MARGARIDA LOSA, ISMÉNIA DE SOUSA, GONÇALO VILAS-BOAS, EDS.
Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas
Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 199

This sizeable volume, whose origins lies in the well-attended and internationally-connected Second Congress of the Portuguese Association of Comparative Literature, has as its subtitle «New Paradigms», as the pieces on offer attempt to demonstrate how some of the paradigms utilised in the study of Comparative Literature have been destabilised in recent years. In fact, the volume has what could serve as a good and necessarily succinct introduction to these tendencies, teasingly beginning, in a new paradigm for introductions, on p. 133, in Eduardo Coutinho's «Literatura Comparada na América Latina: do Etnocentrismo ao Diálogo de Culturas». Coutinho elegantly deals with the «passage from a cohesive and unanimous discourse, with a strong universalizing propensity, to one that is plural, decentred and historically situated» (133).

The plurality that Coutinho refers to is not simply the attempt in the wider world of Comparative Literature, to widen the areas that it deals with, from marginalized literatures through to film and popular culture, which could after all be merely colonizing institutional gambits from within the loftily universal (Western) discourse of the past. Instead, Comparative Literature is participating, albeit irregularly, in the more problematical contemporary efforts to contest strenuously the naturalizing of the authority of the speaking position, efforts whose fruits can be seen almost anywhere one looks in literary and cultural studies these days, in such varied initiatives as the founding of the recent journal *African Philosophy*, the anguished efforts to accommodate the voices of difference in *Picket Fences*, or the widespread self-consciousness with respect to the ideological locations from which we operate.

However, the translation of this self-consciousness into usefully destabilized and aware speaking positions is more easily promised than delivered. So far in this review, for example, I have spoken ex cathedra, supposedly above the fray, possessed of no positioned relation to the issues I am dealing with, and this is how most authors in this volume continue to write, albeit from a more postcolonially inflected position in the case of the Latin Americans. Comparative Literature nonetheless can be useful in the countering of the scarcely helpful tendency in some sections of contemporary Cultural History to align speaking position crudely with one's cultural origin or ethnicity, not to mention sexuality or the unjustly unfashionable social class. Without elaborating here a discriminating theory of these claims to ideological centrality, which have as one of their more extreme consequences a rigid politics of authority (only Bengali women who live in West Bengal can speak about Bengali Indian experience) it is undeniable that I am writing from within first-world and middle-class priorities of putative objectivity, assuming also a first-world confidence with respect to aligning hierarchies and centring discourse on Euro-American debates. As several authors in the recent volume, *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* note, a commitment to globalizing and indeed decolonizing Comparative Literature should not lead to scorning one's own cultural heritage or presuming to be able to encounter other heritages without awareness of one's own.

From within these priorities, then, my first comment is that I would have liked to have seen more awareness of speaking position, even from within the circumscribed conventions of the conference paper. Despite that caveat, in general the volume might be said to inflect current thinking, at least implicitly, with respect to the always already hybrid nature of literary production, whether within the same language or different languages, a realization that has at least potentially informed Comparative Literature from its beginnings, but that more conventional forms of literary study have taken a while to catch up with. Nonetheless, the complexity of contemporary literary study means that related areas of enquiry are often operating without being aware of each other. For example, the section in this volume devoted to the «Symposium of the Association for the Empirical Study of Literature» gives the strange sensation of existing in parallel with the burgeoning interest in those areas represented by the Society for the History of Authorship, Reading and Publishing (SHARP), a society that has grown spectacularly over the last five years. Strange sensation, because this growth is not referred to, even to be contested or discriminated. Differences at least putatively exist precisely in the greater attention on the part of the empiricists to what Siegfried Schmidt refers to as the fact that «the observer problem has to be explicitly and consequently taken into consideration» (281). In the SHARP world great energies have been poured into examining publishing history, the relation of publishers with authors, the material exigencies within which authors work (who can forget my revelation that in the 1920s carbon copies of typescripts cost 3d per page in London?), but the nature of reading practices has been more problematical. For of course, this lets in the problem of interpretation, which is what a certain type of publishing history person would rather not have to bother with. Not so the empiricists, for whom what Schmidt refers to as «semantico-epistemological communities of collectively-shared knowledge» (283; although I feel «hermeneutic» would be better than «epistemological» here) are of central interest, at least according to the rhetoric. Yet, despite Schmidt's wide-eyed brave new world rhetoric of empirical enquiry (let us not forget Macherey's «a rigorous knowledge must beware of all forms of empiricism, for the objects of any rational investigation have no prior existence but are thought into being» (5), it is hard not to get the sensation that this is mutton dressed up as lamb, Rezeptionsasthetik with new(ish) packaging. When one looks at the section devoted to the «Empirical Study of Literature», we don't see any noticeable attention to «the observer problem», except in the sharp piece by Elrud Ibsch, «How Different is the Other? A Case Study of Literary Reading in a Multicultural Society». In fact, we are even informed in wide-eyed fashion by Reinhold Viehoff, whose essay on «Literature and Cultural Identity: A Social Constructivist Approach to the Consitution of Social Identity through Literature» nonetheless contains many good things, that «Habermas, relying on the work of W. Schütz, George H. Mead, Herbert Garfinkel, and others, claims that we use our common-sense knowledge of social structure in order to make situations of interaction both intelligible and accountable» (311). Well, gosh, it's just as well so many people are working on this problem.

No, much of the real stimulation in this volume lies in the absorbing connections and the wide reading displayed within the scope of the few pages allowed by the conference paper format.

These things, perhaps hurriedly theorised at times, are found throughout the volume and have a cumulative interest, especially with respect to Portuguese literature and culture. It is good to see a wider attention being paid to Spanish and Spanish American literature as sources of interest for twentieth-century Portuguese writing. Indeed, perhaps the non-Portuguese author referred to and discussed most often throughout the book is Borges. Whatever anyone's interest in (Euro-American) comparative literary studies, she or he cannot help but find something in such a rich collection.

Inevitably perhaps in such a volume, the outlines of two separate books within its pages can be perceived: one contains articles of either more general interest, such as João Barrento's ruminations upon certain moments in European literature, «O Poeta É Um Devedor: Da Tradução Literária e da História da Literatura», or of apparently specialized interest, such as Luís Adriano Carlos's exemplification of Jorge de Sena's omnivorous literary connections, «O Hipertexto Literário. Algumas Rotas de Navegação pela Obra de Jorge de Sena». However, the latter type of article often contains such interesting introductory and theoretical positioning that their specialized issues stand revealed in their general relevance, while the former type of article at times becomes so general that it becomes no more than introductory and superficial. An excellent example of an apparently narrowly-focused article that yields rich rewards is João Ferreira Duarte's «Tradução e Apropriação Discursiva: *The Lusiad*, de W. J. Mickle».

