

PLAUSIBILIDADES: O TEXTO COMO METONÍMIA DE UM CORPO EM AÇÃO DE RESISTÊNCIA

Camila do Valle

Mostre-me sua mancha de sangue que lhe concederei a palavra... (LACOUTURE, p.235)

Um historiador se debruça no *presente* sobre o *passado*. Como encaminhar os argumentos para a descrição do que é observado se ambos estão, historiador e passado, cheios de *molduras*? E como encaminhar para que essa descrição se torne uma realidade plausível? “É verdade que a história contemporânea ainda não encontrou nem sua identidade nem sua autonomia” (NORA, p.179). Schmidt destaca que um dos problemas básicos da escrita da história, mais especificamente ele fala da literária, seria o “tipo de (re)apresentação”, o qual estaria intrinsecamente ligado à produção de relações e/ou sentidos que, por sua vez, é determinada de forma distinta se essa escrita se configura como *narrativa*, *colagem* ou *montagem*. Pondero, a partir das idéias de Mark Turner, que o processo mental básico de qualquer cognição parece ancorar-se numa estrutura narrativa que lhe é anterior e, sendo assim, não importaria qual a configuração escolhida; o processo narrativo seria inevitavelmente desencadeado. A seleção do material para colagem ou montagem seria feita a partir de alguma narrativa *a priori*. O explicitamento desse processo narrativo facilitaria a interlocução e poderia expor uma perspectiva construtivista na qual não faria sentido a dicotomia sujeito \times objeto. Para criar uma metáfora, pensemos num jogo de frescobol, único que conheço no qual não existe a noção de *perder* ou *ganhar o jogo*, transformando os adversários em parceiros. A dinâmica entre os dois jogadores *constrói* o jogo, e a finalidade do jogo é uma continuidade, não há “exclusão”, característica dos jogos nos quais se ganha ou se perde. Durante o jogo, administra-se a instabilidade. Joga-se a favor dessa dinâmica e não contra o parceiro. Utilizo neste texto a dada metáfora para a escrita da

história imediata enquanto narração em 1ª pessoa, por trazer incluída, de antemão, não só a *autonomia seletiva do indivíduo* como a *efemeridade de soluções*.

“... a oposição entre subjetividade e objetividade é, na verdade, uma falsa oposição, uma vez que ambas inexistem no estado puro que daria sentido à oposição. (...) o que nós temos não são leitores livres e autônomos em uma relação de adequação ou inadequação perceptiva para com textos igualmente autônomos.” (FISH: 1993, p.20)

A citação acima pode ser explicada por Olinto, “pela passagem de concepções substancialistas para concepções construtivistas que questionam, antes de mais nada, todo um repertório de dicotomias tradicionais como sujeito/objeto, individual/social, real/ficcional” (OLINTO:1993, p.29). O sujeito cria a sua interpretação e o objeto de sua interpretação, constrói o passado a partir de seu instrumental do presente. Os objetos-eventos não seriam multifacetados: as multi-faces já constituem os eventos.

“Há um tipo de caracol (...) que vai construindo sua casca com qualquer coisa que aparece à sua frente à medida que caminha, cimentando-a com suas próprias secreções e, ao mesmo tempo, instintivamente planeja sua trilha na direção do melhor material disponível para sua casca; carrega sua história nas costas, vive nela, acrescentando novas e maiores espirais do presente, conforme cresce.” (BARTH: 1986, p.12-13)

Há nesse caracol, como há também na história, qualquer coisa assim como um *espírito anexador*, ao qual nada poderia ser *estranho* ou *descartável*, desde que fosse *índice de plausibilidade*. Uma espécie de *linguagem como morada do ser*, para lembrar Heidegger.

