

Ana Gabriela Macedo • Carlos Mendes de Sousa • Cristina
Daniel Álvares • Francesca Rayner • Horst Bergmeier •
Maria Eduarda Keating • Maria Filomena Louro • Orlanda
Marina Correia • Orlando Grossesse • Vítor Moura

A Mulher, o Louco e a Máquina

entre a margem e a norma

ORGANIZAÇÃO
ANA GABRIELA MACEDO

A Mulher, o Louco e a Máquina

entre a margem e a norma

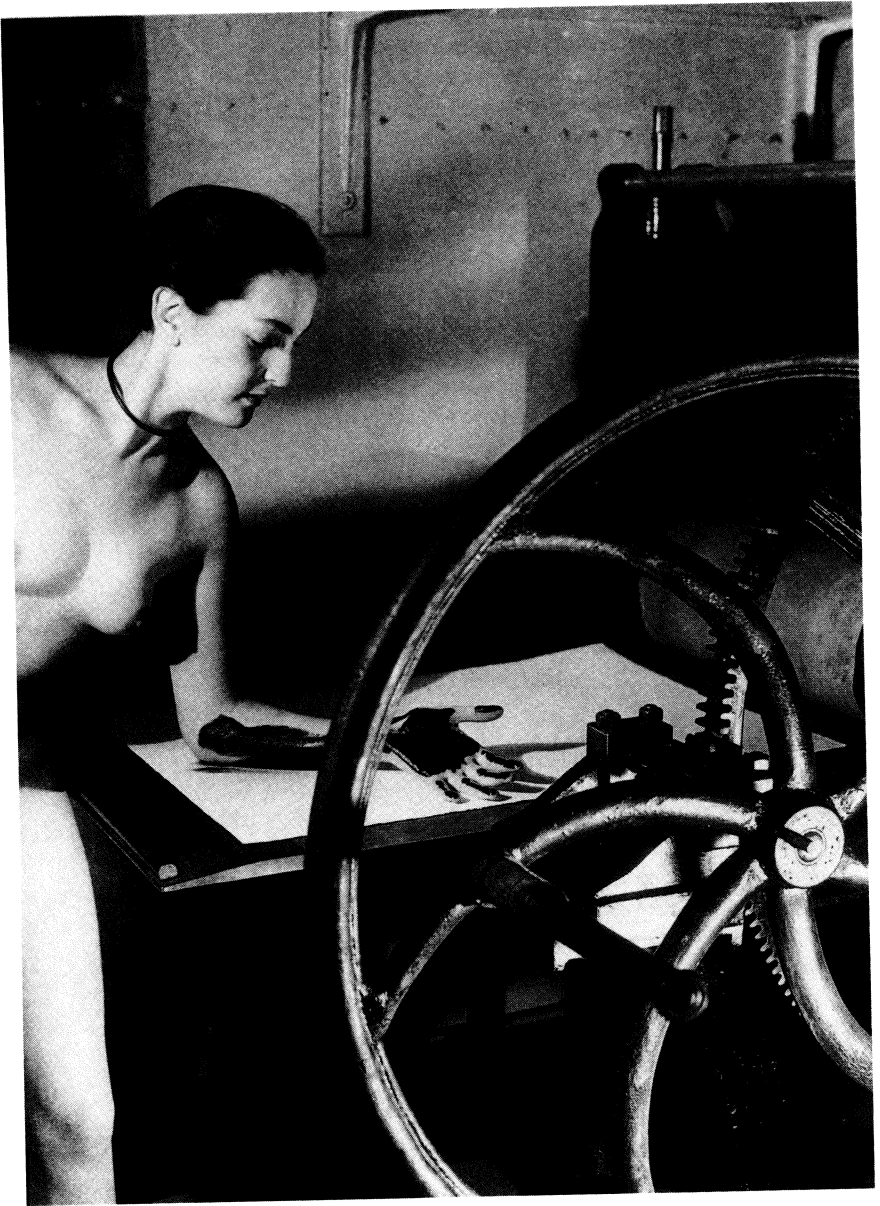
Colecção HESPÉRIDES

Linguística

1. MARIA EMÍLIA PACHECO LOPES PEREIRA
A transposição discursiva em estilo indirecto num *corpus* jornalístico

Literatura

1. MARIA DO CARMO PINHEIRO E SILVA
D. João e a Máscara, de António Patrício. Uma tragédia da expressão
2. ANA RIBEIRO
A escola do paraíso, de José Rodrigues Miguéis. Um romance de aprendizagem
3. MARIA MICAELA DIAS PEREIRA RAMON MOREIRA
Os sonetos amorosos de Camões – Estudo tipológico
4. VÁRIOS
A Mulher, o Louco e a Máquina – entre a margem e a norma



Meret Oppenheim an der Druckerpresse, 1933

© MAN RAY - TRUST / PARIS 1998

ANA GABRIELA MACEDO • CARLOS MENDES DE SOUSA • CRISTINA DANIEL ÁLVARES •
FRANCESCA RAYNER • HORST BERGMEIER • MARIA EDUARDA KEATING • MARIA FILO-
MENA LOURO • ORLANDA MARINA CORREIA • ORLANDO GROSSGESSE • VÍTOR MOURA

A Mulher, o Louco e a Máquina

entre a margem e a norma

ORGANIZAÇÃO DE
ANA GABRIELA MACEDO



Colecção HESPÉRIDES
LITERATURA 4

UNIVERSIDADE DO MINHO
CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

1998

Título **A Mulher, o Louco e a Máquina**
– entre a margem e a norma

Texto VÁRIOS

Edição UNIVERSIDADE DO MINHO / CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

Colecção HESPÉRIDES / LITERATURA 4

Depósito legal 128986/98

ISBN 972-96478-4-4

Data de saída 30.10.98

Tiragem 1000 exemplares

Execução gráfica Barbosa & Xavier, Lda., Artes Gráficas
Rua Gabriel Pereira de Castro, 31-A e C
Tel (053) 263063-618916 Fax (053) 615350
4700 BRAGA

PREFÁCIO

A presente Antologia, que tem por título A Mulher, o Louco e a Máquina — entre a margem e a norma, contém dez ensaios da autoria de um grupo de docentes de distintos Departamentos e Secções do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, nomeadamente, Estudos Portugueses, Estudos Franceses, Estudos Ingleses e Norte-Americanos, Estudos Germanísticos e Filosofia e Cultura. Os ensaios aqui publicados são o produto final de um projecto de investigação que agregou durante cerca de dois anos os seus autores/as. Ao longo deste projecto, de cariz multi e interdisciplinar, subordinado ao tema geral que deu o título a esta Antologia, foram tendo lugar seminários periódicos nos quais os investigadores/as apresentaram e debateram entre si os trabalhos em curso, os quais culminaram na realização de um seminário aberto no I.L.C.H., visando uma breve e sumária divulgação dos trabalhos realizados, bem como o retomar público das discussões havidas.

Os referidos ensaios, se bem que díspares ao nível quer do objecto estético analisado, quer dos diferentes tempos e espaços que privilegiavam, orientam contudo a sua análise por uma directriz comum: a questão da alteridade, quer social, quer sexual, o estudo da retórica da violência e a violência da retórica, imanentes na tentativa de redução do «outro ao mesmo». São analisados casos específicos no domínio da literatura, da música, da fotografia, da pintura e das artes dramáticas. A abordagem dos mesmos situa-se tanto ao nível discursivo e textual, como ao nível das suas implicações políticas e sociais (a redução da mulher a um mutismo ou mimetismo cultural, a erotização da máquina e a reificação social, o marginal como «louco»), etc.

Cristina Daniel Álvares em Sexualidade, Economia e Ficção nos Romances de Jean Renart, analisa a representação da mulher nos referidos romances medievais, evidenciando o duplo alcance psico-sexual e social do tema do amor idílico o qual, segundo a autora, coloca a virgindade feminina no centro das preocupações aristocráticas. Posteriormente, relaciona a representação da mulher nos mesmos com a «máquina da ficção» (sic), constatando que ambos têm em comum, citando a autora, «a perda do referente», isto é, que «à des-materialização do corpo feminino corresponde a auto-referencialidade da literatura».

Francesca Rayner, num ensaio que parodicamente intitulou «Beauty provoketh thieves sooner than Gold»: Cross-dressing as sexual performance in Shakespearean comedy», analisa a incidência e o significado do travestimento feminino nas seguintes comédias de Shakespeare: The Two Gentleman of Verona, The Merchant of Venice, As You Like It, Twelfth Night e Cymbeline. A autora parte do facto conhecido de, durante a época isabelina e jacobita, os papéis femininos serem vulgarmente desempenhados por jovens actores do sexo masculino e simultaneamente o conceito de «atriz» ter inequívocas conotações pejorativas, sendo a mais comum das quais a identificação de «atriz» e «prostituta», isto é, mulheres que «exibiam o corpo». Assim sendo, tal como a autora demonstra, reveste-se ainda de maior pertinência o questionamento do significado e alcance dessa temporária intrusão no mundo e no imaginário masculinos que o permissivo travestimento feminino e a consequente ambiguidade de género ocasionam.

No ensaio A Mulher, a Máquina e a Estética «masculinista» das Vanguardas, da minha autoria, é feito um estudo do discurso da Vanguarda histórica, particularmente do Futurismo, nas suas dimensões de retórica da violência e violência da retórica, nomeadamente, o elogio da virilidade, da misoginia, da máquina e da guerra. Pretendeu-se investigar o modo como a presença ou ausência da mulher se faz sentir na produção desta poética, focando-se assim uma questão habitualmente negligenciada no estudo das Vanguardas. São focados dois casos considerados paradigmáticos nesta tessitura « Vanguarda e género»: o caso da artista plástica e escritora anglo-americana Mina Loy e o da plurifacetada artista francesa Valentine de Saint-Point. Através destas duas irreverentes personagens femininas analisa-se a «relação oblíqua» e a duplicidade que as mulheres frequentemente demonstram manter com a cultura dominante, ora reproduzindo o discurso masculino num compromisso tácito e quase absoluto

mimetismo, ora ambigualmente inscrevendo a sua diferença enquanto «contra/dicção» no seio da homogeneidade patriarcal.

O ensaio de Carlos Mendes de Sousa, Clarice Lispector: a máquina, a escrita, aborda na obra ficcional de Clarice Lispector, as três instâncias enunciadas no título do projecto que esteve na génese desta Antologia, articuladas pelo pensamento crítico de Deleuze. Como o próprio autor afirma, não se pretende directamente tratar a «figura ou o papel do louco, personagem de um universo ficcional, mas abordar no próprio texto o lugar da loucura», isto é, segundo Deleuze, o «sopro psicótico» ou «vento de loucura que passa na linguagem», e, de modo idêntico, o «sopro de vida» clariceano. Pretendendo essencialmente confrontar a questão do «funcionamento da máquina literária» em Clarice Lispector, o autor desenvolve uma tese segundo a qual grande parte dos textos de Clarice nos mostram a «desmontagem da máquina» — o «texto exposto» e, pela mesma desmontagem, se procede à activação dos mecanismos da escrita.

Maria Eduarda Keating, em Máquinas Literárias e Loucura Programada, trata de três obras contemporâneas — Impressions d'Áfrique (1910) de Raymond Roussel, Il Castello dei Destini Incrociati (1973) de Italo Calvino e La Vie Mode d' Emploi (1978) de Georges Perec, romances estes construídos, segundo a autora, e utilizando um conceito de Italo Calvino, como «máquinas literárias». A análise comparativa destes três romances nesta perspectiva, a qual evidencia as características aparentemente «científicas» da criação literária e uma concepção da literatura anti-subjectivista e necessariamente formalista, revela, tal como a autora demonstra no seu trabalho, uma aparente contradição, isto é, que as obras assim construídas «desmentem esta visão algo redutora da literatura» (sic), suscitando antes uma reflexão sobre a escrita, o sujeito e a linguagem, evidenciando o papel desta na construção da identidade e da alteridade.

O ensaio de Orlando Grossgesse, intitulado A Máquina Celibatária e a Questão da Autoginografia, desenvolve o conceito de «máquina celibatária» tal como utilizado por Michel Carrouges no livro com o mesmo título de 1954, aplicado não ao objecto artístico, tal como na concepção de Marcel Duchamp, mas à escrita literária. Ao longo deste ensaio o autor pretende definir um modelo discursivo da escrita literária que corresponda à ideia da «máquina celibatária», reportando-se essencialmente à escrita autobiográfica modernista

e suas revisitações pós-modernas, com particular incidência na análise paradigmática da obra de Enrique Vila-Matas.

Saindo um pouco do campo literário e introduzindo uma outra dimensão estética, a música, Vítor Moura discute no seu trabalho quatro libretos da autoria de Hugo von Hofmannstahl para quatro óperas de Richard Strauss (Arabela, Ariana em Naxos, A Mulher sem Sombra e O Cavaleiro da Rosa). O foco desta análise é o tratamento do tema da «transformação» (de identidade, género ou mesmo essência) nestas óperas, visando, tal como o autor nos diz, a observação e contextualização desta «passagem ou mudança que redime» enquanto processo de «metamorfose como condição do mesmo», abertura da ipseidade à alteridade.

O ensaio de Horst Bergmeier foca igualmente um caso de colaboração de dois artistas em torno da criação de uma obra que, tal como no ensaio anterior, articula campos estéticos distintos, nomeadamente, o desenho e a escrita: trata-se aqui da colaboração estabelecida entre o pintor surrealista alemão Hans Bellmer e a escritora Unica Zürn. Este ensaio parte da análise da génese desta colaboração, o retrato que Bellmer fez, em 1954, da escritora, contendo uma bizarra legenda de autoria da própria («für mich»/ «para mim»), focando posteriormente um conjunto de textos de Zürn inspirados por Bellmer, bem como ensaios deste incorporando textos de Zürn. O autor defende no seu ensaio que a chave desta estreita colaboração (e problemática relação pessoal), que durou até ao suicídio da escritora em 1970, pode ser vista, de forma emblemática, na concepção deste desenho primitivo.

