando Jesus de “o Verbo” (gr. *Logos*). BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL. Trad. João Ferreira de Almeida. Revista e Corrigida. Sociedade Bíblica do Brasil / Life Publishers, 1995.

³² *Ou o amor* (pág. 1962). (Idem).

presentificação. O *Amor* ou o *Logos* são, ora representado por um, ora representado por outro, o princípio organizador da “realidade” em torno da personagem narradora: “*Victor é não só o meu trabalho de amor, como o meu trabalho de mentar o mundo, e a partir dele criar um supramundo, região ultra, somente divisível através da arte, por intercessão de Amor*” (MAMPR, p. 108, grifo meu), “*E era verdade, a minha vida dependeu sempre de palavras.*” (MAMPR, p. 159, grifo meu). Escrever “cartas à moda de diário” foi a estratégia utilizada pela personagem narradora para superar a ausência do ser amado. No primeiro trecho da obra, citado acima, a personagem narradora assume a intenção de presentificar quando diz que a partir de Victor irá “criar um supramundo”, ou seja, um lugar que transcenda o mundo. Essa transcendência ocorre como semiose do signo triádico, qual seja, o Amor (ícone), o intercessor; Victor (índice), o ser amado; e o supramundo (símbolo), resultante do enfrentamento do mundo e suas limitações para se vivenciar a relação desejada. Este supramundo pode apenas ser divisado, ou seja, avistado ou distinguido, através da arte. Em “Pigmalião”, o personagem escultor procura a beleza no mundo e não a encontra. É somente na arte que consegue divisá-la. Com a intercessão de Vênus, ou do amor, elemento mítico-religioso, irá alcançá-la, criando um supramundo, ou seja, a estátua de Galatéia, se entendemos assim a superação das limitações do mundo “real”. Em o DT se faz presente também o elemento mítico-religioso como o próprio vocabulário o confirma: “*Do deserto do norte devia chegar a sorte, a aventura, a hora milagrosa, que, pelo menos uma vez, cabe a cada um*”. (DT, p. 58, grifo meu). O ritmo da narrativa e dos acontecimentos é marcado pela esperança de encontro com o inimigo: “*Pela planície do norte abaixo alastra-se aquele inofensivo simulacro de exército, e no forte tudo se estagna de novo ao ritmo dos dias de sempre*” (DT, p. 124), para citar outro exemplo: “*Pensando nesse estranho fato, uma vez que o soldado continuava à espera, Giovanni disse mecanicamente a senha: “Milagre.” “Miséria”, respondeu a sentinela, e repôs a arma em posição de descanso*”. (DT, p. 79). De um

lado a espera pela “hora milagrosa”, e ao revés, o estado de miséria, de penúria dos soldados do forte, pois seu desejo de combate não encontra satisfação. Os soldados e oficiais do forte Bastiani esperam o encontro com o inimigo. O desejo de presença do combate evoca os tártaros com intensidade, culminando em momentos alucinatórios cada vez mais intensos. Mas o romance termina de maneira desconcertante. Surgem os tártaros e ficamos divididos entre a existência do inimigo ou a alucinação crescente que se tornaria coletiva em um ataque imaginário. Podemos expandir adequadamente essa problematização às questões do signo, à sua incompletude na função vicária e paradoxal de atuar como o referente ou objeto, sem, no entanto, se confundir com ele.

Esse tipo de discurso também fez parte da produção literária de uma freira da Nova Espanha, que viveu durante o século XVII. A ausência do ser amado é um dos temas principais da poesia de Sórora Juana Inés de la Cruz. Segundo Octavio Paz (1998, p. 118), “*Seus poemas amorosos nunca giram em torno da presença do amado, mas de uma imagem, forma fantástica moldada pela memória ou pelo desejo. A pessoa querida aparece como um ser esfumado, uma sombra esculpida pela mente*”. Alguns destes poemas são classificados como romance, pois, segundo Massaud Moisés (1994, p. 157): “*foi na Espanha que mais se cultivou o romance em verso [...] Recebiam a designação de “romance”, durante a Idade Média, composições curtas, de metros populares [...] armadas sobre estruturas elementares, vazadas em linguagem desataviada e fluente*”. O gênero escolhido por Juana Inés de la Cruz traz a marca da neutralização. A necessidade de fluência, vazada em uma linguagem intimista, causa uma neutralização, ou seja, superam-se as arrogâncias do paradigma para se gerar novo significado. Sendo uma forma híbrida bem mais antiga, o romance traz os elementos da prosa e da poesia

articulados, naquilo que promete ser o romance moderno mais tarde caracterizado, em boa parte, pelo monólogo interior e fluxo de consciência.

A despeito de sua qualidade poética e do fato de ser uma mulher e freira produzindo poesia em plena Idade Média, Sórora Juana Inés de la Cruz produziu poesia de seu tempo. Sobre a temática do amante ausente escreveu romances, endechas³³, líras, dezimas e sonetos. Dois romances chamam atenção quanto à temática do amante ausente: “*Puro amor, que ausente, y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el mas profano*” (Cruz, 1995a, p. 189) e “*con que en sentidos afectos prelude al dolor de una ausencia*” (Cruz, 1995b, p. 167). Fiel à escola barroca que foi tão próspera na Espanha medieval, sua poesia é carregada de jogos de palavras, de conceitos, para expressar as contradições do homem do Renascimento diante das questões religiosas insufladas pela Contra-Reforma.