As with several authors in the volume, we don't have to wait long in Ferreira Duarte's piece before Lawrence Venuti enters the fray, and here I have to translate from Ferreira Duarte's (ironically) *translated* version of Venuti, when he quotes: «Translation is the violent substitution of the linguistic and cultural difference of the foreign text with a text that is intelligible to a reader of the language into which it is translated» (154). For a start, «substitution» appears to me to be the wrong word here. When a work is translated, its readers in the original do not lose it, so it hasn't been substituted or taken away from them; and as the readers in the text's new language can't read it in the original, there is nothing available to them to be substituted, the text only exists for them in this form (although some famed texts do have a type of cultural presence over and above their actually being read). João Barrento also states that the debts writers owe to their multiple sources are «actos de vampirismo» (189), which seems to me exactly the opposite of what occurs: the poet does not leave the texts that she or he utilizes bloodless, but could be said to improve their health, to increase their circulation. Venuti is also quoted claiming that every translation is «always configured in hierarchies of domination and marginality that always determine the production, circulation and reception of texts» (154). Well, yes, but then if all texts are configured in these ways, what's different about translations? This is where Ferreira Duarte's synthesis of the horizons of expectations by which Mickle's translation of Camões was read in the eighteenth-nineteenth and even twentieth centuries is so good, for he launches off Venuti's fashionable nod to the insights of a line of thinking most associated with Edward Said, although Said himself is not at all this reductive, to show how such horizonts do not necessarily operate in clear confluence with other aspects of the literary world.

More than one author in this volume quotes Venuti's «translation serves as an imperialistic appropriation of foreign

cultures for domestic cultural, economic and political objectives» (155). Personally, I find this an outrage to the enthusiasms for other cultures that are observable everywhere if one studies the activities of translators and publishers, the latter almost always publishing works they knew would sell slowly and lose money. What grand political objectives might exist in such labours of love needs further elaboration to my thinking. Yet even if one allows that labours of love certainly do not obviate the possibility of unacknowledged «imperialistic appropriation» in the individuals' decisions to translate or publish such works, there is a further complication to such a formulation that should be at the forefront of thinking in this area: such a statement assumes that we are all rather simplistically aligned with only one culture and that any relation to another can only be along the axis of difference. Yet even writers on translation, let alone contemporary theorization of the hybrid, have always tried to point out how living in more than one language is much more widespread than many people from powerful cultures believe, that in fact there are more bilingual people in the world than monolingual. As many people involved in translation belong, or believe that they belong, to both of the cultures they are dealing with, where does such a theory of imperialistic appropriation leave them? Is this how we repay the efforts of, for example, Michael Schmidt, editor of the Carcanet Press in Manchester, who has slaved away enthusiastically for literature, especially poetry («economic and political objectives»?) from Spanish and Portuguese in both his publishing house and the journal *PN Review*? Schmidt is an important reference point in modern British culture, even in self-consciously English culture, but he was brought up in Mexico, and feels Mexican as well. What of translators who don't necessarily consider themselves bicultural but who reach such a level of proficiency that they translate from their own into foreign languages? They may possess priorities that relate to the domestic interests not of the culture they are translating into, but that they are translating from. Or things may be even more complex. When Catalan Joan Gili collaborated with Stephen Spender in the translations of Lorca's Castilian poems, how do the vectors of interest operate here? Apart from this, Spender's partly oppositional position in the 1930s with respect to English culture relates to what Ferreira Duarte, leavening Venuti, reminds us are «the ideological oppositions within the destination culture» (156). And when Australian A. L. Lloyd brought out the first book of translations into English of Lorca's poetry, in London, was he being «Australian» or «English» or are all English-speakers a homogeneous lumpenproleteriat?

Ferreira Duarte may have chosen Venuti's quotations to set them up somewhat, however, for one of the central thrusts of his piece: it is not so much the translation of a text that establishes the operation of domestic priorities, but the more socially-focused topic of its reception, and he shows how in this case the translation accorded with contemporary British official ideologies of imperial expansion, to such an extent that the eighteenth-century translation of Camões remained important throughout the Romantic and Victorian literary periods with no diminution of support.

Venuti's comments about the domestication that translation represents are further well contested by Rui Carvalho Homem, in his good «No Joelho do Ventríloquo: Tradução como Voz Deflectida na Poesia de Seamus Heaney». In a sensitive reading of Heaney's work, Carvalho Homem points out that one can scarcely claim the energies of imperialistic appropriation for translations carried out by writers for whom the central cultural reference is precisely the depredations imperialism and colonialism have wrought upon their culture's history and language, even when it is or becomes the same language as that of the colonizer. For an Irish, even a Northern Irish, poet, the writing position can scarcely be simply assumed to be that of «anglocentric power» (178), but rather that of and in a language «that was colonially 'inserted' into their culture» (178).

One could go on indefinitely with such a multiply-focused volume, and yet, to refer back to the title, if there is a sense to the «New Paradigms» subtitle, it might be to dilute what to many nowadays seems to be more of a hindrance than a help: the word «comparative.» In the useful collection of statements of position already mentioned, *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, the editor suggests that our activities will be more productive if we can get away from worrying about the supposed directions suggested by the word «comparative», and that in fact «multiculturalist comparatism begins at home with a comparison of oneself to oneself» (11). Appropriately, thus, the volume begins with a piece by Óscar Lopes on «Camões e Jorge de Sena», which makes no obeisance to traditional Comparative Literature and takes as its brief the fact that nobody's language (parole) is the same as anyone else's. In this light, Comparative Literature promises what was always at least implicit in its project: a richer, more inclusive diet than that of the still-entrenched national literatures and their studies. As this is something that the Portuguese education system is having great difficulty circumventing, it is all the more notable that so many scholars, almost all from within departments or areas of national literary study, should be taking the initiative and making Comparative Literature in Portugal the vigorous and expanding field it is.

Bernheimer, Charles, ed., *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore, Johns Hopkins, 1995.

Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*, trans. Geoffrey Wall, London, Routledge and Kegan Paul, 1978.

David Calahan
Universidade de Aveiro

GÉRARD GENETTE
L'Œuvre de l'art
Paris, Seuil, vol. I, 1994, vol. II, 1997

São dois volumes em que Gérard Genette, partindo não só da apresentação e discussão dos aspectos mais relevantes de um panorama abrangente das teorias estéticas e da arte que marcaram neste domínio o nosso século – com particular incidência para as que se inscrevem no paradigma da filosofia analítica, pelo mérito que estas têm «d'articuler des propositions, acceptables ou non, mais au moins intelligibles, au détriment de l'encombrante tradition de ce que Schopenhauer appelait une 'métaphysique du Beau'» (vol. II, 10) – mas também da revisitação de obras fundamentais da tradição inaugurada pela estética kantiana, constrói, com rigor e humor, a sua própria teoria da arte.