Os dois últimos textos desta Antologia têm em comum o facto de focarem obras dramáticas, respectivamente Salome, de Oscar Wilde (1894) e The Well of the Saints (1905) de John Millington Synge, sendo ambos os autores de origem irlandesa e próximos no tempo. Estes dois ensaios, respectivamente de Orlanda Marina Correia e Maria Filomena Louro, partilham ainda um outro enfoque: ambos analisam duas aceções possíveis do conceito de «marginalidade» e/ou «marginalização». O ensaio de Orlanda Marina Correia intitulado Innovation and Extravagance: Wilde, Beardsley and the tragedy «Salome», discute a marginalização social e o ostracismo que vitimou Oscar Wilde, enquanto escritor e homem, em consequência do seu inconformismo pessoal e do seu desprezo pela dupla moral Vitoriana (patentes nomeadamente nas obras Salome e The Picture of Dorian Gray), e que culminou no seu julgamento e condenação. Neste ensaio é também apresentada a colaboração do

artista plástico Aubrey Beardsley na obra Salome, através de imagens que, pela sua ousadia na representação da mulher, ora exacerbada-mente erotizada, ora demonizada em femme-fatale, contribuíram para a concepção polémica da New Woman. Esta colaboração valeu igualmente a Beardsley um certo grau de marginalização nos círculos literários contemporâneos.

O ensaio de Maria Filomena Louro, Political Perceptions of the Marginalised as Fool in Synge's «The Well of the Saints», apresenta e discute o personagem socialmente visto como marginal enquanto louco. A sua recusa de adaptação às leis de vida em comunidade, a sua alienação social voluntária, é castigada com o derradeiro estigma da exclusão consignada no epíteto eminentemente discriminatório da alienação mental. A autora interpreta esta obra no contexto dos círculos literários nacionalistas irlandeses enquanto metáfora do estatuto periférico da própria Literatura irlandesa, vista como margem do Império britânico e, simultaneamente, como metáfora da marginalidade do próprio John Synge, autor por muitos inicialmente considerado como marginal ao conceito da existência de uma Literatura nacional irlandesa.

Finalmente, e tal como escreve Fernando Pessoa, «há em tudo que fazemos uma razão (?) singular», a presente Antologia assim constituída pretende acima de tudo lançar um olhar inquietante sobre a Literatura e, de um modo mais lato, a Estética, na sua relação dialógica e socialmente construída com o humano. Pretendemos aqui expressar o reconhecimento a todos/as colegas e colaboradores/as neste projecto, pelo seu empenho e pela tenacidade e paixão demonstradas ao longo destes dois anos de trabalho em conjunto.

Agradecemos o apoio incondicional e colaboração prestada pelo Instituto de Letras e Ciências Humanas na pessoa do seu Presidente, Professor Doutor Acílio Estanqueiro Rocha, o qual acolheu calorosamente este projecto desde a sua fase inicial.

Um agradecimento especial ao Professor Doutor Vítor de Aguiar e Silva pela sua pronta e generosa oferta de publicação desta Antologia através do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, ao qual preside com brilhantismo.

Braga, 13 de Setembro de 1998

ANA GABRIELA MACEDO

Sexualidade, economia e ficção nos romances de Jean Renart

CRISTINA ÁLVARES

Departamento de Estudos Franceses

Jean Renart escreveu, dedicando-os a grandes senhores — o conde de Hainaut Baudouin IV e Milon de Nanteuil, bispo de Beauvais —, dois romances e um lai: *L'escoufle* (1200-2), *Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dôle* (1208-10, 1228), e o *Lai de l'Ombre* (entre *L'escoufle* e *Dôle*). Deste último restam sete manuscritos, para os outros, um manuscrito de cada. Neste estudo, considerarei apenas os dois romances com destaque para *Dôle*. Trata-se de romances cortesês em verso que, por não recorrerem ao maravilhoso bretão, foram classificados pela tradição crítica como realistas (Lejeune 1935), até que Michel Zink demonstrou convincentemente que *Dôle* tem como referente a linguagem e a literatura (Zink 1979). Uma outra linha de classificação remonta a Myrrha Lot-Borodine (1913) que inclui *L'escoufle*, mas não *Dôle*, no grupo dos romances idílicos (aqueles que contam os amores de duas crianças, a sua separação e o seu reencontro), i.e., na tradição de *Floire et Blanchefleur* (1150), e mais remotamente, na tradição de *Daphnis et Chloé*. O que distingue os romances idílicos dos outros romances cortesês em verso é o declínio do registo guerreiro e dos valores feudais, patente numa configuração não cavaleiresca da demanda que substitui o engenho à força e a troca de dons à troca de golpes de espada. A demanda tende, então, a feminizar-se, i.e., a ser protagonizada por uma mulher.

A questão da representação da mulher nestes romances coloca-se inevitavelmente. Pretendo abordá-la em duas vertentes. Na primeira, estabeleço uma relação entre a representação da mulher e o *Sitz im Leben* dos romances, partindo da constatação de que o tema do amor idílico tem um duplo alcance psico-sexual e

social que coloca a virgindade feminina no centro das preocupações aristocráticas. Argumentarei que a obsessão da virgindade é sintomática de um mal-estar causado pelo advento da economia de mercado, que os romances figuram na mobilidade urbana das personagens femininas, metaforizando a perda da referência da mulher à terra, ou seja, o desaparecimento da rica herdeira como valor feudal por excelência. Na segunda parte, relaciono a representação da mulher — que inclui a sua capacidade de representar — com a máquina da ficção que um romance como *Dôle* dá a ver através do véu da meta-ficção. Em comum, a perda do referente: à des-materialização do corpo feminino corresponde a auto-referencialidade da literatura.

1. Mulheres e Mercado

Os géneros gémeos

O amor idílico é um amor infantil que nasce e cresce ao longo da *Nourreture* (criação, educação) conjunta das duas crianças. A sua característica mais saliente é a geminalidade artificial. Entendo por geminalidade artificial uma determinada configuração da relação entre os géneros masculino e feminino que os idealiza como perfeitamente adequados um ao outro: gémeos. Não sendo biológica, a geminalidade artificial corresponde à realização imaginária de um desejo (que começa por ser o) dos pais das crianças: a eliminação da diferença sexual e a consagração de um amor sororal (Méla 1979). Floire e Blanchefleur, os protagonistas do conto homónimo de 1150, estabeleceram o modelo seguido por romances como *L'escoufle*, *Galeran* ou *Floris et Lyriopé*. Floire, filho do rei e da rainha pagãos, e Blanchefleur, filha da escrava cristã de origem nobre, foram concebidos e nasceram no mesmo dia — como se fossem gémeos. É este «como se» que vai ser explorado imaginariamente enquanto artifício da indistinção dos géneros sobre a qual se apoia a indiferença sexual. Os nomes escolhidos — Floire e Blanchefleur — referindo-se ao dia em que nasceram (Pâques Fleuries) — têm o mesmo significado. A semelhança semântica dos nomes dá conta da extraordinária semelhança física que faz de cada um a imagem do outro, numa identificação especular que os une n' Um. Em *L'escoufle*, Guillaume,

filho do conde da Normandia, e Aélis, filha do imperador, nascem também no mesmo dia (1764-7). A beleza dum e doutro, «assés doné por une fois (2013), é a mesma: «il samblent estre suer et frere» (1947), e, para reforçar a semelhança, vestem-se de igual (2004, 2318). Iguais, inseparáveis e unidos num amor recíproco, Guillaume e Aélis são a imagem um do outro. No conto de Robert de Blois, Lyriopé, filha de um senhor grego, nasceu no mesmo dia em que nasceram Floris e Florie, gémeos verdadeiros (342-4), filhos de um *vavasseur*. As três crianças são criadas juntas (357-8) e quanto mais crescem mais se parecem (345-6). Por aqui se vislumbra a função da *Nourreture* na construção de uma unidade geminal que escamoteia não apenas a diferença sexual mas também a diferença social. O ideal do amor idílico parece apontar para um projecto de sociedade.

Fazer dos géneros gémeos não significa porém que menino e menina recebam a mesma educação. Eles são criados juntos, sim, mas a aprendizagem é radicalmente distinta para ele e para ela. A *Nourreture* ensina que cada género tem, de acordo com a classe a que pertence, uma função própria, *natural*, a desempenhar na sociedade, função que define com rigor o seu estatuto e garante a adequabilidade e complementaridade das suas relações. Assim, a educação de cada género é claramente diferenciada, nomeadamente em termos de oposição exterior-interior, com vista à produção das qualidades consideradas *naturalmente* convenientes ao masculino e ao feminino e à sua complementaridade e unidade. Guillaume recebe o treino próprio do cavaleiro ainda que o objectivo não seja a preparação para o combate mas a aquisição de uma boa forma física. Aprende os jogos (dados, xadrez, damas), a eloquência, a *largesse*. Aélis aprende a cantar, a desenhar, a bordar, a fazer acessórios (*joiaus*). Galeran aprende a falcoaria, a altanaria e a montaria assim como os jogos. Fresne aprende a cantar e a bordar. Note-se a afinidade entre feminino e arte — o canto — mas sobretudo o artesanato, o engenho manual que produz ornamentos. Trata-se de um estereótipo cultural e ideológico que afirma a natureza segunda, lateral, derivada, da mulher — tirada da costela de Adão — em relação ao homem (Bloch 1990).

Mas esta construção idílica dos géneros não resiste à irrupção do sexual. Disso testemunha a equívocidade do significante deste amor hesitando entre «irmãos» e «amigos». Durante a *queste* de Blanchefleur, Floire ouve por quatro vezes os seus anfitriões espantarem-se com a semelhança física e de comportamento

entre ele e uma jovem escrava do emir de Babilónia que tinham visto uns dias antes. O quarto hospedeiro chega mesmo a sugerir que Floire e Blanchefleur só podem ser irmãos gémeos. Ao que Floire responde que é seu amigo, para logo se corrigir e dizer que é seu irmão, e imediatamente se arrepende e voltar à primeira afirmação. Uma gaguez semelhante afecta outros pares idílicos: Guillaume e Aélis tratam-se por irmão e irmã em público e por amigo e amiga em privado (1986-91). Em *Dôle*, os amantes ideais da ficção de Jouglet encontram os seus correspondentes «reais» em Guillaume e Liénor que são irmãos. Tal ambiguidade, ao mesmo tempo que significa o esbatimento da diferença sexual no Um sororal, significa também a própria diferença sexual resistindo e perturbando a geminalidade dos géneros. Ela é a marca da ruptura do desejo (que o desejo é).

Esta ruptura não se configura unicamente em termos psico-sexuais mas também sociais. Entre masculino e feminino há, como já disse, um desnível dessa ordem. O filho do conde da Normandia não pode casar com a filha do imperador bem como Galeran, conde da Bretanha, não pode casar com uma jovem que não conhece a sua origem. Quando ir-rompe (n)o idílio, a diferença social é deslocada para o registo sexual onde focaliza a questão da virgindade feminina. A virgindade tem assim um significado social: ela é a garantia da igualdade social dos cônjuges. A contaminação dos registos sexual e social significa, a meu ver, que a angústia a que a educação idílica tenta remediar imaginariamente, sendo de ordem sexual, tem um alcance social cuja principal consequência é a de fazer do corpo feminino uma metáfora das transformações socio-económicas que afectaram o nordeste da França na primeira metade do século XIII. Deste modo, a ruptura do ideal idílico permite pensar a relação entre o impasse estrutural que caracteriza a sexualidade humana, e as formações sociais e ideológicas da sociedade medieval que interpretam e elaboram esse impasse em sistema de valores ¹.

1. Uma dessas formações é a instituição matrimonial, campo onde a mutação da sociedade medieval, determinando novas formas de vida, se traduz numa nova regulação da relação entre homens e mulheres. O conflito que opõe a biopolítica da linhagem e o modelo gregoriano de casamento — cujos princípios fundamentais são a monogamia, a indissolubilidade e o consentimento mútuo, mais a definição de incesto até ao sétimo grau de parentesco — testemunha da passagem da sociedade

Amor idílico e relação homosocial

A dimensão social da geminalidade dos géneros é confirmada pelo enquadramento homosocial do amor idílico nos dois romances de Renart. Forjada por Kosofsky Sedgwick, esta noção refere-se a todo o tipo de relações entre homens (que não tem de ser de ordem sexual) e aplica-se aos modos como os homens usam as suas relações emocionais e sexuais com mulheres, e os textos sobre essas relações, para estabelecerem laços entre si. As mulheres são assim significantes duma relação entre homens ².

Em *L'escoufle*, o idílio de Guillaume e Aélis é precedido e protegido do «idílio» dos respectivos pais, narrado no parte épica que abre o romance. Como recompensa pela ajuda que Richart lhe prestou na resolução de um problema de governação (e que consistiu na revolta dos barões que se viram substituídos por burgueses no aparelho político-administrativo), o imperador dá-lhe uma terra e uma mulher. A aliança matrimonial sela a aliança viril que é uma aliança política significando a unidade e homogeneidade da aristocracia. «Mais trop seroient or petites nos amors, se vos me laissiés» (1660-1), diz o imperador a Richart; e «jamais, jor que je soie/vis, ne serai j jor sans vos;/ains sera ma terre entre nos/autresi vostre comme moie» (1666-9). É também com esse objectivo que os dois homens combinam em segredo o casamento de Guillaume e Aélis: a aliança dos filhos reproduzirá a aliança dos pais cujo olhar, tomando como referência a sua própria amizade viril, des-sexualiza a amizade dos filhos. Observando as brincadeiras das crianças que, pelo vergel «s'en vont com amis et amie» (2094), o imperador e o conde «n' i entendoient el que bien» (2101). Não ver a diferença sexual que separa os filhos equivale a não ver a fractura

ocidental de uma estrutura elementar de parentesco para uma estrutura complexa de parentesco. Resistindo fortemente à modernização da sociedade, as famílias nobres praticaram uma política de casamentos cujo objectivo máximo era evitar uma *mésalliance* que as despojasse do património.