Ao espalhar rastros biográficos na escrita, os teóricos repolitizam a escritura de suas áreas possibilitando uma maior interação com o leitor, e isso, potencialmente, anularia alguns dos efeitos do descasamento entre as idéias formadas nas academias e a experiência na sociedade já que, a princípio, a escrita em 1ª pessoa aproximaria o leitor da experiência de escrita do autor. Isso permite uma contínua reconstrução, desconstrução, renegociação que vai do *processo de seleção* de material a ser analisado aos *significados* atribuídos a este material; uma espécie de *história imediata* auto-reflexiva. Se, por um lado, a fabricação dessa *egohistória* ampliaria o raio de ação dos textos para fora da academia, porque estaria projetando corpos, por

outro lado, não se deve deixar de lado o questionamento sobre quais modificações estariam implicadas no *produto final*: o diálogo com o leitor. De uma certa forma, é o que já estamos discutindo. Porém, o que se faz e o que se diz que se faz podem ser coisas diferentes. Afinal, o lugar da fala do texto é um lugar *grávido* de uma possível próxima interação. Essa gravidez do texto contribui para revelar simultâneo o presente.

O procedimento “aproximativo” do discurso em 1ª pessoa na teorização de idéias do campo das ciências humanas e literatura demonstra que não se pretende um discurso *definitivo*, mas um discurso *plausível*. Esse procedimento acarreta um *hibridismo* entre diferentes áreas de conhecimento, entre, especialmente, *história* e *literatura*. O historiador *imagina* o *passado* assim como o escritor de ficção imagina *configurações históricas*. O texto — assim como o conhecimento — se configura, então, como uma forma híbrida. A escrita em 1ª pessoa pode parecer que apenas descreve *fenomenologicamente* a superfície, entretanto essa descrição da superfície já é descrição de conteúdo. É dessa forma que a problematização da narrativa já pode ser narrativa e, como tal, mecanismo facilitador da interlocução autor/leitor — produtor/consumidor — por criar uma linearidade significativa. Há uma superposição de procedimentos que evidenciam uma superposição de tempos que a narrativa organiza. O evento (o texto), o contexto (os campos acadêmicos sob os quais são produzidos e lidos estes textos) e o processo (a escrita pelo autor) tendem a convergir ante os olhos do leitor para um mesmo ponto (convergência espaço-tempo).

Lembro-me de um trabalho feito no mestrado quando, ao invés de definir o que é o pós-modernismo concordando com este ou aquele autor, preferi empreender um *relatório de trabalho de campo* em que eu descrevia uma tendência em críticos da contemporaneidade. Dessa forma, estaria unindo forma e conteúdo durante a elaboração do texto. A tendência de que falava podia ser observada, por exemplo, nos seguintes ensaios: The Literature of Replenishment, de

John Barth; Como reconhecer um poema ao vê-lo, de Stanley Fish e Mapeando o pós-moderno, de Andreas Huyssen. Esta tendência é caracterizada por um certo grau de “lirismo” nos textos críticos destes autores. Estes textos seguem a mesma tendência pelo caráter autobiográfico, característica que dá a eles um aspecto de *proximidade*. Este aspecto de *proximidade*, ou de *realidade plausível*, foi construído com uma narrativa em 1ª pessoa, rasurando a fronteira *vida e obra*, com a intromissão física do *corpo*, com a existência explícita, e não mais apenas implícita, de um corpo *expressando suas impressões* num texto da *Crítica*. A interação corpo-texto — ou crítico-obra — se faz, pelo menos aparentemente, com muito mais envolvimento do que vinha sendo visto até então. Uma postura muito diferente do olhar frio do crítico técnico, estrutural e quase impassível diante da obra de arte. Eu poderia acrescentar aqui que o aspecto de *proximidade* do qual falei anos atrás cria a tal atmosfera de plausibilidade, deixando para trás as *verdades absolutas* e as *certezas homogeneizadoras* porque inclui no texto a perspectiva da instabilidade. Se “o tempo é um modo de atribuir valor”, segundo comunicação neste congresso por Josefina Ludmer, o “eu” inscreve a temporalidade na escrita de forma aparente e, por isso mesmo, mais próxima do leitor porque cria uma relação de similitude com o *tempo físico*. E por tempo físico digo, também, o corpo em ação. O “eu” faz, então, convergir no texto o *espaço* e o *tempo*. No trabalho do mestrado, intitulado “Uma crítica lírica na época da ficção”, comecei por Huyssen. No ensaio Mapeando o pós-moderno — cujo primeiro subtítulo é, sintomaticamente, *Uma história* —, o ensaísta realiza seu trabalho utilizando-se de duas perspectivas: a de contador de histórias e a de crítico. Utilizava como ponto de partida a visita que fez, em companhia de seu filho de cinco anos, a uma exposição de arte contemporânea. O filho lhe proporcionava observar a descoberta da arte por alguém de “olhos livres”, que não havia criado ainda nenhum tipo de pre-conceito em relação ao objeto artístico e, portanto, nenhuma *sacralização*. Ele conta que o filho tentava se misturar ao objeto artístico, inventando alguma possibilidade de “utilidade” —