A ambiguidade do título é um modo de assinalar que o que está em jogo é a ligação entre a compreensão de «o que é uma obra *de* arte» e a indagação acerca da «obra *da* arte», entre natureza e função. Não é então de admirar que o interlocutor privilegiado seja Goodman, ainda que para o «suplementar» pelo recurso ao

Kant da terceira Crítica. Assim, o primeiro volume de *L'Œuvre de l'art*, com o subtítulo *Immanence et Transcendance* (1994), é dedicado ao estatuto das obras de arte, traçando uma cartografia exaustiva dos seus diversos modos de existência. Subdivide-se em dois capítulos, o primeiro dos quais acerca dos regimes de imanência e o segundo dedicado aos modos de transcendência. Quanto a *La Relation esthétique* (1997), subdivide-se em três capítulos que se dedicam respectivamente à questão da relação estética em geral, da avaliação estética e da função artística em particular, na diversidade das formas de produção de efeitos.

Na sequência do esclarecimento das características constitutivas das obras de arte – artefactos cuja função estética é a finalidade principal –, Genette procede ao confronto com as diversas teorias quanto à natureza da referida função. Esclarecendo, contudo, que a justificação para a sequência de edição dos dois volumes é sobretudo de ordem retórica ou pragmática, pois, dado que o conjunto dos objectos designados como obras de arte é resultante da intersecção do conjunto dos artefactos com o conjunto dos objectos estéticos (objectos em situação de produzir efeito estético), não há nenhum impedimento lógico a que o esclarecimento da função anteceda o da natureza.

O trabalho desenvolvido em *Immanence et transcendance* consiste então sobretudo na apresentação de elementos de uma fundamentação ontológica que se vincule a uma concepção funcionalista da obra de arte muito particular, que a considera em termos de satisfação de uma intencionalidade. Os dois modos principais de existência aí considerados podem encontrar-se reunidos, em proporções diversas, numa mesma obra de arte. O primeiro é aquele que nos é dado pela descrição empírica do objecto, ou conjunto de objectos, em que a obra consiste. O segundo diz respeito à dimensão «fantasmática» pela qual a obra é captada nos diferentes contextos, independentemente da presença física do objecto, em circunstâncias que podem até incluir a da sua desaparição (por exemplo, a Palas Atenas de Fídias, já destruída, oferece-se ainda assim, segundo o autor, a uma relação estética significativa connosco). Como o próprio nome indica, do que se trata neste caso é das diferentes maneiras, que se podem até sobrepor, como uma obra pode ultrapassar ou instabilizar a relação com o objecto material (ou ideal) em que consiste a sua dimensão imanente. A afirmação da dupla condição da obra de arte – imanente e transcendente – opõe-se portanto quer à sua redução à dimensão de simples objecto empírico, e como tal susceptível de ser conceptualizado por teorias objectivistas, quer ao seu entendimento como *cosa mentale*, em cuja tradição se inscrevem as teorias subjectivistas.

Passemos agora ao segundo volume, que, partindo do estudo minucioso da atenção e apreciação estéticas em geral, nos dois primeiros capítulos, procede à delimitação da especificidade da função estética atribuível às obras de arte, função essa que, advindo do seu carácter intencional, não se traduz nem numa diferença de valor, nem de intensidade, quanto aos efeitos produzidos sobre aqueles que fazem delas objectos atencionais.

A atenção, que não é pertença exclusiva da experiência artística, é caracterizada por Genette, numa linguagem devedora de Kant, como uma percepção que não visa fins de ordem prática. Trata-se da manifestação de um interesse pela pura representação do objecto, pela sua aparência, que suspende no mesmo gesto qualquer outro tipo de interesse que diga respeito à sua existência (seja ele utilitário, instrumental ou moral). Designada como «atenção aspectual», ela é condição necessária da relação estética, embora não seja

considerada condição suficiente para a definir, dado que também é mobilizada para outros tipos de relação, nomeadamente a cognitiva. Só se visar uma apreciação, um juízo de gosto, é que a atenção aspectual pode ser considerada estética. O uso do termo «atenção» deve-se à necessidade de assinalar a ausência de intencionalidade na actividade do receptor.

Condição necessária do estatuto de objecto estético: se ele não for atencional para alguém, não pode ser objecto estético. Por outras palavras, o estatuto não é determinado objectivamente mas subjectivamente – não é o objecto que, pelas suas características intrínsecas torna a relação estética, mas é esta que torna o objecto estético, isto é, objecto de atenção e apreciação estéticas. Note-se ainda que o conjunto de objectos designados por estéticos é mais amplo que o conjunto dos objectos artísticos. Em resumo, Genette estabelece dois grandes campos, que não se sobrepõem necessariamente: o campo do estatuto (artístico ou não) e o campo da função (artística ou não). Temos obras de arte (intenção do autor) que podem ou não vir a ser objecto de experiência estética (atenção aspectual), que podem ou não vir a ser objecto de experiência artística (atenção aspectual mais apreciação, juízo estético ou de gosto); temos experiências estéticas (atenção aspectual) que podem ou não ser produzidas pelo confronto com objectos artísticos (se causadas por objectos naturais ou não produzidos com intenção artística); temos, finalmente, experiências artísticas, que podem ou não dizer respeito a objectos com estatuto de obras de arte (se supuserem, correctamente ou não, que há intenção, e, além disso, se reunirem atenção aspectual mais apreciação, juízo estético ou de gosto).

Saul N. Costa
Universidade Lusófona

Ernst Behler
Ironie et modernité
Paris, PUF, 1997

1. Ernst Behler, filósofo, germanista e comparatista, professor de estudos germânicos e de literatura comparada na Universidade de Washington é reconhecido como um grande especialista na ironia romântica e, em especial, na obra de Friederich Schlegel, a cujo estudo se dedica há muito tempo.

Neste trabalho, Behler não se limita a apreciar a obra de Schlegel, mas serve-se antes do papel fundamental do teórico do primeiro romantismo alemão para revisitar o conceito de ironia desde a Antiguidade grega, a ironia socrática tal como aparece nos diálogos de Platão, e definir o que chama a ironia romântica. A ironia romântica é concebida como ironia transcendental, uma espécie de ironia da ironia, entendida como um «sopro divino» ou «poesia da poesia». O traço fundamental da ironia, assim compreendida, resulta de um ritmo feito de autocriação e de autodestruição, de entusiasmo e cepticismo, de um carácter pardoxal que a distingue da concepção de ironia retórica.