2. A noção de relação homosocial está próxima daquilo que por vezes é designado por relação homossexual latente e que Freud considerava constituir o cimento dos grupos e das sociedades. De acordo com medievalistas como Duby e Marchello-Nizia, este fenómeno incide particularmente nas relações entre sénior e jovem, através da dama (Marchello-Nizia 1981: 979-80; Duby 1990: 82). Marchello-Nizia fala de «un amour homosexuel, ou tout au moins une relation de séduction réciproque instaurée entre le seigneur et le jeune» (Marchello-Nizia 1981: 980).

social que destrutura a aristocracia. O amor sororal é o sonho paterno de uma aristocracia fraterna ³.

Se o enquadramento homosocial do amor de Guillaume e Aélis envolve a geração anterior, o do amor de Conrad e Lienor é-lhe contemporâneo, ao ponto que ele é mais visivelmente o amor de Conrad e Guillaume, o irmão de Lienor. Em *Dôle*, o amor idílico tem uma configuração triangular que inscreve a relação amorosa sobre a relação viril, desmaterializando o corpo feminino de tal maneira que a mulher é aí um significante — um nome — trocado entre homens. O imperador e o cavaleiro pobre cimentam a sua amizade através de um dom que é condição da ascensão da família de Guillaume ao nível mais elevado da aristocracia: Guillaume dá ao imperador a sua irmã em casamento ⁴. Mais uma vez a aliança matrimonial aparece como significante e figura de uma aliança política que (de)nega as desigualdades sociais no seio da aristocracia. Mais uma vez a indiferença socio-económica da amizade viril traduz-se em termos sexuais: a ameaça da *mésalliance* ⁵, que assombra a relação homosocial é apaziaguada pelo grande valor de Lienor; e esse valor é a sua virgindade. Quando o senescal lança a suspeita sobre a virgindade da donzela, esta é considerada imprópria para casar com o imperador e a aliança entre os dois homens é quebrada. A virgindade feminina aparece aqui claramente como condição da unidade aristocrática. Consequentemente, o problema da *mésalliance* é também um problema sexual, onde o corpo feminino aparece como uma questão política. Note-se, no entanto, que a obsessão da virgindade não constitui tanto a condição que garante

3. Em *L'escoufle*, o elogio da *largesse* enquadra um ideal de unidade da aristocracia baseado na utopia da propriedade comum. Assim, o senhor deve formar com as suas gentes Um só (8460-1). Aélis, condessa da Normandia, partilha «ses robes, ses ors, ses argens/as frances dames de la terre» (8504-5). Os haveres de Guillaume, dizem os seus vassallos, eram de todos «c' on ne savoit qui en ert sire» (8643). Esta utopia socio-económica é congruente com o ideal idílico.

4. Que o casamento é uma questão político-económica aparece claramente na articulação entre o casamento do imperador e a preservação das fortunas dos barões, pois a ausência de herdeiro do trono significará a perda dos bens para a aristocracia (v. 121-135). Daí que o imperador não possa casar sem a aprovação dos barões (v. 3036-95).

5. Guillaume faz claramente notar ao imperador que a sua irmã não é a mulher adequada para casar com ele, mas sim a filha do rei de França (v. 3036-43).

a pureza da linhagem, mas é mais uma estratégia imaginária pela qual a aristocracia opta por não ver aquilo que a mina: o seu valor é simbólico ⁶.

Desmaterialização do corpo feminino

A base homossocial do amor idílico indica que a construção dos géneros como gémeos serve interesses e perspectivas masculinas. Assim, a geminalidade dos géneros não significa tanto que eles sejam a imagem um do outro mas antes que o feminino é trabalhado para ser a imagem do masculino. Por outras palavras, não se trata de igualdade e de reciprocidade mas de negação da alteridade, negação da diferença do Outro sexo.

Nos dois romances de Renart, a negação da alteridade requer a desmaterialização do corpo feminino. O de Aélis é sublimado pelo olhar de Guillaume que nele se contempla como num espelho. O de Lienor, mais do que sublimado, é *audializado*: nunca visto, o seu corpo é idealizado pela escuta do que se diz e conta sobre Lienor e, sobretudo, do seu nome. É pelo seu nome que Conrad se apaixonou, é o seu nome que ele quer ouvir de Guillaume. É finalmente o nome de Lienor que Guillaume dá ao imperador, ou melhor, a mulher reduzida a um nome. Des-referencializado, o corpo de Lienor é assim sublimado em puro significante, garantia da sua virgindade.

Em *Lescoufle*, a percepção do corpo feminino como um espelho faz-se à custa de uma escotomização: a do anel que Aélis deu

6. Constatando que a virgindade é, neste romance, um signo sem referente e relacionando o facto com as discussões médicas em torno do paradoxo do hímen — cuja presença se faz sentir no momento da sua destruição — Helen Solterer apresenta como causa desta concepção simbólica, não física, da virgindade — e que, curiosamente, parece lamentar —, aquilo a que chama o monopólio do discurso isidoriano (Solterer 1993: 224). Se é certo que a influência de Isidoro de Sevilha é pesada no pensamento medieval, não é menos certo que a complexidade da cultura medieval desautoriza qualquer explicação hegemónica — mais ainda quando o tema em questão é a relação entre os géneros. A relação fixa que, segundo Helen Solterer, Isidoro terá estabelecido entre homens e mulheres não tem uma tradução directa no plano da realidade social. Para mais, a partir de meados do século XI, tal relação passa por uma redefinição essencial de que o amor cortês é o principal modelo de interpretação. O estudo de Helen Solterer combina uma visão simplista e redutora da cultura medieval com o fetichismo do corpo.

a Guillaume como pedido de (fazer) amor. Em vez de meter o anel no dedo, Guillaume quedou-se a contemplar a amada subitamente adormecida, de-pousada junto a uma fonte como imagem para a contemplação, e esqueceu-se da bolsa onde voltara a colocar o anel:

*Il ravoit mis en l'aumosniere
l'anel qui valoit tot l'avoit.
Miex li venist, je cuit, avoir
mis en son doit, se il fust sages;
mais la biautés et li visages
de celi qu'il garde en dormant
li vait si tot son sens emblant
k' il en oublie l'aumosniere» (v. 4526-33).*

Il remet dans l'aumônière l'anneau qui valait une fortune: il aurait mieux fait, je crois, de l'avoir glissé à son doigt, ç' eût été plus sage. Mais la beauté et le visage de celle qu'il regarde dormir l'égaré au point qu'il en oublie l'aumônière et qu'il la laisse là, sans se soucier de ce qu'elle devient. (Micha 1992: 74)

Guillaume ficou a olhar. O corpo de Aélis é para ver, não para tocar. Um olhar que guarda (garde = regarde) a bela adormecida e que, na fascinação que o fixa, o adormece para a bolsa. Guillaume sonha. E o seu sonho, querendo resguardar o corpo amado desse Outro olho que é o sol, desguarnece a atenção de Guillaume que vira as costas à bolsa para fazer sombra a Aélis:

*La demoisele s'est tornee
en dormant sor l'autre costé,
et ses amis a acosté
le soleil, qu'il li velt faire ombre (4538-41)*

En dormant, la demoiselle s'est retournée sur le côté et son ami s'est placé en face du soleil pour lui faire de l'ombre. (Micha1 992: 73)

Proteger a mulher do calor do sol evoca o gesto de Marc interpondo a sua luva entre Isolda e o raio de sol. Proteger a mulher do sol significa preservar a brancura do seu corpo, retirando-lhe o calor e a opacidade da carne para o tornar frio e transparente como um espelho. Na sua narrativa ao conde de Saint-Gilles, Guillaume dirá que a beleza de Aélis era tal nesse dia que lhe foi possível mirar-se nela como num espelho: «on se peust en sa colour/com en j mireoir mirer» (v. 7620-1). No cenário da fonte tudo é imagem e reflexo, tudo banha na pureza e transparência da água. O corpo de Aélis é um espelho que devolve a Guillaume-Narciso a sua imagem idealizada. Assim, sublimar o corpo feminino é vê-lo não apenas como imagem mas à imagem do masculino. Esta apro-

priação visual deixa um resto perdido de vista: a bolsa com o anel que é, como veremos, uma metáfora da vagina. Sublimar é aqui abolir a diferença sexual, o que não significa deserotizar.

Durante a primeira parte de *Dôle*, o registo escópico não desaparece mas perde a relação tradicionalmente privilegiada que tem com o corpo da mulher. O prazer de ver envolve os dois homens, e a mulher intervem na sua relação unicamente como nome que eles trocam: «-Dites moi coment ele a non» (2994). Ao apaixonar-se por Lienor «par oïr dire», Conrad deseja ardentemente ver não Lienor mas Guillaume (978-9), e manda-o apresentar-se na corte, onde faz a corte *ao nome da* irmã. Ouvindo a descrição que dela faz Nicole, diz Conrad:

*Ne fet pas a son biau non honte,
a ce que voi, fet l'emperere.
Et que me diz tu de son frere?
Mout le verroie volentiers. (1421-4)*

«À ce que je vois, elle ne fait pas honte à son nom. Et qu'as-tu à me dire de son frère? Je serai très heureux de le voir». (Dufournet 1979: 33)

É o irmão que representa, aos olhos do imperador, essa Lienor «que nuls hom ne la puet veoir/puis que ses freres n' est çaienz» (3328-9). A elegância de Guillaume (na qual o narrador insiste obsessivamente: 1530-2, 1574-7, 2490-507, 2538-9, etc), que mais não faz do que se dar em espectáculo, dá a ver ao imperador, e garante-lhe, a virgindade de Lienor. Guillaume dá uma figura ao ideal que Conrad ama no nome de Lienor. Dá-lhe corpo — um corpo masculino. Se o olhar do outro Guillaume des-feminizava o corpo de Aélis, aqui o corpo feminino é pura e simplesmente substituído pelo masculino como objecto da pulsão escópica e do erotismo que lhe é inerente. Que ideal é esse que Conrad ama e que exige a invisibilidade do corpo feminino, a sua sublimação em *non*? Um ideal viril que elimina o Outro sexo como condição da transparência dos dois homens um ao outro ⁷. Se a virgindade de Aélis é preservada pela escotomização de parte do seu corpo, a de Lienor é preservada pela escotomização do seu corpo todo. Se a

7. Assim, o elmo que Conrad dá a Guillaume funciona como um espelho onde os corações de ambos se reflectem um para o outro: Guillaume isola-se da tagarelice da corte e pensa no elmo que deverá honrar no torneio e «l'emperere, qui mout l'amot, / le resgarde, s'aperçoit bien/qu'il entendoit a autre rien» (1732-4).

des-sexualização do corpo de Aélis permite a Guillaume contemplar nele a sua imagem ideal, i.e., contemplar-se uno, completo, imune à falha do sexo, virgem, o *non* do/ao corpo de Lienor — a sua *audialização* — permite a Guillaume e a Conrad contemplarem-se como imagem ideal um do outro e, nessa geminalidade, assumirem-se como imagem da aristocracia ideal, uma aristocracia sem problemas nem conflitos económicos, logo, sem *mésalliances*. A virgindade feminina equivale ao poder — um poder ideal, sem falha, utópico. Lienor é apenas (e não é pouco) o nome deste ideal político, desta nostalgia ou utopia (mas não é toda a utopia nostálgica?), o *lien- (d')-or* da aristocracia ou, talvez melhor, o seu *li(t)-en-or* ⁸. Note-se que um tal estado de coesão e de homogeneidade da nobreza não é historicamente localizável. Nunca a aristocracia conheceu um tal bem-estar, ele pertence a um domínio puramente imaginário, provavelmente criado *après-coup* pelo agravamento das fracturas e dos conflitos que a afligem. Neste contexto, a obsessão da virgindade feminina, de que dão conta os romances idílicos, entre outros textos, parece-me ser o sintoma de um mal-estar causado pela modernização da sociedade medieval.

Mulheres e dinheiro: a (perda da) virgindade aristocrática

Mas se é certo que os nobres nunca conheceram um tal bem-estar, também não é menos certo que conheceram melhores dias. A que se devem as desigualdades socio-económicas que afectam a aristocracia do nordeste da França na primeira metade do século XIII? De acordo com DUBY, o séc. XIII assiste a um afrouxamento da estratégia hereditária da linhagem. Os casamentos são agora mais fáceis e a rica herdeira já não tem, nem para o *jeune* nem para o *sénior*, um valor absoluto. Se em *L'escoufle* a *mésalliance* está associada ao problema da rica herdeira, em *Dôle* essa associação desaparece: Lienor pertence à nobreza desfavorecida. Guillaume pode decerto encarnar um *jeune* (Zink1979: 19) mas não é através do seu casamento, e sim do da irmã, que ele ascende socialmente. No entanto, sublinhe-se, essa ascensão não se traduz em posse da terra. O casamento não é, neste romance, o campo

8. Nancy V. Durling sugere ainda as de-composições do nome em *li-en-or* (ela em ouro) e *li enors* — honra significando riqueza, palavra honrada mas também virgindade (Durling 1993).

onde entram em conflito os interesses opostos do marido e do pai em torno da propriedade. A sucessão patrimonial não constitui problema porque a terra já pertence ao imperador e é ele que casa. *Dôle* cria uma situação, inédita no romance cortês em verso, em que a ascensão social é independente da aquisição do património imobiliário. Com *Dôle* entramos decididamente numa economia que não a baseada na propriedade inalienável e no valor fixo: a economia do dinheiro e da troca ⁹.

Desde o século XII, os géneros literários em língua vulgar partilham o *topos* da crítica àqueles reis e imperadores que associam burgueses ao poder. Este *topos* tomou mais peso nos romances do século XIII. Em *L'escoufle*, o imperador deu uma terra e uma mulher a Richart como recompensa do auxílio que este lhe prestou na resolução de um problema causado pela substituição dos barões pelos burgueses na governação. O que aqui está em causa é a aliança do imperador e dos reis com a burguesia, aliança que retirava poder, prestígio e legitimidade à aristocracia. Em *Dôle*, Conrad não comete o erro do outro imperador:

*Il n' estoit mie, ce me samble,
de cez rois ne de cez barons
qui donent or a lor garçons
rentes et prevostez a ferme,
dont les terre et il meesme
sont destruites, et il honi,
s'ont tot le monde aviloni.
Ce met les prodomes arriere
et les mauvés en la chaire.
Mal fet bers qes met en baillie,
que ja por nule seignorie
nuls vilains n' iert se vilains non (575-86).*

9. É no Norte urbanizado, nomeadamente no Hainaut, região onde viviam os destinatários dos romances de Renart, que os efeitos da reintrodução do dinheiro desde mais cedo se fazem sentir, implicando a transformação das estruturas da família e da propriedade (Bloch 1989: 222-3). Nos romances idílicos, as questões relativas ao dinheiro adquirem uma relevância geralmente inusitada nos romances arturianos e bizantinos (em *L'escoufle*, por exemplo, a destituição do registo guerreiro reduz a demanda de Guillaume a um trabalho remunerado com vista a ameaçar para poder procurar Aélis). Esta relevância do registo económico apresenta, em *Dôle*, um estatuto diegético e retórico absolutamente originais. Caroline Jewers nota que *Dôle* substitui o registo maravilhoso pelo registo económico elevado, aliás, à dignidade do lírico (Jewers 1996: 914).