neste caso uma *utilidade lúdica* — para o objeto. Porém, o menino era impedido de continuar suas *experiências interativas* com a admoestação de que aquilo era *Arte* e não podia ser tocado. Huyssen demonstrou uma tentativa da organização do evento que intermediava — artificializava? — a relação público-obra, o que trazia como consequência a restauração da aura perdida: o ser humano sumindo dentro da obra, a obra tornando-se de origem *divina*, sacralizada. Àquela altura, deixei de lado o caso das auras, lamentavelmente perdidas ou não, e fui ao ponto que mais me interessava, que era chamar a atenção do leitor para a presença do autor-crítico dentro de sua própria obra, sua “narrativa-crítica literária”. O caso ilustra bem essa forma “pós-modernista” de crítica, mas, para melhor ilustrar o que chamo de uma tendência lírica, passei adiante para a análise de dois textos críticos de Barth, o mesmo já citado como autor de ficção, e prossegui o esmiuçamento com dois textos de Fish, sendo um deles a descrição de uma aula.

O que experimentamos com Fish, Huyssen e Barth é uma sensação de que a obra está rasurada pela vida — e vice-versa —, pela experiência narrativizada do contato com os alunos, com os filhos, com o passado, com os críticos, com a herança da tradição cultural, mas, o mais importante, porque ajuda a resolver um impasse didático contemporâneo, a obra está rasurada pela vida porque o contato com o leitor se faz mais próximo. Esta rasura na fronteira entre a vida e a obra pode ser, e é, largamente observada nas obras *nitidamente* ficcionais¹. Talvez seja plausível aqui uma aproximação com Ricoeur, que nomeia essas rasuras como “*referências cruzadas*”. Não por acaso encontro explicação para este contato mais próximo com o leitor em Dunyazadíada, ficção escrita por John Barth e já citada aqui: “Nos tempos atuais, entretanto, os únicos leitores de ficção artística eram críticos, outros escritores e estudantes contrariados que, se pudessem escolher, prefeririam música e desenhos a palavras.”(BARTH:1986, p.12) Se o número

¹ Aquelas que já são reconhecidas como ficção antes mesmo de serem lidas. O ato de reconhecimento veio antes, digamos assim, “na embalagem”.(v. FISH:1993, p.158).

de leitores de ficção artística é tão reduzido que permite a Fish a elaboração do conceito de “comunidade interpretativa”, o que dizer dos leitores de crítica? O grupo se reduz ainda mais e os conjuntos de pessoas que debatem o assunto podem mesmo se *dar ao luxo*(?) de formarem conjuntos unitários e expressarem suas opiniões individualmente, sem a necessidade de formar blocos na retaguarda para sustentarem suas opiniões, sem a necessidade de falar na 1ª pessoa do plural, nós, ou criando uma pseudo-neutralidade do sujeito enunciador? Nessa pequena comunidade todos sabem — ou podem construir este saber — quem está falando o quê para quem? Daí a possibilidade ou a necessidade de utilização da 1ª pessoa do singular, até mesmo como artefato retórico seguro para a localização do lugar de fala, reduzindo, os riscos de se cair em tentativas de totalização que resultam contraproducentes na produção de conhecimento. Esta questão de *segurança retórica* se enquadraria bem numa afirmação de Hutcheon: “o que o pós-modernismo faz é contestar a própria possibilidade de um dia conseguirmos conhecer os ‘objetos fundamentais’ do passado.”(HUTCHEON: 1991, p.45).