Faz-se neste livro uma leitura dos vários autores, analisados individualmente e avaliados uns pelos outros, observando a adopção de posições mais ou menos contraditórias em torno da questão tida como central para a filosofia e a arte: a ironia.

Ironie et modernité representa uma visão não apenas panorâmica da história das ideias clássicas e das problemáticas da modernidade e do romantismo, ancoradas nos debates filosóficos e estético-literários, mas patenteia igualmente a visão de um autor que se confessa um «grande irónico» e que põe em diálogo variadas e contraditórias teorias, textos de polémicas que vão, sobretudo, desde o romantismo alemão do final do século XVIII (com

Goethe, Fichte, os irmãos Schlegel, Hegel...) até aos mais recentes conceitos desenvolvidos em torno da pós-modernidade (com referências a Derrida, Rorty, Lyotard, Vattimo...), passando demoradamente, entre outros, por autores como Nietzsche e Kierkegaard.

A ironia está indissociavelmente ligada à consciência literária moderna enquanto, ao mesmo tempo, como afirma Schlegel (fragmento 42 do *Lyceum*), «a filosofia é a pátria própria da ironia». Não será, portanto, de estranhar que o debate sobre a ironia se faça principalmente a partir dos textos filosóficos aqui abundantemente citados, uma vez que se considera que o terreno próprio da ironia é a filosofia. De acordo ainda com a posição de Schlegel, só a poesia poderá elevar-se à altura da filosofia e exprimir a sua *concepção cósmica* ou a *plenitude infinita do caos*. Deste modo, surge a explicação da ironia como *filosofia espiritual*, colocada no topo da poesia. Esta última eleva-se, por sua vez, ao nível da *ironia filosófica* quando se torna poesia da poesia. A ironia filosófica é uma filosofia da filosofia.

2. Ao longo de dez capítulos, Behler apresenta a ironia romântica, numa polifonia de autores e textos, circulando entre todos eles por forma a obter uma série aberta de pontos de vista, quer sobre o conceito de ironia quer sobre a sua evolução, negação ou até adopção, sob outras designações, de ideias que lhe são próximas. Tal é o caso, por exemplo, do jogo de máscaras (*Mask*) em Nietzshe (capítulo IX), a constituição do «eu paródico», ou a aceitação do humor como uma espécie de sublime invertido, na senda de textos de autores como Thomas Mann, Hoffmann, Jean Paul, ou até Hegel. São significativas as observações em torno das teses deste filósofo, que ataca violentamente a ironia de Schlegel como sendo filiada nas ideias de Fichte, associando-a assim a uma figura da subjectividade, sob a qual prosperará, de acordo com a sua perspectiva, o *mal absoluto*.

No capítulo V, «La polémique de Hegel contre l'ironie romantique», o autor desenvolve a crítica feita por Hegel à ironia romântica, que é rejeitada como opositora do *saber absoluto* e, portanto, contrária ao seu sistema filosófico. Da encarniçada oposição a Schlegel, resultante talvez de recíproca incompreensão, à maior tolerância perante o conceito de ironia de Solger, apresenta-se aqui o pensamento de Hegel em profunda divergência com o que ele considera um *mundo sem centro*, recheado de *produtos crepusculares* configurados pela *nova poesia poética*, identificado agora facilmente com o conceito de ironia romântica.

A questão da ironia encontra-se, com efeito, no centro dos debates do romantismo alemão (Hegel, Schlegel), da produção teórica e filosófica em torno da estética, da filosofia e da arte (Hegel, Fichte, Schlegel, Mme de Stael). O capítulo VII desta obra, intitulado «Witz, humor e melancolia», continua e aprofunda a pesquisa que atravessa vários autores e épocas, procurando os sinais da presença da ironia, mesmo quando ela já não se apresenta com o nome que a tradição retórica fixou.

O ponto de vista de Schlegel sobre a ironia parte do princípio hermenêutico da «incompreensibilidade», o que quer dizer que ela permite uma expressão fragmentária e paradoxal. Behler, procurando ainda outras formas para o pensamento paradoxal que constitui a ironia, desenvolve também a análise do conceito de *Witz* (*esprit*, para Voltaire e Diderot), considerando que Leibniz e Bacon são os seus maiores virtuosos. Definido como uma forma da crítica da razão, o *Witz* vem substituir o termo ironia, que, tendo passado a designar a habitual *moquerie*, foi abandonado, até por Schlegel. Na verdade, o conceito de *Witz* está associado ao fragmento e ao seu lugar filosófico, revelando ao mesmo tempo um instante fulgurante e uma progressão infinita, uma «totalidade em miniatura». Se a ironia corresponde a uma tradição europeia, o *Witz* é identificado com o romantismo, com contornos semelhantes aos atribuídos à ironia, nos textos de Schlegel do final do século XVIII. É nessa condição que ele se discute também enquanto «forma suprema do saber», uma reunião de ideias que espanta ver unidas.

A figura de Hegel acompanha todos os problemas aqui levantados e decorrentes da ironia romântica. Os debates com Schlegel, a aceitação da ironia definida por Solger, a oposição a Fichte, todas estas vertentes são expostas de forma clara e muito documentada em *Ironie et modernité*. Mas é no capítulo que dedica à ironia trágica e à ironia geral do mundo (capítulo VIII) que se encontram exploradas aprofundadamente as relações entre a ironia e o cómico, entre a ironia e a melancolia. O cómico absoluto e o sujeito irónico, o conceito de grotesco, o riso e a literatura satírica constituem aspectos observados em autores como Victor Hugo, Baudelaire e Kierkegaard. Este filósofo e Marx, da primeira fase, representam dois autores cujo pensamento se debruça sobre a ironia moderna, embora de modo diverso. A este assunto e, no geral, à evolução da crítica ao idealismo, se dedica Behler nas páginas que constituem o capítulo VI, «A Ironia em Marx e Kierkegaard».

Os primeiros quatro capítulos expõem laboriosamente a evolução histórica do conceito de ironia e o desenvolvimento das suas técnicas antes do romantismo, sobretudo tratando a tradição do romance europeu, com Cervantes e Stern, entre outros. Passa depois para o tema da consciência da modernidade literária, abordando com detalhe a *querela dos Antigos e dos Modernos*, a contribuição de Mme de Staël e as polémicas em torno do conceito de humanismo e de classicismo. Conclui-se, enfim, que a ironia romântica se identifica pela sua alternância de aprovação e negação e que, entendida como duplo movimento de autocriação e autodestruição, ela configura a imagem do *jogo infinito do mundo*, ultrapassando o mundo puramente humano e, por isso mesmo, se distingue da ironia dos séculos anteriores.