Il n' était pas, à ce qui me semble, de ces rois ni de ces barons qui, maintenant, accordent à leur valetaille rentes et prévôtés, menant ainsi à la ruine leurs terres et eux-mêmes, se couvrant de honte et déshonorant le monde entier, et qui, par leur attitude, écartent les gens de bien pour honorer les gens de rien. Pour un prince, c'est bien mal agir que de déléguer ses pouvoirs à un vilain car celui-ci restera toujours un vilain, quelque dignité qu'il obtienne (Dufournet 1979: 16).

Mas se não há qualquer cumplicidade entre o imperador e a burguesia no plano administrativo, o mesmo já não se pode dizer do plano económico (Zink 1979: 24). A economia do império combina a circulação de dons e a circulação de capitais: Conrad não cobra impostos aos burgueses e estes cobrem-no de presentes; os burgueses emprestam dinheiro a Guillaume e este reembolsa-os com os bens obtidos no torneio; Guillaume envia dinheiro à mãe para que pague a criadagem e um cinto e um pregador à irmã. Todos são generosos e ninguém é pobre¹⁰. Zink explica que se trata de um regime económico cor-de-rosa onde ninguém perde, todos ganham e todos enriquecem. E sugere que um tal regime apresenta ao público deste romance a imagem tranquilizadora de uma sociedade desprovida de conflitos de interesses financeiros incompatíveis (Zink 1979: 22).

Não é pois a propriedade imobiliária a causa da divisão da aristocracia, como acontecia no século XII, mas o dinheiro. O regime de *Dôle* é o nominalismo económico. Neste regime, cujos primeiros sintomas remontam ao século XII (Bloch 1989: 228), a moeda perde a relação directa e fixa entre o valor nominal e o valor em metal (o seu peso) e adquire um valor independente da sua realidade material, tornando-se, para além de um instrumento de medida, uma mercadoria entre outras (idem: idem). A troca de dons, sobre a qual Renart põe tanto ênfase, é menos a expressão de uma economia arcaica do que de uma economia fundada na troca de bens móveis: dinheiro, lingotes, roupas, jóias, etc. (idem: 233). Esta economia da mobilidade era estranha à economia da riqueza imóvel praticada pela aristocracia que vê assim a base económica do seu poder e dos seus valores ser fortemente abalada. «L'argent fut la grande force dissolvante du lignage et de toutes les valeurs de l'aristocratie terrienne» (idem: idem). Destabilizada e

10. Os versos 88-91 dizem-nos que não há *vavasseurs* pobres no Império. Mas o que é Guillaume senão um *vavasseur* pobre?

ultrapassada pela dinâmica social, a aristocracia, tanto a pobre como a rica, depende da burguesia e conforma-se mal à lógica do mercado que dela se apoderou ¹¹.

Nos romances idílicos, o advento da economia de mercado é figurado na (mais ou menos) livre circulação das mulheres em meio urbano onde se coloca com particular veemência — porque escapa ao controlo dos homens — a questão da sexualidade feminina.

L'escoufle é o romance em que tal projecção é mais evidente. A passagem das personagens femininas pelo meio burguês das cidades, onde trabalham na produção e no comércio de belos objectos, é equacionada com experiências sexuais escritas em equívoco ¹² tais como a prostituição, o adultério e a homossexualidade (Álvares 1994). O aburguesamento da mulher nobre, a sua inserção como agente numa economia de troca, manifesta-se sexualmente ¹³: os *joius*, esses ornamentos e acessórios que elas produzem, vendem, dão, são metáforas do seu sexo. A sua circulação figura a circulação do corpo feminino como (a da) moeda. A mulher nobre já não é a rica herdeira: ela perdeu a sua ligação à terra, bem imóvel que lhe conferia um valor fixo, não sujeito às oscilações do mercado. Agora o seu valor tem um preço flutuante. A mobilidade da personagem feminina, que perde a identidade e erra só ou acompanhada de outra mulher, é o traço mais característico dos romances idílicos ¹⁴. Isso deve-se, quanto a mim, não propriamente

11. Sigo aqui, com Howard Bloch, a vulgata marxista. Mas há que ter em conta outras teorias do capitalismo. Immanuel Wallerstein, por exemplo, pensa que a instalação do sistema capitalista foi obra não da burguesia mas da aristocracia, e Jean Baechler que o capitalismo convinha a todos e a ninguém. Seja como for, a passagem do regime feudal ao regime capitalista não se processou sem conflitos sociais e choques ideológicos. Aliás, as circunstâncias que tornaram possível a instalação do capitalismo são as que definem a crise do feudalismo (Wallerstein & Baechler 1997: 17).

12. Refiro-me à técnica da palavra coberta que Américo Diogo descreve como um Janus textual: trata-se de um mecanismo estilístico que, expandindo uma metáfora obscena, produz dois textos diferentes incorporados em objectos materialmente indescerníveis: um inocente (idílico), outro socialmente inadmissível ou pouco admissível (Diogo 1992: 363-6).

13. Em *Galeran de Bretagne*, por exemplo, uma metáfora económica significa a suposta perda da virgindade de Fresne: a baixa cotação do seu corpo (v. 3830-2, 3861-2).

14. Ydoine disfarça-se de peregrina a Roma para procurar Amadas. Fresne deixa a rica e aristocrática abadia de Beaurepaire para trabalhar como bordadeira em Rouen, sob o nome de Mahaut. Da famosa bordadeira de Montpellier, onde se instalou com Ysabel após dois anos de errância à procura de Guillaume, ninguém desconfia tratar-se de Aélis, a filha do imperador.

a uma emancipação das mulheres nobres mas antes à utilização destas como metáfora de uma dinâmica económica que, precisamente porque cortou a referência directa à terra, transformou o estatuto socio-económico delas, assimilando-as ou aproximando-as às mulheres que trabalham nas cidades. De facto, desde o século XII, o desenvolvimento da economia urbana transformou a organização do trabalho com destaque para o trabalho feminino que se identifica sobretudo com o artesanato. As mulheres especializam-se no sector têxtil e no pequeno comércio de mercadorias, nomeadamente objectos de luxo, que elas mesmas fabricam, compram ou importam. Eram estas precisamente as mulheres mais emancipadas da tutela masculina (Opitz 1991: 308) ¹⁵.

2. Mulheres e Máquina

O nome e a rosa

Na circulação de belos objectos e de capitais entram também canções e narrativas. Conrad dá um manto a Jouglet em troca da sua narrativa (723-4); Guillaume dá um cinto a uma donzela que cantou uma estrofe lírica (1841-5); a mãe de Lienor dá o signifi-

15. Uma das vias que a mobilidade urbana das mulheres adoptou durante o século XIII é religiosa e espiritual. Por volta de 1200, no norte da França e nos Países-Baixos, o movimento das beguinias reúne mulheres que, recusando o modo de vida que lhes era tradicionalmente imposto, optaram por uma vida independente da autoridade dos homens da família e dos constrangimentos institucionais (Vandenbroeck 1996: 23). O estilo de vida das beguinias era semi-religioso — elas levavam uma vida de ascetismo, de oração e de trabalho sem terem de fazer votos perpétuos e dependiam juridicamente das autoridades municipais — e dava resposta a necessidades espirituais, sociais e económicas de mulheres provenientes não apenas das camadas inferiores da população (frequentemente nómadas), mas também de origem aristocrática: «Ainsi la création des béguinages vient répondre à la brûlante question des femmes non mariées qui, dans les milieux aristocratiques, n'avaient pas, comme celles des classes inférieures, la ressource d'un métier» (Épinay-Burgard 1988: 12). As beguinias viviam de salários provenientes do trabalho manual, sobretudo têxtil, e de cuidados dispensados aos doentes. As beguinias produziram uma mística e um pensamento feminino muito rico e altamente perturbador que teve como consequência o deslocamento da teologia e da filosofia para lugares a que os laicos e as mulheres não tinham acesso (Muraro 1996: 35). Entre as beguinias místicas contam-se Marguerite Porete e Hadewijch d'Anvers.

cante rosa ao senescal, gestor das finanças do reino, em troca de um anel (3342-69). Presente no circuito económico ao mesmo título que os bens móveis redutíveis à moeda, a ficção mostra que a economia é um sistema significante, um sistema de troca de significantes. Dado o conteúdo erótico das canções e das histórias, a presença da ficção no circuito económico realça o valor erótico das trocas, já introduzido por esses objectos destacáveis do corpo que são os *joiaus*. A troca central do romance, aquela que determina a ruptura do idílio, condensa as três dimensões do económico, do significante e do erótico.

Tal troca inscreve-se não exactamente sobre o enredo da aposta ¹⁶ mas sobre a sua tensão ¹⁷ (Krueger 1989), e comporta duas fases: a crise da rosa e a ordalia da água fria.

A rosa vermelha que Lienor tem na coxa branca é um significante cujo silenciamento é a condição da circulação idílica do seu *non* entre homens. A rosa é o segredo do seu corpo zelosamente guardado pelo núcleo familiar. A rosa é uma metonímia da vagina (Zink 1979: 73, 79). Ela é a *veraie enseigne* da donzela (v. 3589) — insígnia e sangue, sulco vermelho no seu corpo ¹⁸. Ela é o significante da sexualidade feminina que deve ser silenciado, i.e., que não deve entrar no circuito de troca significante, como garantia da virgindade de Lienor — do seu valor que Guillaume guarda como um tesouro (v. 1115, 3047). Ora, o que o senescal faz, é introduzir o significante *rosa* no discurso, o que significa introduzir a suspeita

16. Um homem aposta na virtude de uma mulher contra outro que aposta que conseguirá seduzi-la; para não perder a aposta, o sedutor fracassado apresenta falsas provas, mas essas provas virar-se-ão contra ele mesmo e comprovarão a inocência da mulher.

17. Ciumento da amizade que une Conrad e Guillaume, o senescal vai a Dôle onde a mãe de Lienor lhe revela que a filha tem uma rosa vermelha na coxa; na posse deste segredo, o senescal faz crer à corte que desflorou a noiva do imperador. Veja-se como a tensão da aposta sem aposta resulta daquilo a que Carmona chama uma narração sem enredo (Carmona 1988: 117).

18. A rosa evoca a metáfora menstrual da *femmes en leurs fleurs*. Marca fisiológica do sexo feminino, a menstruação é simbolicamente interpretada pelos médicos e pelos teólogos na sua construção do género feminino como ameaça: sintoma da voracidade do desejo, do gozo excessivo que queima ou envenena o homem (Jacquart & Thomasset 1985: 102-3), ela é o período de expurgação de restos (idem: 100), «useless matter that has failed to received its form» (Wood 1981: 715), durante o qual a mulher é venenosa, impura ao mais alto grau. O vermelho da *enseigne* evoca também a desfloração e é isso mesmo que ela significa na ficção do senescal.

sobre a virgindade de Lienor, i.e., a diferença sexual na unidade idílica dos dois homens. Deste modo, o casamento imaginado fica inviabilizado: o *li-en-or* aristocrático afinal não é puro, releva do corpo e do sexo.

Nunca vista, a rosa só tem realidade linguística e, nessa medida, ela é como o *non*. Mas enquanto que o *non* fundamenta a aliança viril na certeza da virgindade, a rosa arruína essa certeza e introduz o fantasma da sexualidade feminina como algo que escapa ao controlo dos homens.

Em toda a primeira parte do romance, o feminino é uma ficção masculina (a de Conrad e Guillaume, a do senescal). Será preciso esperar que Lienor intervenha na acção para que a ficção seja então uma produção feminina.

Bordados

Interessa sublinhar que romances idílicos como *Amadas et Ydoine*, *L'escoufle*, *Galeran de Bretagne*, *Dôle* e *Violette*, o tema da virgindade feminina é acompanhado de uma des-referencialização dos eventos de ordem sexual: desflorações, violações, adultérios não têm outra existência que não seja verbal. Esta des-referencialização parece ir de par com a desmaterialização do corpo feminino e, de uma maneira geral, com a perda da realidade substancial que caracteriza uma cultura atravessada por nominalismos de vária ordem (Bloch 1989), fenómeno de que é fortemente responsável o desenvolvimento da escrita e da literatura em língua vulgar a partir do século XI.

Zink mostrou que a renúncia ao maravilhoso bretão não traduz em Renart qualquer preocupação realista: em *Dôle* a literatura refere-se a si mesma. «(...) il [le romancier] cherche au contraire à accrediter l'idée que sa peinture se veut réaliste pour imposer l'impression qu'elle est trop flatteuse. De même, une peinture en trompe-l'oeil feint de vouloir tromper l'oeil, mais, ce faisant, attire en réalité son attention sur son excès d'artifice» (Zink 1979: 25). *Dôle* tem, quanto a mim, a particularidade de explorar de forma altamente engenhosa e inovadora essa característica partilhada pelos romances idílicos que tomam como modelo e referente a literatura. Desde logo, o amor idílico é uma amor literário. Floire e Blanche fleur recebem uma mesma educação literária, partilham as mesmas leituras de textos pagãos que falam de amor e graças às quais o amor de ambos se desenvolve e se exprime

em mais literatura ¹⁹. Mas *Dôle* leva bem mais longe este tomar a literatura como referência do amor e do romance, através das inserções líricas. Trata-se de fragmentos de canções de vários tipos, entoados pelas personagens, que fazem da narrativa uma narrativa descontínua, interrompida por pausas musicais. Não se trata, porém, como acontece noutros romances que, na esteira de Renart, utilizam a mesma técnica, de uma subordinação ilustrativa dos fragmentos líricos ao enredo, mas de uma subordinação dos elementos narrativos à funcionalidade lírica da narrativa, de tal maneira que esta se fragmenta e imobiliza em momentos dilatados e intensificados (Carmona 1988). O efeito não é tanto o de uma integração e harmonização dos dois géneros mas mais o de um *décalage* que define uma estética do fragmentário e do descontínuo (Zink 1996: 32-3).