A problematização encontrada em MAMPR decorre também da comunhão do discurso mítico-religioso com o estético-literário. O discurso literário e o discurso religioso são ambientes de atuação e revelação dos anseios humanos. De certa forma, podemos dizer, o desejo e a fé estabelecem aquela intersecção encontrada em belíssimas passagens bíblicas e obras literárias primorosas. Importa-nos a ocorrência de uma certa linguagem, um certo discurso evocativo do Outro, às vezes mais próximo da experiência religiosa, tanto em sua poeticidade, como em sua paródia: “*Não há dúvida, pintarei este retrato por inteiro e ele me acompanhará por todos os dias de minha vida.*” (MAMPR, p. 27). Esta passagem de MAMPR lembra um trecho do Salmo 23: “*Certamente que a bondade e a misericórdia me seguirão todos os dias da minha vida: e habitarei na casa do Senhor por longos dias*”. As expressões sublinhadas, evidentemente, são

³³ Composição poética sobre assunto melancólico, formada de estâncias de quatro versos de cinco sílabas; romancinho

comuns a qualquer texto, mas no contexto em que ocorrem, aproximam-se por intermédio da sinonímia e do *desejo* que as motiva: “Não há dúvida” equivale à expressão “Certamente”, “me acompanhará” assemelha-se ao verbo “me seguirão”, e “todos os dias de minha vida” iguala-se à frase “todos os dias da minha vida”. Há uma passagem na Bíblia que traz uma definição da fé útil à questão da presentificação: “(1) Ora, a fé é o firme fundamento das coisas que se esperam, e a prova das coisas que se não vêem. [...] (6) Ora, sem fé é impossível agradar-lhe: porque é necessário que aquele que se aproxima de Deus creia que ele existe, e que é galardoador dos que o buscam” (Hebreus, XI; v. 1 a 40). Tanto a fé quanto o desejo operam uma revisão do panorama ideológico vigente, guardadas suas particularidades. As faculdades perceptivas sofrem transformação. O sujeito que fortemente deseja ou tem fé espera alcançar aquilo que deseja, espera o quanto for preciso, embora não veja aquilo que busca, crendo na existência do objeto de desejo. Ele tem talvez uma pálida imagem, uma tênue representação daquilo que se deseja. Assim, podemos dizer que, nessas obras, a fé e o desejo são fortes argumentos da incompletude do signo literário, e dessa feita, fundamentos da presentificação. Porém, é preciso não esquecer que o temperamento barroco desta dualidade na literatura de Sórora Juana, que se neutraliza na literatura em questão. A fé volta-se para o transcendental, a espiritualidade, o sobrenatural onde acredita encontrar a totalidade confortadora e vivencia a angústia de não encontrá-la em um mundo pagão. O desejo está vinculado à primitividade humana, à materialidade, sendo movimento do eu para dentro de si mesmo, pois lembra a satisfação dos sentidos mais recônditos do ser humano. Em MAMPR, a personagem busca um sentimento amoroso sublime: “Amor é o que não falta, mas não é deste amorzinho comum que se fala, e que eu própria já experimentei tantas vezes, [...] mas um amor arrasador, que por osmose precisa de cada célula do seu corpo para viver e proliferar através do tempo infinito, isto é, do não-tempo” (MAMPR, p. 17). Mas também entrega-se aos prazeres humanos, embora o represente com uma sutileza quase sagrada:

Que os deuses me favoreçam nestes preparativos culinários, de uma certa ordem, do almoço, cozinho-me a mim mesma, passo do cru ao cozido, e apenas espero que o almoço não venha tarde demais, quando eu já haja desistido, [...] é por puro milagre de Amor que alguma coisa coincide neste mundo. (MAMPR, p. 107, grifo meu).

Encontramos na narrativa desse romance de Grossmann, assim como em alguns poemas de Sórora Juana, o Amor como algo sagrado e sublime, e representado como relação sexual amorosa. Em Sórora Juana, a separação guarda diferenças acentuadas, oriundas da perspectiva barroca que a inspira: “*Pues del mismo corazón / los combatientes deseos, / son holocausto poluto, / son materiales afectos: / Y solamente del alma / en religiosos incendios, / arde sacrificio puro, / de adoración, y silencio*” (Cruz, 1995a, p. 189). No poema “Con que en sentidos afectos prelude al dolor de una ausencia”, Juana Inés dirá: “*Mira como el cuerpo amante, / Rendido à tanto tormento, / Siendo en lo demás cadáver, / Solo en el sentir es cuerpo. / Mira como el alma mesma / Aun teme, en su ser esempto, / Que quiera el dolor violar / La inmunidad de lo eterno*” (Cruz, 1995b, p. 167). No fragmento do primeiro poema há depreciação dos desejos materiais em favor das experiências espirituais. Bem ao gosto barroco, há confronto de elementos opostos, aqui: corpo e alma separados, como reza o platonismo. Em um os desejos são holocausto poluto, em outro são afetos materiais. Esta separação encontra seu fim apenas no sacrifício puro que arde na alma. O desejo e a fé encontram-se na expressão híbrida “religiosos incêndios”, onde unem-se o elemento sinestésico do calor, da luz e do desejo com o elemento religioso do fervor, da fé e da adoração. No fragmento do segundo poema expõe-se o sofrimento por que passam, separados mais uma vez, o corpo e a alma com a ausência do ser amado.