3. O último capítulo do ensaio – «Da Ironia Moderna à Ironia Pós-Moderna» – propõe um novo alargamento da observação relacionada com a evolução do pensamento no campo filosófico e literário. O autor sistematiza a contribuição imprescindível do *new criticism* para a definição da ironia em função da ideia de *close reading*, o contributo de Barthes, Derrida e Paul de Man, apresentando este último como um verdadeiro intermediário entre a crítica literária norte-americana e europeia. Observa ainda Behler que o termo ironia aparece agora dissimulado em ocorrências que não são assim chamadas mas que se encontram nas reflexões sobre a linguagem, o texto e os seus jogos ou no apagamento do próprio sujeito falante, como no Livro de Mallarmé.

A ironia assim entendida cobre, hoje, uma complexidade que se alarga e se apresenta como uma reescrita, sem pretender comunicar qualquer verdade. Esta via junta-se, finalmente, à atitude do *ironista*, definida por Rorty, como um permanente jogo de vocabulários em confronto, nunca definitivos ou mais próximos de uma suposta realidade. Os *ironistas* tratam a filosofia como uma crítica literária.

Como há dois séculos, fala-se outra vez de poesia da poesia.

Dália Dias

SABRINA SEDLMAYER
Ao Lado Esquerdo do Pai
Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1997

O presente livro, análise psicanalítica de matriz lacaniana do romance *Lavoura Arcaica* (1975) de Raduan Nassar, é uma dissertação de mestrado em Literatura Brasileira, orientada por Lúcia Castello Branco e defendida em 1995 na Universidade Federal de Minas Gerais. O trabalho foi seleccionado, e premiado com a publicação, entre os que surgiram na mesma Universidade, no Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários no biénio 1993-95.

Estes dados, que o livro refere como enquadramento, pareceriam à partida defini-lo como ainda situado no âmbito de uma escolaridade «obrigatória». A obra constitui no entanto para o leitor uma grata surpresa, na medida em que ultrapassa os escolhos e insuficiências que habitualmente se encontram em trabalhos deste género. Segura do aparato teórico, que demonstra ter dominado e interiorizado, a autora segue um fio condutor bem concebido e claramente delineado, sem se colar servilmente a esquemas nem multiplicar referências desnecessárias ao paradigma metodológico escolhido. Deste modo o trabalho (que também resiste à tentação de transcrever com demasiada frequência citações da obra analisada), apresenta-se conciso e denso – 97 páginas bastam para dizer o essencial.

Começando por definir a «atopia» deste romance «solitário», que compara a um *iceberg* vogando no «litoral literário», a autora pesquisa, nos dois primeiros capítulos, a sua eventual filiação ou parentesco, através das relações intertextuais que estabelece com outros livros que o romance finalmente contesta e questiona – vasto campo que vai desde Jorge de Lima e Graciliano Ramos à Bíblia (Antigo e Novo Testamento), às histórias das *Mil e Uma Noites* e à influência islâmica. A parábola do Filho Pródigo constitui no entanto o motivo central – «pervertida», na versão do romance, em que o regresso não trará a reconciliação mas a repetição, com recrudescida intensidade, do conflito.

Apontadas as «vozes arcaicas» que ressaltam no texto, o terceiro capítulo procura o sujeito que fala no romance, que em grande medida será coincidente com o sujeito lacaniano, «barrado, interditado ao gozo, sempre representado pelos seus significantes» (26). O último capítulo analisa o modo como as palavras do pai reaparecem no discurso do filho: o afastamento e a recusa dos valores do pai, e da tradição que representam, transparecem na revolta do filho (ou apesar dela), a «perversão» revela-se finalmente *père version*.

O percurso – da personagem e da análise – segue o que Freud classifica como «esquemas inatos»: cena primitiva, incesto e parricídio. *Lavoura Arcaica* é um romance familiar sobre a origem, em que a revolta contra o pai e a relação incestuosa com a irmã são punidas com a morte, em que a infância surge como um enigma a descobrir, como algo que não pode ser encontrado na sua verdade factual, mas apenas na sua verdade fantasmática (e é indiferente que ela pertença ao passado ontogenético ou filogenético do sujeito). As palavras-cicatrizes lançadas sobre a cisão original, a grande ferida narcísica, falarão do que não se pode lembrar, mas apenas pressentir, porque o inconsciente não é acessível, foi recalcado pela cultura, e só aos grandes criadores, como o do caso presente, é dado lograr o que constitui finalmente a grande tarefa da literatura – deixar que o inconsciente fale (ou aflore) no texto. Por isso a palavra original, «arcaica», do narrador-filho, é necessariamente vizinha do limite, necessariamente poética e vertiginosa. Ao mesmo tempo sua e do outro, é uma palavra excessiva e convulsa, porque o narrador irado é também o epiléptico «possesso», que luta por outro verbo que não seja o do pai, e se dilacera «entre o verbo tradicional e o novo que o questiona» (519).

Raduan Nassar pertence ao número escasso dos que fazem surgir o *Es*, o *Isso* do texto (22), e pouco importa que só tenha escrito dois livros – *Um Copo de Cólera* surgirá em 1978, e seguir-se-á o silêncio. (Talvez porque escrever deste modo comporta demasiados riscos?) De qualquer modo, teremos de agradecer-lhe estas duas obras fulgurantes. E também a Sabrina Sedlemayer, que tomou por sua conta o risco de seguir o autor, teremos de agradecer a bela ousadia deste livro.

Teolinda Gersão
Universidade Nova de Lisboa

GABRIELE BRANDSTETTER
Tanzlektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde
Frankfurt am Main, Fischer, 1995

«A dança, uma poesia do corpo.» Este pensamento de Jean Paul, que aproxima duas artes estruturalmente incomparáveis, poderia designar facilmente o pressuposto estético por detrás deste interessante trabalho de Gabriele Brandstetter, que vem preencher um espaço em aberto na teorização dos estudos comparados interartes. A comparação entre dois sistemas semióticos, um definido na sua relação com o tempo, a dança, e o outro na sua relação com o espaço, a literatura (Barthes, 1953), não tem sido tratada pela maioria dos textos clássicos de estudos comparados, que em si dedicam pouca atenção ao estudo da intermedialidade. Em 1983, Brunel, Pichois e Rousseau no estudo canónico *Qu'est-ce que la littérature comparée?* apenas tratam brevemente a relação entre a literatura e outras artes, incluindo estudos no núcleo da história das ideias, e referem uma única vez o *ballet*, embora como arte subsidiária da literatura. Mais tarde, em 1989, Branel e Chevrel em *Précis de littérature comparée*, no capítulo dedicado aos estudos interartes ignoram esta subárea de estudos, sendo o mesmo procedimento seguido por Kaiser, *Introdução à Literatura Comparada* (1989), Claudon, Haddad-Wotling, *Précis de littérature comparée* (1992) e Bassnet, *Comparative Literature. A Critical Introduction* (1993). A importante *Bibliography on the Relations of Literature and Other Arts*, editada por Calvin S. Brown (1968-72), Steven Paul Scher (1973-84) e publicada desde 1985 no *Yearbook of Comparative Literature*, editado por Claus Clüver, considera desde 1952 música e literatura, as artes visuais e a literatura, bem como teoria da comparatística. Em 1974 introduz um novo tópico sobre literatura e cinema, mas só a partir de 1985 aborda as relações entre dança e literatura. É assim legítimo afirmar que esta «área de fronteira» nos estudos comparados (Weisstein, 1992) continua ainda relativamente virgem, pesem embora alguns ensaios parcelares como os de Rasch (1967), Diethe (1991), Baerbel Schmid (1991) ou monografias como a de Vaerenbergh (1991), Sibony (1995) ou Straessner (1994), todas muito recentes.