A função das inserções líricas, bem mais do que criar uma antologia que preservaria as canções do esquecimento, é a de criar um espaço para a experimentação literária (Jewers 1996). Caroline Jewers menciona dois efeitos das inserções: i) um efeito meramente evocativo e nostálgico que decorre da citação parcial e do seu desajustamento ao enredo (Jewers 1996: 913; cf. Zink 1979, Boulton 1993); ii) o efeito de denunciar o artifício da ficção (idem: 911), a ficção como dispositivo de reescrita de textos. Ambos os efeitos convergem numa função diegética das inserções que é precisamente a de modelizar literariamente o amor, nomeadamente o de Conrad (causado, como vimos, por uma narrativa metadiegetica). Conrad canta *cansos* do século XII, género aparentemente inadequado ao seu amor por uma donzela disponível e disposta a casar com ele. Mas são as *cansos*, nomeadamente as de Rudel, que lhe

19. Cada romance idílico elege como modelo um texto da tradição literária latina e/ou em língua vulgar. Em *L'escoufle*, o modelo de Guillaume é Tristão, devido à sua *gile* (3123) e ao seu *engien* na obtenção do *deduit* (3136). Fresne compara o amor de Galeran por ela ao de Paris por Helena, e o seu por Galeran ao de Isolda por Tristão (1582-91). E quando Lohier exige de Galeran precisões quanto ao grau de intimidade que tem com Fresne, este responde contando a história de amor de Eneas e Lavine (1788-804). Em *Floris et Lyriopé*, texto que cruza a tradição ovidiana e a tradição de *Floire et Blanchfleur*, o livro que Flori (s)e e Lyriopé mais apreciam e que serve de modelo ao (dizer do) amor é *Piramus et Tysbé* (981-99). O amor idílico é o amor da literatura, o amor do significante — facto pelo qual estes romances evidenciam o seu parentesco com *Daphnis et Chloé*, texto que Lacan costumava citar para ilustrar a sua tese segundo a qual a sexualidade humana não é da ordem do instinto.

fornecem o modelo do amor da mulher *audializada*, da mulher como puro significante. O ideal do imperador é a *fin' amors* e o desajustamento entre a citação lírica e o contexto narrativo aponta para a recuperação nostálgica de um passado aristocrático que é puramente textual. Quanto ao amor de Lienor, ele tem também um modelo literário: o das *chansons de toile*, composições líricas que cantam o impasse da sexualidade da donzela²⁰ e onde bordar e tecer aparecem como actividades que recriam esteticamente a espera feminina²¹. Ora, como diz a mãe de Lienor, há um *décalage* temporal e social entre o passado a que as *chansons de toile* pretendem remontar (Zink 1977: 62) e o presente em que elas, mãe e filha, as cantam²²:

«*Biaus filz, ce fu ça en arriers
que les dames et les roïnes
soloient fere lor cortines
et chanter les chansons d'histoire!*» (1148-51).

«*Mon cher fils, au temps jadis, les dames et les reines avaient
l'habitude de coudre leurs rideaux en chantant des chansons de
toile*» (Dufournet 1979: 27)

20. A *chanson de toile* tematiza a impasse melancólico da sexualidade feminina de que a *toile* é a expressão. Pensemos em Philomena, personagem ovidiana retomada por Chrétien de Troyes, que narrou numa tapeçaria a agressão sexual de que foi vítima. E, mais longinquamente, Penélope tecendo uma obra nunca acabada enquanto espera o regresso de Ulisses. Ou ainda a Bela adormecida que se pica na roca (Bele Aiglantine pica-se com a agulha, facto a que a mãe dá o sentido de desfloração). Estes exemplos literários e folclóricos articulam a tecelagem e a espera e, como tal, convergem com esse fenómeno socio-económico do século XIII que assenta, como vimos, na afinidade tradicional entre a produção têxtil e as mulheres, nomeadamente as mulheres sós. Há a tendência para incluir a *chanson de toile* no registo popularizante e arcaizante da *bonne vie* ao mesmo título que os *rondets de carole* (Boulton 1993: 85, 275) (bastaria mencionar algumas *chanson de toile* que tratam o tema da *mal-mariée* para as excluir automaticamente da *bonne vie*). Ora, se é certo que, dando voz ao desejo feminino dito por vezes de modo bastante explícito, a *chanson de toile* se opõe à *canço*, por outro, o desejo da donzela partilha com o do trovador o impasse da ausência e da espera. Do mesmo modo, a protagonista da *chanson de toile* raramente é activa, já que a sua actividade se reduz ao trabalho de bordar e tecer — um trabalho de espera apropriado à passividade feminina.

21. Para Freud, a tecelagem foi a única contribuição feminina para a civilização, uma invenção inseparável da castração das mulheres: tecendo, as mulheres simbolizam a função da pilosidade púbica que tapa o que falta (Freud 1984: 177).

22. Note-se, de facto, a diferença entre a situação de Lienor, bordando em casa sob o olhar da mãe, e a de Aélis, economicamente independente em meio urbano.

Os modelos líricos do amor, tanto masculino (*fin' amors*) como feminino (*chansons de toile*), fazem referência a um tempo que já não existe (Zink 1977: 10). Mas a nostalgia socio-literária que as inserções líricas introduzem na narrativa é obliterada pela inovação literária que representam. Como o autor diz no prólogo, o romance é «une novele chose» porque foi «brodez, par lieus, de biaux vers» (v. 14). A metáfora têxtil leva Caroline Jewers a falar de «alta costura da narrativa» e a descrever a troca de peças de roupa como uma metáfora simultaneamente lírica e económica. Penso que o bordado tece ainda uma metáfora sexual. Antes de mais, convem notar que Lienor tece, borda e canta, o que desde logo, faz convergir na personagem feminina a produção lírica e a produção têxtil. A comparação das inserções-bordados à tinteira vermelha, cujo efeito estético e económico — «por avoir los et pris» (v. 9) — é realçado no prólogo, evoca a rosa vermelha que Lienor tem na coxa branca. Também ela é bordo e bordado no corpo da donzela, uma marca que, sendo de nascença, é sempre já um ornamento, um artifício estético, uma cosmética. A rosa define o feminino como sendo da ordem do suplemento, do *parergon*. A rosa borda o corpo de Lienor como a lírica borda o (corpo do) romance. O título — *Le Roman de la Rose* — transfigura o corpo feminino em texto ao mesmo tempo que o narrador passa à mulher os meios, também eles bordados, de tecer a narrativa ²³.

Podemos então pensar que, se as inserções fazem referência a um outrora aristocrático e lírico, elas têm também, enquanto «novele chose», um duplo aspecto literário e social que parece manifestar-se na contaminação dos géneros — lírico e narrativo, masculino e feminino ²⁴. Ao delegar em Lienor a função de tecer o fio narrativo até ao desenlace da história, Renart procede como os autores das *chansons de toile*: o sujeito do enunciado é uma mulher mas o sujeito da enunciação é um homem (Zink 1977: 38-50); o autor assume uma voz feminina para dizer o desejo (masoquista) da donzela de acordo com um fantasma masculino ²⁵.

23. Salientando a originalidade deste romance na sua interrogação do lugar da mulher no sistema cortês, Roberta Krueger nota que, tal como o cavaleiro testa a sua honra no corpo da mulher, o narrador usa a figura da mulher para testar a honra do seu discurso cortês (Krueger 1989: 26).

24. Para sobreposição dos géneros literários e dos géneros sexuais em *L'escoufle*, v. Álvares 1995.

25. « (...) les chansons de toile ne font rien d'autre que peindre le désir qui tourmente les belles et auquel elles s'abandonnent, en rêvant à leur ami, en s'offrant à lui, en s'humiliant devant lui si plus tard il les repousse» (Zink 1977: 63).

Escrita e engenho feminino

O bordado é uma metáfora literária, sexual e económica. A intricação dos três registos, ou dos três fios, aparece na cena célebre da clausura de Lienor no *plessié* de Dôle, cuja delimitação é marcada pelo motivo dos dons. A cena é importante porque funciona, tal como a da ordalia, como uma *mise en abîme* do romance. Ela espelha a infra-estrutura lírica da sua escrita: deslocadas («trans-latadas») das *chansons de toile* para um quadro narrativo, Lienor e a mãe, enquanto bordam, cantam *chansons de toile* que põem em cena personagens de mães e filhas que, como elas próprias, bordam e cantam... O encaixe da lírica na narrativa e da narrativa na lírica funciona como um jogo de espelhos que multiplica a imagem *ad infinitum*. Dôle mostra a natureza ficcional, intertextual das suas personagens, insistindo na sua substância lírica ²⁶.

Esta cena abre com a abertura da carta de Conrad por Guillaume que dá o selo de ouro à irmã para com ele fazer «un soen fermail» (v. 1003). O selo, que representa um rei armado a cavalo, é o equivalente da assinatura de Conrad. Ele é também um equivalente da moeda, peça de ouro onde se imprime o nome e a imagem do rei (Bloch 1989: 224; Durling 1993: 36). Recebendo o selo das mãos do irmão, Lienor comenta que é bom ter um rei na sua companhia (v. 1008). De facto, ela apropria-se do selo partido para fazer um pregador, transformando assim um significante — *seel* significa selo e carta — em belo objecto, em *joel*. O trabalho de Lienor é uma figura do trabalho do narrador e o pregador uma figura de um romance ²⁷.

26. «Non seulement Guillaume et Lienor font leur entrée dans le roman en tant qu'émanations de personnages explicitement présentés comme des créations de la littérature, mais encore on refuse de les différencier de tels personnages» (Zink 1979: 33).

27. Quando a rosa rompe o idílio, Guillaume narra ao imperador a cena da criação do pregador (3672-80). No quadro crítico em que ocorre, a narrativa metadieética reforça a afinidade entre a criação estética e a sexualidade feminina. Conrad comenta: «je la cuidai a feme avoir, / mes or voi que pas ne puet estre» (3684-5) — por causa da rosa, esse *surplus* do corpo feminino. Lienor aparece ainda ligada a um outro *surplus*: o económico. Fazer de uma peça de ouro partida um objecto estético, é conferir-lhe uma mais-valia. O engenho feminino é, pois, da ordem do *surplus*, do acessório, do *parergon*, do artifício, da ficção.

Mas se a primeira parte do romance se caracteriza pelo impasse lírico-sexual (impasse que é também o do presente anacrónico de mãe e filha), a segunda, obedecendo à lógica do enredo da aposta, vê Lienor sair da clausura e entrar na acção para a manipular, tecendo o desenlace da história e rematando-a com o seu enlace com Conrad. Tudo se passa como se Renart confiasse a Lienor a função de construir a ficção. Assim, primazia é dada ao engenho narrativo da donzela que utiliza o engenho manual como suporte e metáfora do primeiro.

A cena da ordalia de *Dôle* é o centro de uma estratégia em que Lienor prova que é virgem. Tal estratégia consiste em virar contra o mentiroso a sua própria mentira, confrontando-o ao vazio referencial da sua história (o senescal nunca viu Lienor e só sabe da sua rosa porque a mãe a mencionou por inadvertência). É sobre esse vazio referencial — ou antes, sobre a ficção do senescal — que Lienor constrói a sua ficção de modo a apanhá-lo à letra — ou na trama da letra. Dessa trama, os *joiaus* — um anel, um pregador, um cinto e uma bolsa bordados (v. 4291-5) — são um instrumento crucial. Fazendo-se passar pela castelã de Dijon, a quem o senescal fazia a corte, Lienor envia-lhe como dom de amor estes *joiaus* com a recomendação de os usar «*emprés sa char*» por amor dela:

*que cest tiessu que li envoie
ceigne a sa char soz sa chemise. (4317-8)*

il lui faut ceindre sous sa chemise, sur sa peau nue, cette étoffe qu'elle lui envoie. (Dufournet 1979: 87)

Cingir o corpo com os *joiaus* é marcá-lo a vermelho, erotizá-lo:

*Tant li a dit qu'il li fist çaindre
emprés sa char, soz la chemise;
si li a si a destroit mise
que la char, tot entor le flanc,
l'en est avivee de sanc; (4423-7)*

(...) il réussit à convaincre le sénéchal de mettre l'étoffe à même son corps sous sa chemise, et l'autre l'a serrée si fort que la peau autour de sa taille est devenue toute rouge. (Dufournet 1979: 89)

Lienor aparece então na corte para acusar o senescal de a ter violado, confirmando assim o que o próprio senescal contara à corte:

*«Il fu un jors, qui passez est,
que cil la, vostres seneschaus
(lors le mostre as emperiaus),*

*vint en un lieu, par aventure,
ou ge fesoie ma cousture.
Si me fist mout let et outrage,
qu'il me toli mon pucelage.
Et après cele grant ledure,
si m' a tolue ma ceinture
et m'aumosniere et mon fermal.
Ice demant au seneschal:
et m' onor et mon pucelage
et de mes joiaus le damage.» (4778-90)*

«Un jour, il y a quelque temps, l'homme que voilà, votre sénéchal (elle le désigne à l'entourage de l'empereur) vint par hasard en un endroit où je faisais ma couture. Il m'outragea odieusement, puisqu'il me ravit ma virginité. Et après ce terrible outrage, il me prit ma ceinture, mon aumônière et ma broche. Voici pourquoi je réclame contre le sénéchal: pour mon honneur, pour ma virginité et pour les bijoux que j'ai perdus» (Dufournet 1979: 96)

Os *joiaus* funcionam como metáfora e metonímia do sexo feminino. Figura de retórica, eles substituem aos olhos de todos aquilo que não pode ser visto nem dito senão através deles. Eles funcionam como prova da acusação de violação: vê-los no corpo do senescal prova que ele lhos roubou²⁸. A perda da virgindade, essa qualidade original do corpo feminino, é representada por uma pluralidade de objectos parciais que dão ao corpo uma configuração fragmentada e descontínua semelhante à que as inserções líricas dão ao romance.