Em MAMPR, a angústia decorre da necessidade de se neutralizar também esta instância do relacionamento humano. Para isso, é necessário presentificar, é necessário neutralizar a visão

paradigmática e as diferenças que tornam o relacionamento incompleto: de um lado o desejo, a conjunção carnal; de outro lado, o Amor sublimado, que transcende e ultrapassa as vicissitudes humanas, corpo e alma. Contudo, em MAMPR, o personagem Victor, ora ser imaginado pela personagem narradora, ora ser “real” que interage com ela, ausência presente, é, sobretudo, neutralização da ausência e da presença, da separação corpo e alma, sua Victor-ia sobre essas aporias e sobre o nada: “*Victor é não só o meu trabalho de amor, como o meu trabalho de mentar o mundo, e a partir dele criar um supramundo, região ultra, somente divisável através da arte, por intercessão de Amor*” (MAMPR, p. 108). A presentificação, dessa feita, promove a neutralização da presença e da ausência; do desejo – movimento egóico ligado à primitividade humana, aos sentidos e às paixões, representado pelo gênero diário, movimento centrípeto das emoções; da fé – movimento transcendental que busca o sobrenatural sagrado como totalidade, figurativização do gênero carta, movimento centrífugo do ego, a espiritualidade. A presentificação assume uma postura discursiva que neutraliza as diferenças temporais, espaciais e enunciativas, corporificada em um determinado tipo de escritura: “*Estou gostando muito desta idéia de salvar os meus dias para você, dias–espécimes, escrever estas cartas, à moda de diário, isto seria verdadeiramente progredir para um ponto a que se deveria chegar*” (MAMPR, p. 187, grifo meu).

E assim, o olhar hermenêutico, lançado sobre as obras escolhidas nesta tese, amontoa fatos narrados em que impera dúvida sobre sua veracidade. A estátua de Galatéia tornou-se mulher verdadeiramente, ou é apenas fruto da imaginação do herói? Os tártaros apareceram de fato, ou terá sido simplesmente uma alucinação coletiva? Victor existe ou é imaginação da personagem narradora? A poesia de Sórora Juana Inés de la Cruz evoca a presença de um amante imaginário. Alguns de seus poemas sugerem que a poesia é um desejo de presença, assim como

vicária é a natureza do signo. Todavia, se na semiose nada está ganho, também nada está perdido. Como nos explica Barthes (2003, p. 92-93): “a língua é naturalmente assertiva: enunciar um vocábulo é imediatamente afirmar seu referente; se digo “a mesa”, ela existe de direito; para desfazer sua existência, é preciso um suplemento, uma marca. [...] a língua é *collatio esse, colação [atribuição] de ser*”.

Além da base conceitual, vista no capítulo anterior, recorreremos neste capítulo, como estratégia metodológica, à análise comparativa e qualitativa do romance com outras obras literárias. A comparação permitiu identificar o desenvolvimento da presentificação ao longo da história e o lugar da obra MAMPR nesse desenvolvimento. A presentificação como semiose, ou ação do signo, tem um começo, que no caso em particular, remonta aos *Cânticos dos cânticos* e à lenda de “Pigmalião”, escrita por Ovídio. Nesses textos a falta do ser amado se manifesta como tema do discurso da ausência do objeto de desejo. Na obra poética de Sórora Juana Inês de la Cruz a temática do amado ausente motiva vários poemas em um tipo de narrativa poética denominada *Romance*: poema de forma fixa em que são expressos os sentimentos, sendo muito comum na Espanha de sua época (séculos XVI e XVII). Esta referência resolve parte do enigma do título da obra em questão: *Meu amigo Marcel Proust Romance*. Coincidem as narrativas quanto à sua devoção ao amado ausente e à comunicação dos sentimentos íntimos. Mesmo sendo uma estrutura fixa, o *romance* de Juana Inés não limita a imaginação da poeta, aproximando bastante da *ilusão* da presença do amado ausente característica em MAMPR. O romance de Buzatti, *Deserto dos tártaros*, de 1940, portanto, mais próximo a MAMPR no tempo, traz a problemática da presentificação na oscilação do ponto de vista do personagem narrador e no desejo de confronto com o inimigo imaginário. Dino Buzatti e Sórora Juana buscam uma forma expressiva e

estética capaz de comunicar o desejo de presença pelo objeto desejado que habita em sua narrativa.

A obra MAMPR é exemplar quanto à semiose da presentificação, onde uma personagem narradora intensifica o desejo de presença ao falar do ser amado e do que sente em sua ausência. Falando da própria falta, encontra em um gênero de forma híbrida, a “carta-diário”, o gênero mais adequado a comunicar o quanto o amado ausente preenche sua vida. A carta-diário isenta-se de transmitir o tempo e o espaço da separação, neutralizando a defasagem entre o aqui e o lá, o agora e o antes. Há, no entanto, nessa busca pelo presente perpétuo, uma grande angústia política e de relacionamento, como afirma Barthes em seu curso o *Neutro*, ministrado no Collège de France, em 1978. A luta da personagem narradora é contra a ausência do ser amado, mas traz uma discussão mais ampla. Em uma sociedade de consumo, em que as relações humanas são escassas e se vive aceleradamente, é necessário criar uma outra linguagem, capaz de subverter a ideologia dominante, neutralizando o tempo e o movimento excessivo da sociedade contemporânea. Por isso, ela escreve no Shopping, onde as pessoas apenas transitam; mora em um hotel, onde há sempre um fluxo de pessoas e poetiza sobre o Amor, o signo que é a própria capacidade de presentificar tudo que se ama.