Por *segurança retórica e análise prévia dos riscos*, substitui-se a objetividade — aquilo que é chamado de... — pela subjetividade. Não penso mais que os escritores escrevam em 1ª pessoa porque se “*dêem ao luxo*”, há implicações que incluem a reflexão sobre o papel do intelectual. A interlocução da academia com o restante da sociedade se faz mais facilmente se forem explicitadas as posições dos autores, *de onde e como* falam. Este tipo de informação cria no leitor uma “aura” de intimidade por fornecer pistas, deixadas nos textos, que acabam sendo pistas também sobre determinados momentos de vida daqueles indivíduos, que definiram a construção daquele e não de outro *conhecimento*. E a história de um indivíduo também pode ser lida, segundo uma citação de Schmidt, como uma história da humanidade inteira. Esse

procedimento é próximo do “ex-cêntrico”, ao qual Hutcheon² alude: “A paródia parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele” (HUTCHEON: 1991, p.58). De forma análoga, os “críticos líricos” não são totalmente “recuperados” pela obra de arte. As obras são citadas, mas elas não ocupam o centro em seus discursos. O que ocupa posição de destaque nos textos desses autores são as “bordas”, a relação do crítico com o objeto artístico, com a arte e com o público. Tudo o que margeia e informa a obra de arte. A arte, enquanto objeto, passa a ser pretexto para se chegar às margens. Seria este fenômeno de “lirismo” observado um sinal de “ex-centricidade” pós-moderna? No discurso crítico, até então, o papel central seria da obra de arte, e aí se constata nesses textos contemporâneos um movimento rumo ao contexto da obra, ao espaço que ocupa socialmente, à interação com o espectador (tendência moderna? pós-moderna?), chegando, assim, à experiência individual daquele homem que está escrevendo sobre uma manifestação artística qualquer e se vê voltado para si mesmo, com o intuito de melhor se comunicar com o corpo do leitor. Seria essa a “velha função” da Arte em questionar e efetuar “*trocas entre o além e o aquém da morte*”, tendo o texto como corpo em ação, como palco de negociações? Seria esse o papel do intelectual contemporâneo inserido num “tipo de mudança estrutural” que “está transformando as sociedades modernas no final do século XX?” Stuart Hall desenvolve a questão:

“Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito” (HALL: 2002, p.9).

² Na verdade, Linda Hutcheon não segue este mesmo padrão “lírico” em seu texto, mas não consegue escapar dele totalmente. Em seu texto aqui utilizado (v. bibliografia) a autora, ao concluir seu trabalho, no último parágrafo, “entra em cena” com um “*para mim*”.

No discurso artístico a presença do “homem-mesmo”, da “referência cruzada” ricoeuriana, não seria também uma evasão do centro para a margem da obra, que é o autor, em primeira instância? O autor-homem-real se transformando em personagem não seria uma “ex-centricidade”, uma pista que parece dizer que não se sabe o que fazer com a obra de arte em si? Os discursos artísticos que têm essa característica coincidem com a indignação de Huyssen em relação ao autor sumindo na obra de arte para restabelecer a *aura* e o “ouro”. Um fortalecimento da hierarquia entre produtor-consumidor de arte? Estaria a arte perdendo por completo a aura ou ganhando uma nova quando se transfere o centro, saindo do *objeto* para a *relação*? O explicitamento do corpo do homem real-empírico na obra — seja esta obra *crítica* ou *ficção* — seria um desdobramento da cultura “flower-power” que propunha fazer do próprio corpo ou da própria vida uma obra de arte, numa proposta de incorporação do objeto ao sujeito?³ Esta incorporação pode ser vista em obras como os parangolés de Hélio Oiticica. Ou no poeta suicida Torquato Neto: “[A]s obras, malandro, são a própria vida (que você sempre esquece de viver).” A partir dessa perspectiva é concluído um ensaio sobre este poeta dizendo que “o escorpião, envenenado/envenenador, rompe com seu próprio corpo, deixando todos os rastros necessários para que sua história pudesse ser interpretada como um mito...” (MONTEIRO: 2000, 102) Se este procedimento tiver como consequência um fortalecimento da hierarquia, a minha primeira especulação sobre a proximidade com o leitor estaria invalidada?