Depois de descrever os *joiaus* detalhadamente (4824-31), Lienor convida a corte a ver, no corpo do senescal, as marcas da sua (dela) violação (4834-41).

*uns chevaliers li tret et sache
la robe amont et la chemise,
que chascuns vit qu'il l'avoit mise
et çainte estroit a sa char nue. (4862-5)*

(...) un chevalier lui tire et enlève sa robe et sa chemise, en sorte que chacun vit qu'il portait la ceinture bien serrée à même sa peau. (Dufournet 1979: 97)

28. Ao mesmo tempo o emprego do verbo *tolir* e de um termo do vocabulário económico como «*damage*» referido aos objectos, estabelece que um prejuízo sexual é susceptível de ter compensação económica.

No corpo do senescal, que o cinto marcou a vermelho, a corte vê um corpo sexualmente marcado. O cinto provoca a angústia de quem o vê:

*Mout en sont les genz angoisseus,
li baron, de cele ceinture. (4880-1)*

Les gens, les barons sont cruellement embarrassés par cette ceinture.
(Dufournet 1979: 98)

e a vergonha de quem é visto com ele:

*A grant honte, por sa ceinture,
fu li seneschaux esgardez. (5004-5)*

À cause de la ceinture, des regards chargés de réprobation suivaient
le sénéchal. (Dufournet 1979: 100)

A presença dos *joiaus* no corpo do senescal faz dele um écran onde se projecta o fantasma da violação de Lienor. O que foi dito acerca do corpo da donzela é agora visto no corpo do senescal. Ver o cinto é ver o sexo, não o sexo anatómico mas o sexo como significante, marcando a vermelho no corpo o sulco de um gozo que nunca houve senão verbalmente, e de que os *joiaus* são o *semblant* ilusório.

A ordalia não pode deixar de articular a questão sexual à da verdade. O julgamento de Deus vem pacificar a angústia e a vergonha, lavando o corpo dessa marca vermelha, dessa rosa²⁹. Mergulhando na água fria, o corpo do senescal imerge, provando que está «sauz»:

*Lués droit qu'il fu laiienz entrez
en l'eve qui estoit segniee,
lués droit, plus tost q' une coigniee,
s'en vet au fons trestoz li cors,
si que la bele Lienors
vit qu'il fu sauz, et tiut li autre
qui furent d'une part et d'autre
entor la cuve atropolé. (5006-13)*

Aussitôt qu'il eût pénétré dans l'eau que l'on avait bénie, aussitôt, plus vite qu'une lourde hache, il descendit tout entier au fond, se disculpant ainsi sous les yeux de la belle Liénor et de tous les autres assistants qui se pressaient autour du bassin. (Dufournet 1979: 100)

29. «Here is a rose stigmatizing the male body in a way that the senescha's figure did not for female sexuality» (Solterer 1993: 227).

O senescal purga-se: purga-se da acusação de violação e dessa marca de sangue que, pelo jogo homofônico, tinge a água benta: «l'ève qui estoit **segniee**» (a água benta, água simbólica, é água de sangue, água sexual). Mas a restituição ao senescal do seu pudor faz do seu corpo um véu sobre aquilo que, do corpo da donzela, não pode ser visto. Com a exibição da inocência do senescal, a donzela recupera a sua virgindade que não é senão um discurso.

«Ce ont bien veü li baron
que li juïses l'en sauva,
et moi et lui, et qu'il ne m'a
despucelee ne honie.» (5084-7)

«Les barons ont pu le constater: le jugement de Dieu l'a mis hors de cause, et moi avec lui, il ne m' a pris ni ma viriginité, ni mon honneur». (Dufournet 1979: 101)

O corpo visto sem marcas («sauz») faz écran ao corpo dito virgem da donzela. A ambiguidade da minha frase é propositada: a virgindade, ou a perda da virgindade, é sempre *par oïr dire* e vista por transposição e mediação de um corpo masculino: primeiro Guillaume, depois o senescal. A verdade sobre o corpo de Lienor é sempre uma ficção, uma figura de retórica (a rosa, os *joiaus*). A ordalia participa desse ver indirecto que vela o real e da construção de uma verdade que é um discurso. O corpo feminino não é imediatamente visível na nudez substantiva da sua verdade. Ele é fantasmado através do écran de um corpo masculino.

Ordalia e máquina ficcional

Que verdade reflecte a ordalia?

A verdade da sua própria falência enquanto instrumento jurídico destinado a determinar e certificar uma realidade, a reflecti-la na transparência imaculada da sua transcendência. Ora, a ordalia reflecte a ficção. Não apenas virgindade e perda da virgindade de Lienor (e, por extensão, a sexualidade feminina) são da ordem da ficção, como Lienor repõe a (sua) verdade construindo uma ficção em referência a outra ficção. A sua é uma verdade des-referencializada, pura construção retórica. O engenho de Lienor é *uma mise en abîme* do engenho de Renart que escreve um texto em referência a outros textos líricos e narrativos. Se alguma coisa a ordalia põe a nu, além do corpo do senescal, é o mecanismo

da ficção. Um historiador como J. H. Baldwin, argumentando que a ordalia de *Dôle* é juridicamente eficaz, define Renart como uma voz a favor das ordalias numa espécie de atitude de resistência aristocrática à decisão de Latrão IV, que as proibiu (Baldwin 1994: 352). Creio que, bem pelo contrário, porque constrói e reflecte uma ficção, o significado ideológico desta ordalia romanesca é parcialmente convergente com o de Latrão. Digo parcialmente porque me parece que a função da ordalia é referível a um contexto literário e cultural de cariz *nominalista* que a Igreja não apreciava.

O que a ordalia reflecte é a perda duma relação imediata à realidade, ao referente. A virgindade de Lienor é puramente fantasmática. Esse fantasma define o seu valor como mulher adequada ao imperador. Este valor é um valor nominal, simbolicamente construído sem referência directa à realidade do corpo de Lienor. Se nos romances arturianos, a mulher com quem o herói casa é um bem cujo valor é fixo, fixado pela terra, aqui a mulher é um bem cujo valor, inscrito na circulação dos *joiaus*, é instável e conjuntural. A propriedade do casamento imperial é então fruto de uma contingência, fruto de um consenso gerado em torno da ordalia, écran onde os barões projectam os seus fantasmas. Assente num valor puramente simbólico, como o valor nominal da moeda, o casamento imperial é um casamento burguês. A ordalia é sobretudo o lugar onde o romance, longe de reflectir a realidade jurídica da época, se reflecte a si próprio. Tal como as inserções líricas, ela contribui para o tom nostálgico próprio do romance idílico mas é simultaneamente um lugar de experimentação literária, de reescrita de textos. Na cena da ordalia, a escrita escava-se para exhibir o seu próprio dispositivo ficcional como reescrita de textos em torno de uma rosa impossível de ver: «La vision que suppose la rose n' est pas de l'ordre du visible. La rose n' est là que comme secret, relevant du seul champ de la parole» (Rey-Flaud 1983: 80); e, acrescento com Dragonetti, «source de parole du roman» (Dragonetti 1987: 193).

BIBLIOGRAFIA

Obras

- GERBERT DE MONTREUIL, 1928 *Le roman de la Violette*, ed. D. L. Buffum, Paris, Champion.
- JEAN RENART (1974) *L'Escoufle*, ed. F. Sweetser, Paris/Genève, Droz.
- JEAN RENART (1979) *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dôle*, ed. F. Lecoy, Paris, Champion.
- JEAN RENART (1983) *Le Lai de l'Ombre*, ed. F. Lecoy, Paris, Champion.
- LECLANCHE, J-L., ed., (1980) *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, Paris, Champion.
- REINHARD, J. R., ed., (1974) *Amadas et Ydoine*, Paris, Champion.
- RENAUT (1975) *Galeran de Bretagne*, ed. L. Foulet, Paris, Champion.
- ROBERT DE BLOIS (1968, 1978) (1889) *Floris et Lyriopé*, ed. P. Barrette, Berkeley & Los Angeles, U. of California P; ed. J. Ulrich, Genève, Slatkine Reprints.

Traduções em francês moderno

- DUFURNET, J, KOOLJMAN, J., MENAGE, R. & TRONC, C., (1979) *Jean Renart, Guillaume de Dôle ou Le Roman de la Rose*, Paris, Champion (traductions, 26).
- MICHA, A. (1992) *Jean Renart, L'escoufle, roman d'aventures*, Paris, Champion (traductions, 48).

Estudos

- ÁLVARES, C. (1994) «O equívoco nalguns romances idílicos do século XIII», *Diacrítica*, 9.
- ÁLVARES, C. (1995) «Metáfora cortês, pedido de amor e diferença sexual em Jean Renart», *Diacrítica*, 10.
- BALDWIN, J. W. (1994) «The crisis of the ordeal: literature, law and religion around 1200», *Journal of medieval and Renaissance studies*, 24, 3, p.327-53.
- BLOCH, H. (1989) *Étymologies et généalogies: une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Paris, Seuil.
- BOULTON, M. (1993) *The song in the story: lyric insertions in french narrative fiction, 1200-1400*, Philadelphia, U of Pennsylvania P.
- CARMONA, F. (1988) *El roman lírico medieval*, , Barcelona, PPU.
- DIOGO, A. (1992) *Sátira galego-portuguesa: textos, contextos, metatextos*, Braga, Universidade do Minho.
- DRAGONETTI, R. (1983) *Le mirage des sources: l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil.
- DUBY, G. (1990) (1988) *Mâle Moyen Âge: de l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion.

- DURLING, N. V. (1993) «The seal and the rose: erotic exchanges in Guillaume de Dôle», *Neophilologus*, 77, 1, p.30-40.
- ÉPINAY-BURGARD, G. & ZUM BRUNN, E. (1988) *Femmes troubadours de Dieu*, Bruxelles, Brepols.
- FREUD, S. (1984) (1933) *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard.
- JACQUART, D. & THOMASSET, C., (1985) *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, Paris, PUF.
- JEWERS, C. (1996) «Fabric and fabrication: lyric and narrative in Jean Renart's *Roman de la Rose*», *Speculum*, 71, 4, p.907-24.
- KRUEGER, B. (1989) «Double jeopardy: the appropriation of woman in four old french romances of the Cycle de la Gageure» in Fisher, S. & Halley, J.E., eds., *Seeking the woman in late medieval and renaissance writings: essays in feminist contextual criticism*, Knoxville, U of Tennessee P, p.21-50.
- LEJEUNE, R. (1935) *L'oeuvre de Jean Renart*, Paris, Droz.
- LOT-BORODINE, M. (1913) *Le roman idyllique au Moyen Âge*, Paris, Picard.
- MARCHELLO-NIZIA, C. (1981) «Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir», *Annales ESC*, 36, 6, p.969-82.
- MURARO, L. (1996) «Expérience de Dieu et différence féminine», *Cahiers du GRIF*, Paris, Descartes et Cie, p.33-47.
- OPITZ, C. (1991) «Contraintes et libertés (1250-1500)» in Duby, G. & Perrot, M., eds., *Histoire des femmes: le Moyen Âge*, Paris, Plon, p.277-355.
- REY-FLAUD, H. (1983) *La névrose courtoise*, Paris, Navarin.
- SOLTERER, H. (1993) «At the bottom of mirage, a woman's body: Le Roman de la Rose of Jean Renart» in Lomperis, L. & Stanbury, S., eds., *Feminist approaches to the body in medieval literature*, Philadelphia, U of Pennsylvania P, pp. 213-33..
- VANDENBROECK, P. (1996) «L'esprit où il veut: le mouvement féminin au XIIIe et au XIVE siècle», *Cahiers du GRIF*, Paris, Descartes et Cie, p.21-31.
- WALLAERSTEIN, I & BACHLER, J. (1997) «L'avenir du capitalisme — débat animé par Philippe Simonnot», *Revue du MAUSS*, 9, p. 13-35.
- WOOD, C. T. (1981) «The doctors dilemma: sin, salvation, and the menstrual cycle in medieval thought», *Speculum*, 56, p.710-27.
- ZINK, M. (1977) *Les chansons de toile*, Paris, Champion.
- ZINK, M. (1979) *Roman rose et rose rouge*, Paris, Nizet.
- ZINK, M. (1996) *Le Moyen Âge et ses chansons ou un passé en trompe l'oeil*, Paris, Fallois.

«Beauty provoketh thieves sooner than Gold»: Cross-dressing as sexual performance in Shakespearean comedy

FRANCESCA RAYNER

*«And what was myself? Was this breeches
and boots self any less real than my garters?»*

(Jeanette Winterson, *The Passion*, 1987)

Introduction

Throughout the Elizabethan and Jacobean period, boy actors played all women's parts in the productions of English theatre companies. The term «actress» was only used to describe women performers in court plays during the reign of Charles I and his French Queen Henrietta Maria and actresses did not appear on the professional stage until the Restoration in 1660.

It is a situation that Stephen Orgel rightly characterises as «anomalous». ¹ Explanations for this anomaly emphasise, on the one hand, a continuity with all-male performances in university productions and earlier medieval mystery plays and, on the other, an assumed equation between actresses and prostitutes, particularly as women «on display» became increasingly associated with Roman Catholicism.

However, as Orgel points out, Continental drama shared many of the same traditions as English drama and the Italians, French and Spanish were equally, if not more, concerned with the public

1. Stephen Orgel *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England* (Cambridge: Cambridge University Press: 1996), p. 2.

and private virtue of women. Yet the appearance of both actresses and boy actors on the Continent was sanctioned by both civil and ecclesiastical authorities on condition the actress was married. In other countries which also banned actresses, like the Netherlands or certain areas of Protestant Germany, this was part of a total ban on theatre as morally dangerous to both women and men rather than a measure specifically relating to the appearance of women on stage.