CONCLUSÃO:
A presentificação como semiose

CONCLUSÃO:

A presentificação como semiose

A leitura de uma obra literária de início aponta em diversas direções. Tanto na literatura como nas outras artes, o signo poético³⁴ não se submete às mesmas vicissitudes dos signos em outros ambientes. Em MAMPR, ele apareceu na sua inerência. Enquanto os outros signos escondem-se por detrás da linguagem, o signo poético resiste à tradução porque vence a arbitrariedade entre a realidade e seus gestos verbais e sonoros que a evocam. Ele nos permite, não apenas falar o mundo, ou simplesmente repeti-lo, ele nos permite expressar o que sentimos diante do mundo; quem somos diante das coisas e em que acreditamos até aqui.

No discurso literário, ou estético, falar, escrever, pintar e esculpir são maneiras do artista manter-se vivo, não para o mundo, mas diante de si mesmo e do outro. Assim como Sherazade, contar é igual a viver, pois a narrativa equivale à vida e sua ausência, o triunfo da morte do “eu” para o “outro”. Para Todorov (1969, p. 129), o *“homem é apenas uma narrativa; desde que a narrativa não seja mais necessária, ele pode morrer. É o narrador que o mata, pois ele não tem mais função”*. Por isso, em MAMPR, em que a protagonista é a personagem narradora, ela não termina sua história. Finaliza-se o texto, pois em um dado momento o ponto final marca o término do último período. Porém, do ponto de vista discursivo, a história não termina, poderíamos dizer que sua história com Victor, seu amado, e seu amor por ele, não encontram fim. O último texto de MAMPR é uma forma híbrida, entre a carta, endereçada a Victor, e o diário, dedicado a ele, em meio a um romance, tendo localizada no canto superior direito da página a

³⁴ Para Greimas, a semiótica poética dedica-se a determinado tipo de discurso onde, contrariando a noção de signo saussurreano, signo convencional, arbitrário e cotidiano, haveria a *“correlação do plano da expressão e do plano do conteúdo”* caracterizando o signo poético. No entanto, a visão estruturalista do signo estava em crise, pois o conceito de literaridade continuava sendo fruto de conotação sociocultural.

data, da seguinte maneira: “18.março.1995” (MAMPR, p. 186). Porém, no final da carta-diário não há nenhuma expressão que comunique a despedida, ou o final da escritura. Não há um *até logo*, ou um *Vejo você em breve* e assim por diante. Finalizar a carta-diário seria morrer como interlocutor e como “eu” enunciador, pois ela é um mecanismo discursivo em ato que instaura o presente, o sentido e o outro.

A leitura inicial que fizemos de MAMPR nos fez suspeitar que o fenômeno da presença seria uma das vicissitudes do signo poético na narrativa em questão. Já no primeiro capítulo do romance de Grossmann encontramos mais de dez expressões e palavras que se referem aos problemas da presença e da ausência do signo. Outro fator determinante na nossa leitura foi a maneira como a protagonista, que narra em primeira pessoa, articula as categorias do discurso. A leitura crítica orientou-se pelo viés da representação, ou melhor, como a narrativa inovadora de Judith Grossmann re-produzia a teoria da representação sob um novo ponto de vista. Um outro passo dado foi a escolha da abordagem que tem sido a mais apropriada ao fenômeno da presentificação. Segundo Márcio Selligman-Silva (1998, p. 102), em nota à obra de Lessing, o *objetivo último das artes é [...] a evidentia, a ilusão da presença do objeto representado. Essa é a suma da estética da representação.*

A *evidentia* é um conceito muito próximo da semiose da presentificação. A principal diferença repousa no fato de que a *evidentia* privilegia um aspecto puramente técnico, pois é um objetivo estético, enquanto a semiose da presentificação é consequência da angústia de relacionamento ou angústia política do homem contemporâneo, como afirma Barthes em relação ao *Neutro*, cujos elementos estéticos buscariam dar expressão. A presentificação é uma das manifestações do *Neutro*. Há sem dúvida na *evidentia* uma neutralização primordial para a arte e para o signo que se refere à tênue fronteira entre a “realidade” e a “ficção”. Caberia, em trabalhos

futuros investigarmos, se o signo estético, por intermédio da *evidentia* e da semiose da presentificação, se diferenciaria dos outros signos. O estudo sobre a *ilusão da presença do objeto representado* nos oferece outras possibilidades metodológicas e teóricas, sendo a intersemiose a principal delas, posto que é comum ao discurso de todas as formas de arte, cabendo comparar de que maneira, ou através de que meios e procedimentos cada linguagem estética funda a presença do objeto representado. No primeiro capítulo foi feita apenas uma breve sinalização desse viés. Acrescentando a todas essas considerações a incompletude do signo diante do objeto representado e o caráter vicário do signo. Constatação essa que destaca a necessária criatividade do sujeito no discurso em ato para superar tal incompletude, marcando sua individualidade no mundo. A presentificação, portanto, é uma possibilidade de existência semiótica, mais comum do que supomos, que carecia de mais aprofundada sistematização.