É neste panorama de tundra criativa que se insere o trabalho de Gabriele Bandstetter, germanista da Universidade de Basileia e com vasta obra publicada neste domínio (entre outros, *Aufforderung zum Tanz*, 1993), mas desconhecida do leitor português. A tarefa a que autora se propõe é na verdade difícil, até porque se trata de «(d)escrever» movimentos que pela sua própria natureza efémera e fugaz

são formalmente «indescritíveis». Debruçando-se sobre as metamorfoses da comunicação intermedial no modernismo e na vanguarda artística europeia, definida pela autora, segundo a proposta de Peter Bürge como o período que medeia entre 1900 e 1935, *Tanzlektüren* reflecte sobre a atracção que esta arte exerce sobre os escritores modernistas europeus, ainda mais sentida perante as limitações de uma escrita que se sente alienada, corrompida e limitada.

A glorificação do transitório, do fugitivo e do contingente, que segundo Baudelaire marca a modernidade, conduz a uma glorificação do movimento e do corpo, eternizados numa escrita que no limite do seu espaço procura parar o tempo transitório da representaçao. A dança, paradigma do movimento, e a metáfora desta época, um «Schlüsselmedium aller Künste, die das neue technische Zeitalter als eine durch Bewegung definierte Epoche zu reflektieren vermag» (35).

Com um travejamento teórico que se socorre de Paul de Man e Jacques Derrida, estuda-se aqui a relação entre os sistemas semióticos da dança e da literatura como diferentes textos e escritas. A dança funciona assim como texto-objecto de uma leitura formalizada na escrita do poeta, e como encenação corporal do texto literário ou pictórico. Esta abordagem permite uma leitura não apenas intratextual ou intertextual, como «diálogo de textos», mas igualmente o diálogo de um código não verbal e não escrito (por exemplo os sistemas sígnicos cinéticos, a dança e o teatro) com as estruturas iconográficas da tradição representativa, e que se verifica no estudo dos modelos corporais da dança finissecular que em muito se socorrem do legado artístico da tradição pictórica europeia, nomeadamente a estatuária grega e egípcia. Veja-se a título exemplificativo a influência dos vasos e baixos-relevos da Grécia antiga na configuração do movimento coreografado por Isadora Duncan.

Organizado em duas partes maiores, a primeira – «Pathosformeln. Körperbilder und Tanzfiguren» (43-311) – integra o surgir da nova dança com o processo de dissolução do sujeito, fundamentando este nascimento nas concepções do impulso dionisíaco nietzschiano, na psicanálise freudiana bem como no cepticismo linguístico, apoiado nas teorias de Ernst Mach. A desconstrução da identidade é acompanhada a nível da dança pela construção de «fórmulas» corporais (*Pathosformeln*) baseadas em representações pictóricas e literárias da tradição ocidental. Na segunda parte deste trabalho – «Toposformeln. Tanzbewegung und Raumfiguren» (317-467) – analisa-se outro momento da dança de vanguarda, que assenta agora não na teatralização mas na abstracção, na dissolução do corpo em movimentos topográficos e a sua recepção e recriação na escrita.

No movimento de 1900, a *nova dança* surge em conjunção com uma nova concepção do indivíduo, projectado na *nova mulher*, espelho da rellexão antropológica de uma *nova natureza*. O descentrar da personalidade é o reflexo de uma crise civilizacional que promove a imagem alternativa de um feminino dissoluto e libertário, identificado com um estádio civilizacional primevo, primitivo e ritual, projectado numa construção ctónica da natureza, que se opõe à racionalidade corrupta da sociedade. É assim que «Der freie Tanz wird [...] als Kunstform der 'Heilung' zivilisatorischer Schäden zelebriert» (29). Na literatura, a dança surge como exemplo de uma nova poética do corpo que exprime o que a linguagem «despotencializada» é incapaz de descrever.

Nos corpos dos bailarinos Loïe Fuller, Isadora Duncan, Grete Wiesenthal,

Valeska Gert, Napia Napierkowska, Maud Allan, Ruth St Denis, ou Waslaw Nijinsky e Alexander Sacharoff constroem-se formas de expressão padrão, que se revelam simultaneamente como citações de documentos das tradição pictórica e literária, e textos que dão à escrita uma nova dimensão de poeticidade. Gabriele Brandstetter sistematiza estes modelos em dois grupos. O primeiro, o modelo grego, manifesta-se nas variantes da dança da Primavera (segundo o modelo da *Primavera* de Botticelli), a dança da Nike (segundo a *Vitória de Samotrácia*) e a dança da bacante. O segundo é o modelo do exotismo, materializado na dança de Salomé ou dança dos sete véus, bem como no *pas d'abeille*, baseado no hadi, a dança do ventre.

Os modelos resultam de um confronto intertextual entre texto-dança e texto-escrita. Entre os escritores sujeitos deste diálogo contam-se Hofmannsthal, Rilke, D'Annunzio, Valéry e Mallarmé, embora com diferentes sistematizações desta relação. De facto, se para Hofmannsthal a dança e os corpos das bailarinas se tornam em penhores de uma nova *poiesis*, alternativa a uma linguagem que «apodrece na boca como cogumelos bolorentos», Paul Valéry, no seu *L'Âme et la danse*, desenvolve um modelo poetológico de complementaridade entre dança e texto. Por seu lado, para Mallarmé a dança revela-se sistema autopoético, modelo de «poésie pure» e o corpo que dança a página em branco que o movimento escreve. O autor dissolve-se em texto, como bailarina na dança, a palavra numa metalinguagem auto-referencial.