Orgel also qualifies the prevailing view that women were completely absent from English theatre in this period. He provides evidence that women continued to appear in pageants and local guild performances as well as taking part in court masques and later court plays. Italian and French theatre companies would occasionally perform in England and their family-based troupes included a number of actresses. Most importantly, both Orgel and Jean Howard ² suggest that women formed a large part of the *audience* of professional theatre companies. Their presence there and the freedoms they were allowed certainly surprised foreign visitors who commented on the fact that English women went to the theatre unescorted and unmasked. With women forming such a large percentage of the theatre-going public, plays inevitably had to cater to some extent to their tastes and sensibilities.

For English observers of the period, boys playing women's parts was accepted with naturalness as a theatrical convention with its own attendant codes. It was Continental theatre and the actresses who appeared on stage there that were seen as problematic:

«Our players are not as the players beyond the sea, a sort of squirting bawdy comedians, that have whores and common courtesans to play women's parts and forbear no immodest speech or unchaste action that may provoke laughter» ³

This «naturalness» has sparked much critical debate in the last two decades of Shakespeare criticism which has addressed

2. Jean E. Howard «Cross-dressing, the theater and gender struggle» in Lesley Ferris (ed.) *Crossing the stage: Controversies on cross-dressing* (London & New York: Routledge: 1993), pp. 20-41.

3. Thomas Nashe *Pierce Penniless his Supplication to the Devil*, reprinted in J.B.Stearn (ed.) *Thomas Nashe, The Unfortunate Traveller & Other Works* (Harmondsworth: 1971), p. 115.

the central question of why boys playing women would seem natural to a patriarchal society such as the Elizabethan or Jacobean. It has also addressed another equally fundamental question. In an increasingly patriarchal society, reflected in microcosm in the professional theatre companies where, to the best of our knowledge, there were no women playwrights, actresses or managers, how was it that the drama occasionally produced women characters who «disrupted sexual difference»⁴. Examples of these would include the five female heroines who temporarily adopt male disguise in *The Two Gentlemen of Verona* (1598), *The Merchant of Venice* (1598), *As You Like It* (1599), *Twelfth Night* (1602) and *Cymbeline* (1611) who form the object of study of this work.

Addressing these questions involves working with concepts of gender and gender difference which are historically specific. Orgel suggests that in this period «women are defined ... by their relation to men», but then adds that «the distinctions of gender are fluid and unclear».⁵ He also notes that there were variations within patriarchy itself and the differing attitudes of State and Church to theatrical cross-dressing illustrate the difficulties of generalisation. Moreover, there were very real differences in terms of power between the boy actors and those who played male parts in the companies and any analysis of the workings of a patriarchal system must be flexible enough to take this into account. Finally, Orgel's analysis indicates that we should also reevaluate the assertion that women were «absent» from theatre in this period and sketch the ways in which their presence in social life and in the theatrical audience determined the portrayals of women on the Shakespearean stage.

Concepts of sexual difference

Accustomed as we are to referring the question of gender distinctions ultimately to biology, the anatomical beliefs of the Elizabethan and Jacobean period in relation to sexual difference

4. This is from the title of an essay by Catherine Belsey «Disrupting sexual difference: meaning and gender in the comedies» in John Drakakis (ed.) *Alternative Shakespeares* (London & New York: Methuen & Co.: 1986), pp. 166-187).

5. Orgel, *op. cit.*, p. 13.

seem rather curious, complex and even contradictory. Rather than accepting genital difference as the natural marker of both sex and sexuality, physicians and medical texts of the period cite cosmography, humours psychology and the philosophy of the Ancients as more reliable guides to the nature of male and female which in turn determine attitudes towards genital difference.

The medieval anatomical beliefs of Galen remained influential during this time and can be seen in Helkiah Crooke's *Microcosmographia* (1615) which was the most well-known work on anatomy of the period. Crooke endorses Galen's premise that women's genitalia did not differ substantively from the male. It was only the man's greater heat which kept his genitals on the outside of the body whereas the lack of heat in women kept theirs inside.⁶

This distinction, though seemingly absolute, was nevertheless apparently also subject to reversal, invariably from female to male. One documented case of such a reversal is that of the 16th century shepherd Germain Garnier who, according to the French physician Ambroise Paré, began life as a woman named Marie. When chasing pigs one day, her increased body temperature caused her genitals to drop down and she continued her life from then on as a man. The French philosopher, Montaigne, comments on the case, remarking that «this sort of accident is frequently met with».⁷

A view of the two sexes as complementary variations on the same model is not in itself surprising given the subordination of scientific observation to philosophical and religious belief. What is surprising is that Crooke later in the same work puts forward an apparently opposing belief with equal credibility. Rejecting the idea of women as inverted men, he states that although both male and female seeds are present in each fetus, one of them would ultimately predominate and create a single-sexed individual. He adds that women are genuinely different from men with their own specific perfection. While women provide the human animal with substance and nurture, men provide it with form. Male and female

6. Galen argued that «All the parts that men have, women have too, the difference between them lying in only one thing...namely, that in women the parts are within the body, whereas in men they are outside». Quoted in Katherine Eisaman Maus *Inwardness and Theatre in the English Renaissance* (Chicago: Chicago University Press: 1995), p. 190.

7. *The Complete Works of Montaigne*, trans. Donald M. Frame (Stanford: 1948), p. 870.

are thus distinct and separate rather than two different versions of a unitary model. As for the documented cases of sudden sex changes, Crooke now labels them «monstrous», that is not false, but not part of any normal or natural process.

What we see here is not necessarily bad faith or bad science on the part of Crooke, merely a suggestion that both theories have a partial validity in the explanation of the emergence of male and female. Neither theory has, in itself, radical implications for women. Neither belief is egalitarian and both are essentially concerned with understanding the nature of man through casting women as the «other» men must not become. Where there is room for manoeuvre is in the oscillation between both theories and particularly their notions of similarity and difference between the sexes. In this respect, it is interesting to note that a period increasingly concerned with establishing sexual difference definitively, nevertheless produced and continued to be fascinated by a whole series of characters who evaded the strict lines of sex, such as amazons, hermaphrodites and cross-dressers.

A similar wavering between similarity and difference pervades other spheres of knowledge of the time. Schools of philosophy which took their cue from Aristotle's *Metaphysics* viewed sexual difference on a vertical scale of perfection, with men more perfect models of what women could in theory, but rarely in practice, become. Male poets appropriated the womb as the symbol of creative energy whilst judging women unfit by nature to take a similar freedom with the male «pen». ⁸ The cross-dresser stands at the intersection of these discourses of sexual difference as both a hybrid creation with a twinned nature and two separate, quite distinct, sexual beings

The state sumptuary legislation and sexual transgression

If the axis of similarity and difference helps to define the cross-dresser of the period, this is also true of the binary pair surface/depth in assessments of the relationship between clothing

8. See Eisaman Maus, *op. cit.*, who argues that the Renaissance male's appropriation of the womb as a figure for the imagination is «perfectly consistent with the ideology that strictly limits female sexual freedom and excludes actual women from literary endeavours» p. 192.

and sex. Posing the crucial question of what the difference between the sexes actually *was*, Orgel makes an important observation:

«On Shakespeare's stage it is a difference we would regard as utterly superficial, a matter of costumes and mannerisms; nevertheless, the superficialities produce a difference that is absolute — gender disguises in this theatre are represented as all but impenetrable»⁹

This is not so surprising in the Elizabethan and Jacobean period where what one wore was rarely a matter of little significance. Elizabeth I's reign, particularly, is notorious for the amount of legislation introduced relating to dress.¹⁰ The fact that so much legislation was introduced, however, suggests that it was ultimately ineffective in its central aim of regulating social status through dress, borne out by the fact that the legislation was eventually revoked in 1604 as unworkable. Yet the prohibitive sounding «None shall wear» which introduced each clause of Elizabeth I's most comprehensive sumptuary legislation in 1597 should not be underestimated. The result of a protectionist impulse to bolster the native wool and linen industries against foreign imports, the legislation attempted to restrict certain materials, styles and colours to higher ranks and thus hold back the forces of social change which were reducing the wealth and influence of the landed nobility in favour of increasingly rich and powerful proto-capitalist entrepreneurs. The very impossibility of holding back these developments only seems to have reinforced the determination of the State to elaborate legislation. For evidence of how seriously dress codes were regarded, we need only look at the fate of the character Malvolio in *Twelfth Night*, whose fantasies of upward mobility are expressed through the adoption of clothing which is

9. Orgel, *op. cit.*, p. 18.

10. For detailed discussions of Elizabethan fashions and sumptuary legislation see Marjorie Garber *Vested Interests: Cross-dressing and cultural anxiety* (New York: Routledge: 1992) pp. 25-32. Garber claims the objective of the sumptuary legislation was to «mark out as visible and above all **legible** distinctions of wealth and rank within a society undergoing changes that threatened to blur or even obliterate such distinctions», p. 26. See also Lisa Jardine *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare* (New Jersey: Barnes & Noble Press: 1983) pp. 141-165 and Jean E. Howard (1993), *op. cit.*, who argues that «Dress, as a highly regulated semiotic system, became a primary site where a struggle over the mutability of the social order was conducted», p. 23.

not only comically out-of-date but also inappropriate for his rank as steward. Malvolio's downfall, ironically at the hands of his social inferiors, points to the seriousness of his social transgression. Therefore, Marjorie Garber is surely correct in suggesting that of the two cross-dressers in the play, Viola and Malvolio, it would have been Malvolio, the social rather than sexual transgressor, who would have been considered by Elizabethan audiences to have committed the more serious offence.¹¹

However, whilst it is true that the sumptuary legislation made no attempt to regulate gender difference through dress, there was an intimate relationship between social and sexual transgression in the period which came to be expressed through the adoption of clothing which was somehow unsuitable both in terms of rank and gender. Female to male cross-dressing became quite fashionable in the last decade of the 16th and first decade of the 17th centuries, particularly in the towns where it was a potent symbol of women's increased access to a wider range of commodities and occasionally their increased independence. The State's concern at such developments can be seen in James I's admonition to the London clergy:

«to inveigh vehemently and bitterly in their sermons against the insolency of our women, and their wearing of broad-brimmed hats, pointed doublets, their hair cut short or shorn, and some of them stilletos or poniards....adding withal that if pulpit admonitions will not reform them he would proceed by another course»¹²

Poorer women displaced from the countryside into the towns often found cross-dressing to be a matter of economic survival and/or an alternative to prostitution, reinforcing the connection between cross-dressing and immorality in the mind of the public authorities. In the countryside, both female and male cross-dressers were associated with bread riots and other community protests, seeking either to maintain existing rights or demand new ones. There were even women who cross-dressed from natural inclination. One such figure is that of Mary Frith, whose life and supposed

11. Garber, *op. cit.*, p. 36. She contends that the legislation was «overwhelmingly concerned with wealth or rank, and with gender largely as it was a subset of these categories».

12. Taken from the *Letters of John Chamberlain, (Dean of Westminster)* Norman E. McClure (ed.) (Philadelphia: 1939), vol. II, 286-7.

autobiography *The Life and Death of Mistress Mary Frith, Commonly Called Moll Cutpurse* provided the inspiration, however sentimentalised, for Middleton & Dekker's play *The Roaring Girl* (1611). Having developed a distaste for the fripperies of female clothing early on, she began dressing as a man and took to a life of petty crime in the London underworld. She became so notorious she even made a solo appearance at the Fortune theatre in 1611, where she «sat there upon the stage in the public view of all the people there present, in man's apparel, and played upon a lute and sang a song». ¹³ Several points are worth making about the case of Mary Frith. Firstly, despite her reputation, the authorities seem not to have forbidden her performance at the Fortune, although she was later called before the ecclesiastical court to answer accusations of immorality and immodest behaviour which included the wearing of men's clothes. Though she admitted regular drunkenness and fighting she denied having been «dishonest of her body». ¹⁴ Secondly, although Mary Frith was famous for cutting men down to size and defending the emotional and social rights of women, she was also a staunch Royalist and did not necessarily share a sense of community with others who were sexually «different». Her autobiography tells the story of Aniseed-water Robin, an hermaphrodite, who she eventually chased out of town to preserve her own «territory». Her account of the episode reveals an instinctive sense of their similarity, though it is a similarity she rejects furiously:

«him I could by no means endure, being the very derision of nature's impotency, whose redundancy in making him man and woman had in effect made him neither....And indeed I think nature owed me a spite in sending that thing into the world to mate and match me, that nothing might be without a peer...but contrariwise it begot in me a natural abhorrence of him with so strange an antipathy that what by threats and my private investigating of the boys to fall upon and throw dirt at him, I made him quit my walk and my habitation that I might have no further scandal among my neighbours, who used to say, «Here comes Moll's husband» (45-6)

13. *The Consistory of London Correction Book* fos. 19-20. Quoted in Mulholland (ed.) «Introduction» to *The Roaring Girl* pp. 262-3. Quotation modernized.

14. *Ibid.*

As can be seen from the life of Mary Frith, there was a margin of tolerance of cross-dressing by women, even a certain romanticism attached to them. However, they were always vulnerable to charges of immorality or masculine behaviour. Orgel notes that these charges were often linked together in a rather contradictory fashion:

«The idea that being a harlot constitutes masculine behaviour is no doubt paradoxical ... yet «being masculine» in this case means having constant and promiscuous sex, this is what it is to «act» like a man, but the deeper implication is that sexual desire, and the authority to satisfy it are male prerogatives»¹⁵

Theatre audiences would have been comfortably familiar with female to male cross-dressing in a literary form from the medieval lives of the saints and contemporary romance narratives where the women cross-dressed to protect their chastity and fend off male advances. The cross-dressers of the Shakespearean comedies pay lip-service to the notion that their disguise is to protect their virtue, as when Julia in *The Two Gentlemen of Verona* affirms she will dress «not like a woman» in order to «prevent the loose encounters of lascivious men» (II, vii, 40-41). Yet they also point beyond the confines of the drama to those cross-dressed women within society who affirmed their sexual independence through the adoption of male clothing. This made the female heroines of the comedies figures of which the State was unlikely to approve, but tolerated in much the same way as it tolerated theatre. They were, moreover, figures who would be popular with the female members of the audience to whom they might even act as role models. In 1605 Elizabeth Southwell, one of Queen Anne's maids of honour, eloped with her lover Sir Robert Dudley dressed as a page and in 1610, Lady Arbella Stuart, James I's cousin, cross-dressed to visit and eventually free her imprisoned husband, William Seymour. She:

«pretended to her chaplain's wife, Mrs Adams, that she was stealing out to pay a last visit to her husband but would be returning in the morning. Mrs Adams helped her to disguise herself by pulling a pair of French hose over her petticoats, putting her feet into russet boots

15. Orgel, *op. cit.*, p. 120.

with red tops and donning a doublet, black hat and black cloak. She wore a man's wig with long locks that partly concealed her face and a rapier at her side»¹⁶

Whilst there is no proof that women who embarked on such adventures were inspired by theatrical or literary models, they were strategems in circulation in the culture of the period and it is quite possible that a proportion of women who did dress as men found models to legitimate their behaviour in theatre. This might be especially true in the case of Shakespearean theatre because, unlike his contemporary Ben Jonson, whose *Epicoene* (1609) portrays female to male cross-dressing in a more satirical fashion, Shakespeare's cross-dressed heroines are presented as resourceful, competent and sexually attractive which would have appealed equally to both women and men in the audience.