Quando lançamos um olhar retrospectivo em busca dos argumentos teórico-filosóficos que poderiam embasar a semiose da presentificação encontramos um desenvolvimento crescente em direção às idéias que acabamos por inaugurar. No capítulo 2, intitulado: *A Presentificação: desejo, cognição e discurso*, partimos da idéia de que, ao longo dos anos, os teóricos do estruturalismo foram reconhecendo cada vez mais a autonomia do sujeito no discurso, ao passo que a semiótica fora se difundido e transformando-se ao acompanhar essa mudança. A concepção de semiose praticada pelo estruturalismo francês, principalmente, sob o signo diádico e o paradigma, dava conta de um signo completo, de semiose acabada e finalizada. Porém, a produção literária e estética requisitava um novo olhar da crítica e da teoria. Por isso, o surgimento de um novo sujeito epistemológico passional reivindicou o terceiro termo que assumiu, sob algum aspecto, a *intensidade mediatizada*, de Gérard Genette; a *paixão*, para Greimas; o *grau de presença*, em Benveniste; a *carta como ato de presença*, para Landowski; o

Neutro, de Barthes. Em MAMPR, a superação do estruturalismo apresenta uma nova configuração epistemológica e se desenvolve com a neutralização do sujeito que é um e ao mesmo tempo três: sujeito perceptivo da cognição, sujeito patêmico do desejo e sujeito enunciativo do discurso.

Uma vez que elegi meu foco de estudo a *semiose da presentificação no discurso literário* foi preciso, ao lançar o olhar retrospectivo, prestigiar também essa semiose em outras obras distantes espacial, temporal e culturalmente. Confirmara-se a hipótese de que em MAMPR a presentificação apresenta-se com maior maturidade estético-literária mediante vários fatores, a época de sua produção, o talento da escritora, a herança literária da qual é resultante, etc., e que a semiose em questão preexiste a MAMPR, configurando-se de maneira diferente ao longo do tempo.

A escolha do *desejo* como critério para seleção das obras a serem comparadas foi propícia, haja vista que a teoria semiótica da presença, nos moldes de Fontanille e Zilberberg, olvida esse fator no processo de construção do sentido no discurso estético do desejo de presença. Para nós, o sujeito da semiose da presentificação é um e ao mesmo tempo três: sujeito perceptivo da cognição, sujeito patêmico do desejo e sujeito enunciativo do discurso. Assim, a adjetivação constante nos *Cânticos dos cânticos* revela o desejo de Salomão por sua amada, Sulamita, a *Rosa de Saron*; certa maneira de expressar esse desejo e um ponto de vista peculiar sobre o objeto desejado. O adjetivo é aquela palavra que denuncia o quanto o amor ou o ódio alteram nossa percepção, o quanto nos deixamos afetar pelos objetos e seres do mundo. A realidade passa a ser menos objetiva. Dividindo os primórdios da presentificação juntamente com *Cânticos dos cânticos*, consta a lenda *Pigmalião*, de Ovídio, como marco inicial das reflexões sobre a presença e a ausência do signo. Essa lenda narra a paixão de Pigmalião por uma estátua esculpida por ele.

Se em *Cânticos dos cântigos* há a predominância de adjetivos, na lenda Pigmalião a presentificação assenta no conteúdo quase que exclusivamente. Ambas trazem, contudo, um germen que irá se difundir pela cultura ocidental: o desejo de presença. Uma outra obra comparada a MAMPR foi *O deserto dos tártaros* (1940), de Dino Buzatti. Sua narrativa caracteriza-se pela variação de foco narrativo. Essa oscilação cognoscente, como expressão do desejo de presença, revelou o quanto o narrador deixava-se afetar pela história. A intensidade do desejo no romance *O deserto dos tártaros* está representada também no desejo dos militares que esperam o encontro com os inimigos, os tártaros, sem os quais não será possível conquistar a glória e o heroísmo no combate. Em *Inundación Castálida* (1689) e *Segundo tomo de las obras de Sor Juana Inês de la Cruz y La Segunda Celestina* (1690), a poeta tece poemas sentimentais que giram em torno da figura do amado ausente. Sendo uma referência clara no corpo do texto de MAMPR, e assim, dando-nos o indício mais evidente de que se tratava de um trabalho estético sobre a semiose da presentificação ou o desejo de presença. Todas essas obras, no entanto, configuram etapas ao longo da história em que a consciência de que a realidade é uma construção entre signos foi amadurecendo. Até o momento, defendo que MAMPR é a narrativa em que o desejo de presença está melhor representado, sendo ao narrar inovadora, elegendo ao mesmo tempo o tema do romance e o desencadeador de uma maneira de a ausência como antagonista a ser vencido com um discurso novo.

Depois de captar os elementos teórico-filosóficos que embasariam a presentificação como novo discurso epistemológico, cujo desenvolvimento iniciara-se no século XIX, com o estruturalismo e sua superação; assim como, depois de estabelecer diálogo intertextual com obras de épocas e culturas diferenciadas, a fim de precisar o lugar de MAMPR no processo de

desenvolvimento da semiose da presentificação, foi necessário revisitarmos a escritora Judith Grossmann na tentativa de desvendar como essa semiose se constitui em sua prática literária.