Antes da última observação, reformulo o que eu disse antes: não há perda de parâmetro se o parâmetro agora é o da *plausibilidade*. No meu texto de 1997, vamos ao que era o último parágrafo : em seu texto, Fiedler argumenta que o Modernismo do século XX estava fadado a se tornar a “Época da Crítica”, com a crítica invadindo todo discurso artístico. Na

³ Se formos garimpando, esta não só era a proposta da literatura *beat* como também do irlandês Oscar Wilde: “Deveríamos ser uma obra de arte ou vestir uma obra de arte.”

contemporaneidade, o *discurso artístico invade a crítica*. O “lirismo” crítico aponta nesta direção, *assim como os fatos históricos atualmente questionados em sua veracidade*, pois estes “fatos” só nos chegam mediante seleção e combinação de realidades discursivas que são contingentes. Se assim é, esta “nova” história cria um ambiente propício ao aparecimento de uma crítica “lírica”, ao que vou nomear “Época da Ficção”, a partir da qual a crítica pode vir a reivindicar para si o *status* que tem sido da obra de arte.

Quanto ao discurso oficialista e homogêneo outrora construído, “[E]sse modelo de história perdeu a sua força de persuasão. Em todo caso, as novas formas de sua própria escrita parecem atestar esta hipótese”. (OLINTO: 2000, p.2) A historiografia e a produção de história imediata são os ambientes excelentes para observarmos a rasura de fronteiras e a experimentação do elemento lúdico. Seria o lúdico se estabelecendo como valor, abrindo a possibilidade para o jogo da ficção: a plausibilidade. Eu não saberia responder se essa atitude do autor em assumir o discurso em 1ª pessoa, seja em que campo acadêmico for, se isto já não estaria inserido dentro desse “vasto sistema do acontecimento que constitui a atualidade” (NORA: p.193) e também não poderia julgar, de forma maniqueísta, este procedimento. Essa é mais uma história em processo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTH, John. Dunyazadíada. In: _____. Quimera. São Paulo: Marco, 1986, p.7-49.

_____. The Literature of Replenishment. In: _____. The Friday Book. “La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste”. *Poétique*, 48, 1981, p.395-405.

FIEDLER, Leslie A. Cross the border - close that gap: Postmodernism. In: _____. PÜTZ, Manfred e FREESE, Peter (eds.). Postmodernism in american literature. Darmstadt, Thesen: 1984, p.151-166.

FISH, Stanley. Como reconhecer um poema ao vê-lo. In: _____. Palavra, n.1. Rio de Janeiro: PUC: 1993, p.156-165.

_____. Is there a text in this class? The authory of interpretive communities. Cambridge, Harvard: UP, 1980.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

HUTCHEON, Linda. Moldando o pós-moderno: a paródia e a política. In: _____. A poética do pós-modernismo. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p.42-59.

HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: _____. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p.7-80.

LACOUTURE, Jean. A história imediata.

MONTEIRO, André. A ruptura do escorpião: ensaio sobre Torquato Neto e o mito da marginalidade. São Paulo: Cone Sul, 2000.

NORA, Pierre. O retorno do fato. Sem fonte.

OLINTO, Heidrun Krieger. Histórias de literatura. São Paulo: Ática, 1996.

Letras na página/palavras no mundo. Novos acentos sobre estudos de literatura. In: Palavra. PUC-Rio, 1993.

RICOEUR, Paul. Tomo I. In: _____. Tempo e Narrativa. São Paulo: Papirus, s/d.

SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias de literatura. Sem fonte.

TURNER, Mark. The literary mind. New York, Oxford: Oxford University Press, 1996.