Consumada a dissolução do sujeito, vão os novos movimentos de vanguarda, principalmente o expressionismo alemão, os futurismos italiano e russo e o Bauhaus, promover a desconstrução do corpo em signo, metalinguagem de si próprio, abstracção toponímica, de que encontramos exemplo no *ballet* triádico de Oskar Schlemmer. Em vez de noções holísticas do sujeito surgem modelos espaciais integrativos, como o labirinto e a espiral, que reflectem a desindividualização do corpo e conduzem à destruição e deformação do indivíduo em imagens de grotesco, de abstracção e alienação, como nos bailados de bonecas e autómatos. Aponta-se assim para «die Verfremdung des Körperlichen in ein Raumornament, auf die Auslöschung des Subjekts im Zeichen-Raum: ein Moment der Avantgarde-Ästhetik, das im Tanz und in der Literatur des 20. Jahrhunderts von Bedeutung ist» (32).

O processo de reflexão intersemiótica que nos é aqui proposto por Gabriele Brandstetter é um contributo sistemático e rigoroso, difícil, sem dúvida, mas inovador no estudo da intermedialidade no modernismo, particularmente por proceder a uma comparação equilibrada, excusando-se à tendência habitual destes estudos para considerar uma das artes como subsidiária da outra. A única desproporção reside na maior importância dada ao espaço de expressão alemã, ou não se tratasse a autora de uma germanista, e da exclusão do *corpus* de autores que também reflectiram artisticamente sobre o fenómeno da dança como W. B. Yates, Djuna Barnes ou mesmo Oscar Wilde, quase ausente para além de uma breve referência relativamente à *Salomé*. Abrangente, na consideração polifacetada da intermedialidade nos movimentos de vanguarda, minucioso na análise cuidada da intertextualidade dança-literatura, criativo na poética da dança daqui resultante, trata-se na verdade de uma obra incontornável – por enquanto apenas para os que saibam alemão – para o estudo de uma área que se quer sempre de fronteira, mas de modo algum intacta.

Isabel Capeloa Gil

CÉSAR GUIMARÃES
Imagens da Memória: Entre o Legível e o Visível
Belo Horizonte, UFMG, 1997

As relações entre a narrativa ficcional e o cinema adquirem neste livro uma considerável ampliação teórica e um questionamento singular que ultrapassam os habituais estudos comparativos relativos à conotatividade da linguagem, às figuras de tropos e às exaustivas experimentações vanguardistas que procuraram assimilar as técnicas cinematográficas à produção literária. César Guimarães acredita que ainda existe, na contemporaneidade, uma literatura que recorda por imagens. Mas indaga: quais seriam as representações imagéticas configuradas nas narrativas que tentam alcançar os signos da memória?

Partindo desta questão, o seu pensamento expande-se e caminha noutras direcções: num nundo afectado cada vez mais pelo avassalamento dos novos meios tecnológicos com suas imagens pasteurizadas e repetitivas, seria a narrativa capaz de representar a memória de uma forma distinta da *imagerie* pós-modernista? Até que ponto os aparelhos mecânicos e ópticos tomaram o lugar anteriormente ocupado pela memória? Por que a letra, com a estrutura binária própria do signo linguístico, busca, incansavelmente, um outro sistema semiótico, diferente da sua natureza constitutiva? A imagem criada pela narrativa – definida aqui como «um enunciado ou um conjunto de enunciados no qual os signos linguísticos representam o objecto do discurso – seja aquele fixado pela percepção ou presente nas figurações da memória» (62) – já há muito tempo desvinculada do referente, e não mais pensada como cópia do verdadeiro, ou mero exercício mimético, teria ainda o poder de cercar o mundo e nomear o invisível? O que existe para se ver atrás da imagem?

Estas são apenas algumas das questões que guiam a análise de diversas obras literárias de um grupo heterogéneo de escritores – Marguerite Duras, Maria Gabriela Llansol, Peter Handke, Zulmira Ribeiro Tavares e João Gilberto Noll. O autor, de uma maneira rigorosa, busca descobrir quais são as concepções de memória encenadas nos respectivos textos, fundamentado sobretudo no pensamento filosófico de Bergson e Deleuze, na semiótica de Peirce, e, de uma forma menos intensa, na psicanálise lacaniana. Tais leituras são conjugadas durante todo o percurso com a produção cinematográfica do mais representativo realizador do Novo Cinema Alemão, Wim Wenders, com o cuidado de não provocar, com esta aproximação, um mero campo metafórico de ideias provenientes da teoria da literatura, ou, ao contário, demonstrar a superioridade plástica dos recursos cinematográficos.

Ciente da diferença abissal entre os dois regimes de visibilidade, César Guimarães pretende, em seu trabalho, «esclarecer em que ocasião e sob quais condições um tipo particular de cinema aproxima-se de um determinado modelo literário e vice-versa, isto é, como e quando determinados textos aproximam-se de um tipo particular de cinema» (110). Contra a comparação demasiadamente ingénua e apressada que toma a imagem como um termo secundário e alicerça a análise críntica em uma visão sausseriana de uma língua natural, e cuja principal crença seria a existência de um circuito de mão dupla (em que a literatura bondosamente cederia a narratividade e o cinema amigavelmente cederia o modo cinematográfico de narrar), o autor relativiza essa aproximação ao demonstrar que «um trabalho comparativo entre literatura e cinema só poderia se realizar – paradoxalmente – no lugar em que os dois tipos de imagem que os constituem (a verbal e a

visual) não se encontram, separados pela diferença do meio material no qual cada uma se realiza pela natureza diferenciada dos signos que a constituem» (67).

E é precisamente no desencontro que este livro começa a ganhar uma força de invenção: Guimarães não se contenta em demonstrar como Bergson caracteriza a imagem cinematográfica através do movimento, superando assim os equívocos das concepções idealista e realista da matéria. Diferentemente do filósoto francês, o autor faz do cinema um «aliado não ambíguo» demonstrando os efeitos que a leitura de Gilles Deleuze, particularmente nos livros *L'Image-temps* e *L'Image-mouvement*, é capaz de provocar na problemática entre «o que se vê» e o «que se lê», e como a representação da memória varia em função da presença ou da ausência da escrita.

Deleuze alerta como a teoria da memória é um dos pontos mais profundos no método e na orientação filosófica de Bergson, mas também um dos menos compreendidos. A memória, para Bergson, não seria o produto de uma actividade orgânica, e sim aquilo em que consistiria a consciência quando esta contrai o essencial, a perfeita e absoluta continuidade dos actos realizados na duração. A memória representativa (diferente da memória-hábito e da memória de repetição) seria a consciência da duração pura, o essencial do homem que possui história e tradição e que conserva o seu passado e o actualiza a todo instante; esta não compreenderia apenas o reconhecimento dos factos passados, mas também o seu reviver efectivo, a sua retenção, repetição e reprodução. Assim, segundo Deleuze, seriam quatro as principais proposições extraídas da doutrina bergsoniana: 1) colocamo-nos instantaneamente no passado; 2) há uma diferença de natureza entre o presente e o passado: 3) o passado não sucede ao presente que foi, mas coexiste com ele; 4) o que existe em cada presente é todo o passado integral, em níveis diferentes de contracção e distenção.