O artista é aquele que se encontra inconformado diante da impotência do signo. Ele arregança as mangas e põe-se a trabalhar com os signos com o propósito de rebatizar os objetos com seu desejo, em uma sociedade apática, tornando-os existentes de uma maneira nova. Somente assim pode ele sentir o perfume primordial das palavras, como alguém que pela primeira vez chamou de *Lua* aquele astro, saboreando uma doce correspondência entre o nome e o objeto reluzente e taciturno. E dos objetos velhos e conhecidos, acomodados e envelhecidos, surgem novos signos, novos mundos, novas e necessárias relações. Judith Grossmann é uma escritora vocacionada. Quando o leitor entra em contato com o texto autobiográfico de Judith, percebe logo a preciosa correspondência entre o discurso sobre si mesma e o conteúdo de seus romances. As linguagens trazem aquele mesmo tom nostálgico do já vivido, que é recuperado pela palavra.

Escrever essa tese significou encontrar a outra voz verdadeira, talvez sufocada, de Judith Grossmann, em *MAMPR* que problematiza intensamente essa relação entre o que nós entendemos como real e o que nós vemos como ficcional. Mas esse trabalho também representa meu desejo de presença. Coloco-me como o leitor que, no contato com a obra de arte, incorpora elementos de sua própria vivência interpretante no processo de leitura da obra. Tais elementos convergem para o mundo sígnico apresentado pela ótica/ética do escritor ou artista. E, certamente, a obra que lemos não fala apenas do que nós conhecemos. Procurei perceber aquela sinuosa ‘torção secreta das palavras’ (Merleau-Ponty). Judith Grossmann me convida à leitura porque conhece a minha linguagem, conhece a ‘linguagem falada’: *“aquela que o leitor trazia consigo, [...] a massa das relações de signos estabelecidos com significações disponíveis”*

(MERLEAU-PONTY, 2002, p. 34). Participante da herança cultural e de sua história, a obra e eu compartilhamos signos familiares. Contudo, a obra de arte possui uma ‘linguagem falante’ para a qual, eu, leitor, sempre estarei desprevenido: *a linguagem falante é a interpelação que o livro dirige ao leitor desprevenido, é aquela operação pela qual certo arranjo dos signos e das significações já disponíveis passa a alterar e depois transfigurar cada um deles, até finalmente secretar uma significação nova* (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 35). Essa “significação nova” convocou-me para sistematizá-la e revelou-se como certa disposição do signo que, se não for completamente nova, pude ver que a obra MAMPR chama atenção com suas lentes privilegiadas: *a semiose da presentificação*. Contudo, ela não se limita apenas em dizer a linguagem como metalinguagem, nem ter o leitor como acompanhamento necessário. Sendo a presentificação prática discursiva, naturalmente, exige do leitor a cooperação interpretante. Fernando Pessoa foi um desses leitores, e afirmou que *“Ainda pior que a convicção do não, é a incerteza do talvez, é a desilusão de um quase! É o quase que me incomoda, que me entristece, que me mata trazendo tudo que poderia ter sido e não foi. Quem quase ganhou ainda joga, quem quase passou ainda estuda, quem quase amou não amou”*. Pareço estar vendo agora, nesse momento: a personagem narradora sentada no Shopping, lendo e escrevendo, ou será Judith Grossmann preenchendo as páginas de um romance em *cartas à moda de diário*?

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Referência Bibliográfica

AMÂNCIO, Moacir. O cotidiano como fábula. **Revista Cult**, São Paulo: Editora Bregantini, n. 100, p. 12-14. Março 2006.

ANDRADE, Vera Lúcia. Inconsciente e linguagem: o nome próprio na Gradiva, de Jensen. In: **Ensaio de Semiótica (n. 9-10)**. Maria Nazareth S. Fonseca (org.). Belo Horizonte: EDUFMG, 1987-1988 (p. 187-194).

ARAÚJO, Inês Lacerda. **Do signo ao discurso**: Introdução à filosofia da linguagem. 1ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

ARISTÓTELES. **Organon I, II**. Lisboa: Guimarães Editores, 1985.

_____. Arte Poética. In: **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. 7ª ed. Trad. direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BARROS, Diana L. P. **Teoria do discurso**: fundamentos semióticos. 3ª ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

_____. **Teoria semiótica do texto**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES et ali. **Literatura e Semiologia**. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 35-44. (*Communications – Editions du Seuil, ns. 4/1964 e 11;1968*).

_____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**: pesquisas semiológicas. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Roland Barthes et alli. Rio de Janeiro: Vozes; 1973. (*L'Analyse Structurale du Récit. Communications Editions du Seuil, 1966*).

_____. **Crítica e verdade**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1982. (*Critique et Verité, Éditions du Seuil, 1969.*).

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 4ª ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1984. (*Fragments d'un discours amoureux. Paris, Seuil, 1977.*).

_____. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. 1ª ed. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (*La Chambre Claire. Paris: Cahiers du Cinema, Gallimard, Seuil, 1980*).

_____. **O Neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. 1ª ed. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (*Le Neutre. Cours et séminaires au Collège de France, 1977-1978. Paris, Seuil, 2002.*).

_____. **Inéditos I**: teoria. 1ª ed. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (*Oeuvres complètes, T. 1. Paris: Seuil, 1993 et 2002 pour les textes extraits*).

- BENVENISTE, Emile. **Problemas de lingüística geral II**. Campinas, SP: Pontes, 1989. (*Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966.).
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru, SP: EDUSC, 2003. (*Précis de sémiotique littéraire*. Paris, NATHAN/HER, 2000.).
- BOURNNEUF, Roland & OUELLET, Réal. **O universo do romance**. 1ª ed. Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976. (*L' Univers du Roman*. PUF, s.d.).
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRASSAÏ. **Proust e a fotografia**. 1ª ed. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: 2005. (*Marcel Proust sous l' emprise de la photographie*. Paris, Gallimard, 1997.).
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- CARDOSO, Sérgio et al. **Os sentidos da paixão**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CASSIRER, Ernest. **A filosofia das formas simbólicas**. 1ª ed. Tradução Marion Fleischer. São Paulo, 2001. (*La Philosophie des formes symboliques*, tomes 1,2,3. Paris, Minuit, 1986.).
- CHKLOWSKI, Vitor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira, org. **Teoria literária: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- COSTA, Ana F. **Orientações metodológicas para produção de trabalhos acadêmicos**. 5ª ed. Maceió: EDUFAL, 2002.
- COSTA, Lígia Militz. **A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança**. São Paulo: Ática, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 1ª ed. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. (*Proust et les signes*, 4ª ed. Atualizada, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.).
- DUBOIS, Jean (org). **Dicionário de lingüística**. 10ª ed. Trad. Frederico Pessoa de Barros, Gesuína Domenica Reffetti, John Robert Schmitz, Leonor Scliar Cabral, Maria Elizabeth Leuba Salum e Valter Khedi. São Paulo: Cultrix, 1998. (*Dictionnaire de linguistique. Larousse, 1973.*)
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. **Semiótica da narrativa**. 1ª ed. Trad. Alice Maria Frias. Coimbra: Livraria Almedina, 1984. (*Sémiotique du Récit – méthode et applications*. CABAY, Libraire-Editeur-M. Jezierski, 1981.).
- FIORIN, J. L. **Para entender o texto: Leitura e redação**. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **Elementos de análise do discurso**. 11ª ed. São Paulo: Contexto, 2002.

FONTANILLE, Jacques. **Significação e visualidade**: exercícios práticos. Trad. Elizabeth B. Duarte e Maria Lilia D. de Castro. Porto Alegre: Sulina, 2005.

FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. **Tensão e significação**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001. (*Tension et signification*. Pierre Mardaga, Éditeur, 1998.).

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, Lda, s.d. (*Figures III*, 1972.).

_____. Verossímil e motivação. In: GENETTE, Gerard et al. **Literatura e Semiologia**: pesquisas semiológicas. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 7-34. (*Vraisemblable et motivation, in Communications 11 – Editions du Seuil, 1968.*)

_____. Fronteiras da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**: pesquisas semiológicas. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Roland Barthes et alli. Rio de Janeiro: Vozes, 1973. (*Frontières du récit, in. Communications 8, Le Seuil, 1966.*)

GIDDENS, Anthony. **As Conseqüências da Modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991. (*The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. Trad. Haqira Osakabe e Izidore Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973. (*Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966. (*Formes sémiotiques*). Reeditado: Paris: PUF, 1986.).

_____. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Trad. Ana Cristina Cruz Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975. (*Du Sens: essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1970.).

_____. (org). **Ensaio de semiótica poética**. 1ª ed. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975. (*Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse, 1972.).

_____. **Maupassant a semiótica do texto**: exercícios práticos. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1993. (*Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*. Paris: Seuil, 1976.).

_____. **Da Imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002. (*De L' imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.).

_____. ; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**: Dos estados de coisas aos estados de alma. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993. (*Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris, Seuil, 1991.).

_____. ; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1983. (*Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, I: 1979, II: 1986.).

HÉNAULT, Anne. **História concisa da semiótica**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. (*Histoire de la sémiotique*. Paris: PUF, 1992. (*Que sais-je?, 2691.*).

HJELMSLEV, Louis. **Ensaio lingüísticos**. Trad. Antônio de Pádua Danesi et al. São Paulo: Perspectiva, 1991. (*Essais linguistiques*. Paris, Minuit, 1971.).

- KOTHE, Flávio René. **Literatura e sistemas intersemióticos**. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1981.
- LANDOWSKI, Eric. **Presenças do Outro**: ensaios de sociosemiótica. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. (*Présences de l'autre*. Paris, P.U.F., 1997.).
- LAPA, M. Rodrigues. **Lições de Literatura Portuguesa: Época Medieval**. 8ª ed. Coimbra Editora, 1973.
- LESSING, Gotthold E. **LAOCOONTE ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia**. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 1998. (*Lessing Laokoon* (1ª ed. 1876), hrsg. von Hugo Blümner, 2. verbesserte und vermehrte Auflage, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1880.).
- LOPES, Edward. **A Identidade e a Diferença**: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- LIMA, Luiz Costa. **Mimeses e modernidade**: forma das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. **Fenomenologia da percepção**. 2ª ed. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (*Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1983.).
- _____. **Signos**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991. (*Signes*. Paris, Gallimard, 1960).
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa – I. 15ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- NOVAES, Aduato (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.
- NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 1995.
- OLIVEIRA, Ana C. de & LANDOWSKI, E. **Do inteligível ao sensível**: em torno da obra de A. J. Greimas. São Paulo: EDUC, 1995.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia. (org.). **Semiótica plástica**. 1ª ed. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- PAZ, Octavio. **Sóror Juana Inés de la Cruz**: as armadilhas da fé. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1998. (*Sóror Juana Inés de la Cruz*. 1982).
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Roland Barthes e o poder da palavra. **Revista Cult**, São Paulo: Editora Bregantini, n. 100, p. 42-46. Março 2006.