Torna-se pois necessária uma revisão face a algumas leituras críticas de obras nomeadas por memorialistas que acreditam na recomposição do passado pelo presente e, seguidamente, a transformação da imagem em signo linguístico (aqui podemos recordar particularmente as inúmeras análises realizadas na *Recherche*, de Proust, que repetem que *o ser em si*, o passado puro, pode ser experimentado em proveito de uma coincidência entre dois instantes de tempo). Deleuze manifesta a sua discordância, assinalando que, para Bergson, a memória e a linguagem, além de serem compreendidas da mesma forma, demostram que o passado pode ser inútil, inactivo e impassível, mas, entretanto, o passado «é», e não «foi». Ou seja, nunca deixou de ser. O presente seria de ordem psicológica, o passado, ontológico, pois há um *ser em si* do passado, e a recordação não pertence ao domínio do vivido. Daí afirma que a diferença de natureza entre o passado e o presente assenta na premissa de que o presente, a cada momento, já foi; o passado, de forma oposta, é, eternamente, em todo momento. Sendo que a imagem pura só poderá ser transportada efectivamente se for baseada num salto ontológico. Ao homem caberia viver de uma imagem-recordação. Mas convém assinalar que, ao contrário de Bergson, Deleuze demonstra que imagem cinematográfica e percepção consciente têm em comum a forma como são produzidas, na medida em que os seres vivos tornam-se uma espécie de ecrã no qual a luz irá reflectir. Desfazendo o paradoxo de Zenão, Deleuze religará a imagem-movimento ao todo contínuo do real, discorrendo como a essência do cinema é extrair dos corpos móveis o movimento. A natureza mesma do cinema seria a de reencontrar o fluxo

contínuo das imagens-movimento, sendo que no cinema clássico encontraríamos a imagem-movimento, e no cinema moderno poderíamos observar como este apresentaria o tempo, em vez de representá-lo.

Após ter percorrido e interpretado várias contribuições acerca do tipo especial de ícone que é a imagem – um *hipoícone*, segundo Peirce –, César Guimarães analisará os autores que, de certa forrna, comprovarão as teses desenvolvidas nos capítulos anteriores acerca das relações entre imagem e palavra. Mas, para surpresa do leitor, os autores destacados (mesmo tendo em comum o facto de não compartilharem elementos próprios da estética pós-modernista, como o *pastiche* ou a metanarrativa, nem se solidarizarem com o lamento diante do «esgotamento» de novos modelos narrativos) não formam um bloco homogéneo. Ao contrário, há muitas diferenças na representação imagética da memória.

Em Duras e Noll, podemos observar como há uma exploração dos «buracos e colapsos da memória». A estratégia minimalista destes autores – uma trama rarefeita, uma linguagem empobrecida – dá uma atenção particular aos factos insignificantes e irrelevantes. Particularmente em Duras a «imagem se torna legível» ou o assentimento da imagem pura é obtida através de uma escrita que modifica o fazer cinematográfico. A autora busca uma depuração cujo gesto de redução da imagem se transformaria numa relação de *assassinato com o cinema*, sendo que a escrita captaria apenas as imagens que a desmemória deixa aparecer, pois, voltada para o exterior, ela deseja apagar os traços da memória. Afirma Guimarães: «Se essa escrita torna visível algo pertencente à memória, é à maneira dos loucos, dos afásicos, dos desmemoriados, dos errantes, ou daqueles que, tomados pelo desejo, comportam-se como crianças» (199)

Neste aglomeramento será Peter Handke quem terá uma escrita mais próxima ao cinema pois «compõe uma fenomenologia do olhar no interior da narrativa» (167) e retrata, em oposição à narrativa do século XIX e às experiências modernas de Proust e Faulkner, uma modificação quanto à descrição e à representação do tempo, já que «este não é mais nem agente nem a medida do destino do homem» (169). Não se trata já de descrever para fornecer uma visão de conjunto, mas sim de focalizar o próprio escoar do movimento de descrição.

A escritora brasileira Zulmira Ribeiro Tavares – que juntamente com Noll e Handke utiliza a imagem como uma espécie de suplemento derridiano, assegurando os modos tradicionais da representação da imagem – explora uma ficção dentro do «imaginário figurativo» e provoca mais do que uma mistura entre as imagens-lembranças e as imagens-técnicas (a televisão, o cinema): «são as imagens técnicas que oferecem ao texto a oportunidade de constituir uma fabulação de novo tipo, transformando o romance numa pequena máquina de efeitos de mémoria» (191).

Por fim, o autor debruça-se sobre o trabalho de Maria Gabriela Llansol. Talvez seja esta escritora a portadora da escritura do *devenir* esperada por Duras: «Haverá uma escrita da não-narrativa. Um dia isto virá: uma escrita breve, sem gramática, uma escrita de palavras sozinhas. Palavras sem apoio de gramática. Ali, escritas. E logo deixadas de lado» (*Escrever*, 63). Llansol faz da memória algo que gira em torno da experiência da leitura. Ancorada à estética do sublime, o seu texto busca uma *presentificação do impresentificável*, rompendo assim com as leis da representação, e *apresentando* a memória, em vez de tentar representá-la através de imagens passadas. O efeito da escrita de Llansol ao compor as suas

«cenas fulgor é da ordem da diferença e da singularidade quase absolutas, fazendo com que o texto se dilate e se reparta numa simultaneidade de fluxos temporais, sem se dividir» (229).

A conclusão deste trabalho, intitulada «*Faraway, So Close*», sintetiza simultaneamente o movimento efectuado pelo autor ao analisar a representatibilidade da imagem pela narrativa. Ao mesmo tempo que nos tornamos conscientes das possibilidades de relação entre *signans* e *signatum*, do anestesiamento, da alienação, diante da presença das imagens na vertiginosa era da reprodutibilidade técnica, pois descobrimos «que o sujeito das imagens encontra-se, afinal, na posição de quem é olhado por aquilo que ele olha» (236), percebemos também que em certa escrita a imagem é potência de efabulação. E que muitas vezes, longe ou perto, a imagem aparece como uma ternura da memória, como uma capacidade de narrar o mundo em sua incomensurável plasticidade.

Sabrina Seldmayer