- _____. **Falência da crítica.** *Um caso limite: Lautréamont.* São Paulo: Perspectiva, 1973.
- PLATÃO. **A república.** Trad. de Leonel Vallandro. 25ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica.** 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual:** os percursos do olhar. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- PROPP, Vladimir J. **Morfologia do Conto Maravilhoso.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984. (*Morphologie du conte.* Paris, Seuil, 1970).
- ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance.** Lisboa: Publicações Europa-América, 1965. (*Pour un Nouveau Roman, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963*).
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o Romance Moderno. _____. In: **Texto/Contexto.** 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. (p. 75-97).
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem:** cognição, semiótica, mídia. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. **A assinatura das coisas.** *Peirce e a literatura.* Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.
- _____. **A teoria geral dos signos:** como as linguagens significam as coisas. 1ª ed. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- SANTOS, Mário Ferreira dos. **Dicionário de filosofia e ciências culturais.** 4ª ed. São Paulo: Editora Matese, 1966 (vols. 1,2,3,4).
- SCHÜLER, Donald. **Teoria do romance.** 1ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- STEPHANIDES, Menelaos. **Ilíada:** a guerra de Tróia. São Paulo: Odysseus, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. (org). **Théorie de la littérature:** textes des formalistes russes. Paris, Éd. du Seuil, 1965.
- _____. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 1969. (*Pour une Theorie du Recit.* s.d.).
- _____. **Poética.** Lisboa: Editorial Teorema Lda, 1986. (*Poétique, in Qu'est-ce que le structuralisme?, Seuil, 1968*).
- _____. **Os gêneros do discurso.** São Paulo: Martins Fontes, 1980. (*Les genres du discours. Paris, Le Seuil, 1978*).
- _____. As Categorias da Narrativa Literária. In: BARTHES, Roland et al. **Análise Estrutural da Narrativa:** pesquisas semiológicas. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 209-254. (*Les catégories du récit littéraire, in Communications 8 – Le Seuil, 1966*).

_____. Perspectivas Semiológicas. In: Tzvetan Todorov et al. **Semiologia e Lingüística**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria literária: formalistas russos**. Porto Alegre, 1971. (*Théorie de la littérature*. Textos dos formalistas Russos, Paris: Ed. Du Seuil, 1965.).

_____. (org.). **Círculo lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia**. Porto Alegre: Globo, 1978.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991. (*Mélange, Québec, Gallimard, 1941*).

Obras de ficção

BUZZATI, D. **O deserto dos Tártaros**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

CRUZ, Sórora Juana Inês de. **Inundación Castálida**. 1ª ed. México, D.F.: Frente de Afirmación Hispanista, A. C. , 1995.

_____. **Segundo tomo de las obras de Sor Juana Inês de la Cruz y La Segunda Celestina**. 1ª ed. México, D.F.: Frente de Afirmación Hispanista, A. C. , 1995.

GROSSMANN, Judith. **Meu Amigo Marcel Proust Romance**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

HOMERO. **A Ilíada**: em forma de narrativa. 8ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

JENSEN, Johannes V. **Gradiva** – uma fantasia pompeiana. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1987.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

SWIFT, Jonathan. **Viagens de Gulliver**. Trad. Octavio Mendes Cajado. 1ª ed. Porto Alegre: Editora Globo S. A., 1971.

ANEXO

ANEXO

A formação de Judith Grossmann foi desde o início em Letras, sendo hoje, nesta área, Professor Emérito UFBA. Estreou significativamente no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, no qual colaborou até o seu último número. Tem dez livros publicados:

LINHAGEM DE ROCINANTE

Rio de Janeiro, São José, 1959

O MEIO DA PEDRA: NONAS ESTÓRIAS GENÉTICAS

Rio de Janeiro, José Álvaro, 1970

A NOITE ESTRELADA: ESTÓRIAS DO ÍTERIM (Prêmio Brasília de Ficção/1976)

Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977

OUTROS TRÓPICOS ROMANCE

Rio de Janeiro, José Olympio, 1980

TEMAS DE TEORIA DA LITERATURA

São Paulo, Ática, 1982

CANTOS DELITUOSOS ROMANCE (Prêmio Ficção da Associação Paulista de Críticos de Arte/APCA – 1985)

Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985

VÁRIA NAVEGAÇÃO: MOSTRA DE POESIA (Poesia Copene de Cultura e Arte)

Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado/Copene, 1996

MEU AMIGO MARCEL PROUST ROMANCE

Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1995

Rio de Janeiro, Record, 1997

NASCIDA NO BRASIL ROMANCE (Bolsa Vitae de Literatura – 1993)

Salvador, EDUFBA, FCJA, 1998

FAUSTO MEFISTO ROMANCE

Rio de Janeiro, Record, 1999