Cross-dressing and the anti-theatricalists

Although the State did not necessarily approve of theatrical cross-dressing, opposition to it was fiercest from those opposed to theatres *per se*. The Puritans viewed theatres as ungodly places which encouraged immorality in actors and audience alike as well as being places for the worship of false idols which discouraged the population from proper Christian worship in church. Puritan anti-theatricalists published a series of pamphlets in the final decades of the 16th century condemning the vices of the theatre and cross-dressing in particular. We have to begin by asking just how representative these pamphlets were of the feelings of the population at large. Rainoldes' 1599 *Th'Overthrow of Stage Playes*, for instance, was published abroad and Lisa Jardine¹⁷ suggests this is because it was considered too extreme for English public opinion. It is certainly true that civil and ecclesiastical authorities were by no means speaking with one voice in relation to theatrical cross-dressing. Nevertheless, Puritans had an important voice in the municipal authority of London just outside of which most of

16. P. M. Handover *Arbella Stuart* (London: 1957), p. 275

17. Jardine, *op. cit.*, p. 10.

the public theatres were located and the pamphlets would have been representative of one branch of religious feeling and found some form of echo in the general population.

The Biblical basis for attacks on cross-dressing was Deuteronomy 22:5 in the Old Testament, specifically a passage that attributes much significance to clothes as «marks» of gender:

«The women shall not wear that which pertaineth unto a man, neither shall a man put on a woman's garment, for all that do so are abominations unto the Lord thy God».

Thus, clothes are made *the* sign of sexual difference, an epistemological division clearly impossible to uphold absolutely. By making clothes so significant, Puritan anxiety about cross-dressing forced them into attempting to affirm dogmatically the difference between the sexes using signs that would inevitably undermine those same attempts. The boy actor was seen to remove one of the essential supports of this assertion of sexual difference merely through the act of putting on women's clothes and this may explain the sustained Puritan attacks on theatre and cross-dressing in particular, for in a theatrical context, clothes, and by implication gender, are eminently transferable. Besides, theatre companies under royal or noble patronage were permitted, under special licence, to wear the second-hand clothes of the aristocracy on stage and thus flaunt the sumptuary laws in their performances. Boy actors then, not only disobeyed God's law, they also assumed for themselves a rank to which they were not entitled. Such liberties led anti-theatricalists to draw explicit connections between national, social and sexual concerns in their attacks on cross-dressing. The anonymous author of the 1620 pamphlet *Hic Mulier* (The Mannish-Woman), for instance, protested:

«If this (cross-dressing) bee not barbarous, make the rude Scythian, the untamed Moor, the naked Indian or the wilde Irish, Lords and Rulers of well-governed Citizens»¹⁸

while Gosson objected as much to «a meane person» who «would take upon him the title of a Prince with counterfeit port and

18. Quoted in Howard, *op. cit.*, p. 26

traine» as to a man who «put on the attyre, the gesture, the passions of a woman». ¹⁹

What is interesting about Gosson's objection to male-female cross-dressing is that it implies that women can be «performed» and that adoption of female clothing brings with it other, what we would consider now more fundamental, characteristics of being a woman such as elements of their emotional structures. Anti-theatricalists indeed claimed that the boy actor was threatened with actually becoming a woman in the performance of a female role, as if the actor would be unable to disassociate himself from the part he had played on stage. Gosson argued that cross-dressing «effeminated the mind», whilst Stubbes warned that cross-dressing could «adulterate the male gender» ²⁰ in ways that are seemingly irreversible. The word «effeminate» in this period implied an excessive fondness for women in men, which rendered them in some way «not manly enough». Anti-theatricalists suggested that the donning of female clothing by boy actors functioned in much the same way by making the boy less like a man and more like a woman. Such pronouncements suggest that masculinity, far from being a natural, unalterable state, was something that required constant performances and intense vigilance to maintain it. Laura Levine concludes that this was the fear that lay behind the anti-theatricalist's condemnation of male to female cross-dressing on the stage, a fear that:

«men are only men in the performance of their masculinity (or, put more frighteningly, that they are not men except in the performance, the constant re-enactment of their masculinity)» ²¹

We might draw a parallel here with the period's anxiety to establish the difference between the sexes in terms of anatomy, for we notice a similar concern, to establish the nature of masculinity through recourse to its «other» — femininity. It was, after all, only

19. Stephen Gosson *The School of Abuse* (1579). Quoted in David Scott Kastan & Peter Stallybrass' «Introduction: Staging the Renaissance» in Scott Kastan & Stallybrass (eds.) *Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama* (New York & London: Routledge: 1991), p. 9.

20. Quoted in Laura Levine *Men in women's clothing: anti-theatricality and effeminization 1579-1642* (Cambridge: Cambridge University Press: 1994), p. 10.

21. *Ibid.* p. 7.

men who were in danger of really losing something for femininity was not seen as a state to aspire to. Secondly, we can observe a similar inability to establish definitively the contours of the masculine and feminine with a consequent interaction between similarity and difference around the two. As well as being hierarchically and diametrically opposed to masculinity, therefore, femininity was, as Levine notes «the underlying or default position that masculinity is always in danger of slipping into». ²²

Although boy actors playing female parts might be regarded as the primary obstacle to the appearance of actresses on the stage in this period, signalling patriarchal control over the conditions of performance, the attacks of the anti-theatricalists suggest that they also presented something of a threat to patriarchal authority in that they paraded the instability and insecurity of masculinity on stage before large audiences several times a week, a living embodiment of the fear that the hierarchy of sexual difference was always in danger of reversal.

Orgel makes an interesting point here about the relationship between boy actor and female audience:

«For a female audience, in a culture as patriarchally stratified as that of Renaissance England, to see the youth in skirts might be to disarm and socialize him in ways that were specifically female, to see him not as a possessor or Master, but as companionable and pliable and one of them – as everything in fact that the socialized Renaissance woman herself is supposed to be» ²³

We might also add that it was one of the few occasions when women could ridicule men openly, ironically in this case as being «not quite women». Such opportunities would have been rare, as Orgel suggests, and although critics like Lisa Jardine argue that «playing the woman's part» was an act solely for the male audience's appreciation, I suggest that Orgel is correct in his assertion that such transformations «are represented not as male stratagems, but as transformations that give women power and pleasure». ²⁴

The other main accusation made by anti-theatricalists against male to female cross-dressing was that it was a thinly-veiled form

22. Ibid. p. 16.

23. Orgel, *op. cit.*, p. 81.

24. Ibid. 82.

of encouraging sodomy. This was part of the concern with the effects of theatre in general in promoting lust but was particularly virulent in the case of the boy actor and his supposed promotion of «that most horrible vice». Rainoldes cautions that:

«If they (the boy actors) doe but touch men onely with their mouth, they put them to wonderfull paine and make them madde: so beautiful boyes by kissing doe sting and poure secretly in a kind of poyson»²⁵

Stubbes wonders anxiously whether « an effeminate stage-player, while he faineth love, imprinteth wounds of love?»²⁶ and Prynne paints a picture of sodomitical debauchery extending way beyond the theatre:

«Yea, witness...Mr. Stubbes, his *Anatomy of Abuses*..where he affirms that players and play-haunters in their secret conclaves play the sodomites, together with some modern examples of such, who have been desperately enamoured with players' boys thus clad in women's apparel, so far as to solicit them by words, by letters, even actually to abuse them...This I have heard credibly reported of a scholar of Balliol College, and I doubt not but it may be verified of divers others»²⁷

Those who defended the theatre's educational and moral purpose dismissed such claims by emphasising that the audience was always aware that it was not watching real women and that theatrical cross-dressing actually insulated the audience from lustful feelings. Heywood, for example, highlighted the audience's continuing awareness of the convention:

«To see our youths attired in the habit of women, who knowes not what their intents be? Who cannot distinguish them by their names, assuredly, knowing they are but to represent such a Lady, at such a time appoynted»²⁸

The statements of anti-theatricalists in relation to sodomy may in fact reveal more about their own paranoia of homoeroticism

25. Quoted in Jardine, *op. cit.*, p. 13.

26. Quoted in Orgel, *op. cit.*, p. 28.

27. William Prynne *Histriomastix* pp. 211-2.

28. Thomas Heywood *An Apology for Actors* (1612), C, 3v.

or attempts at imaginative religious propaganda than knowledge of sexual practices both on and off stage. Yet this is not to deny that the homoerotic is definitely present both covertly and overtly in cross-dressed drama and that dramatists make deliberate reference to it. Both boy actors and the women they play as well as the transvestite characters they become are presented as objects of erotic attraction for the male and female audience in ways that do not necessarily distinguish clearly between the heterosexual and the homosexual, a distinction which would, in any case, have made little sense to Elizabethan and Jacobean audiences.

What, then, was the relationship between the boy actors who dressed as women and the female heroines they played who disguised themselves as men? It could be argued simply that one was confined to the drama, the other more a theatrical transformation, or that one is more «real» than the other, but it is more interesting, perhaps to analyse the areas of overlap between the two in order to see what they reveal about each other.

The nature of the Shakespearean cross-dresser

Any analysis of the nature of the Shakespearean cross-dresser must be prefaced by qualifications. Firstly, because while documentation concerning comic and dramatic actors in the professional companies is relatively accessible, there is very little information about the boy actors, their status within the companies and audience reaction to them. Moreover, such factors would have differed from company to company and would have been dependent on the particular conditions of performance and the skills of individual actors. Secondly, although there are similarities in their dramatic functions, there are also variations among the five women characters who cross-dress. The rather melancholy, though resourceful Viola/Cesario, contrasts with the light hearted «holiday humour» of Rosalind/Ganymede but also the rather self-absorbed Julia/Sebastian, the rather anodyne Imogen/Fidele or the competent and determined Portia/Balthasar. All of these factors caution against generalisations.

However, we can say with certainty that boy actor, female character and transvestite character reveal elements of contemporary discourses of sexual difference and the influence of social

and theatrical «types». Traces of romance narratives and the lives of the saints, as I have already mentioned, can be seen in Julia's adoption of male clothing to protect her chastity. There is also an explicit engagement with the anti-theatricalists, where their objections to cross-dressing are voiced yet dismissed by the action of the drama itself. Viola declares her male disguise a «wickedness» (II, ii, 27) because of its capacity to mislead or even deceive yet it brings the lovers together. Jessica in *The Merchant of Venice* proclaims herself «ashamed of my exchange» (II, vi, 35) in a long speech which is directly counterposed to the carnival atmosphere in the streets. Here, the anxieties of a character about to leave her Jewish father and home for her Christian lover find expression in the theatrical metaphor of cross-dressing with its connotations of «unnaturalness». However, she does leave and marry the Christian Lorenzo.

Ironically, and probably not accidentally given the barbed exchanges between those involved in the theatre and anti-theatricalists, it is to the Puritan Malvolio that Shakespeare gives one of the most interesting attempts to describe precisely the theatrical presence of the cross-dresser. When Olivia enquires about what kind of man is at her gate, Malvolio replies «Why, of mankind» which includes Cesario within the general realm of humanity whilst also emphasising the strangeness of someone he cannot initially pinpoint as either male or female. However, when pressed by Olivia for more detail, he offers a series of images which move towards the cross-dresser's specificity:

«Not yet old enough for a man, nor young enough for a boy; as a squash is before 'tis a peascod, or a codling when 'tis almost an apple. 'Tis with him in standing water between boy and man. He is very well-favoured and he speaks very shrewishly» (I, v, 148-51)

Malvolio begins by describing what Cesario is not, expressed not in terms of gender but of age. He then uses two natural images which again suggest a transitional state. The next part of his description appears the most definite as Malvolio concludes that what Cesario is, is simply an adolescent. However, this is immediately followed by an assessment which relocates the indeterminacy this time in the field of gender. Malvolio details the masculine (well-favoured) and feminine (shrewishly) elements he finds combined in Cesario and which initially made description difficult. The character of Cesario is thus brought to life in language

by exactly the type of character one would most expect to desire his disappearance. The speech also emphasises that the cross-dresser cannot be described using the language of sexual certainties but occupies instead the terrain of possibility and mutability, both sexually and in language.

It could well be argued then, that Shakespeare is enjoying himself mocking the objections of the anti-theatricalists on stage in order to please his audience. Such an argument is also backed up by the carefully-chosen names the characters adopt when disguised. Ganymede would, for example, been familiar to the audience as Jupiter's boy lover with an obviously homoerotic subtext which anti-theatricalists would have condemned and the audience enjoyed. Orgel suggests²⁹ that the name Cesario, reminiscent of the past participle of *caedo* (to cut), *caesus* would have reminded the audience of other popular performers with a sexual difference: the *castrati* of the Roman Catholic church. Viola herself announces her intention to make herself an eunuch at Orsino's court. This would undoubtedly have provoked anti-theatricalists with their double horror of male effeminacy and Roman Catholicism.

Yet the significance of the cross-dresser cannot only be confined to this. They also point to wider contemporary social problems, particularly for women, in the motivation given for their male disguise. It may be the result of having displeased a patriarchal authority figure, as is the case with Rosalind who is banished from court by her uncle the Duke. It may function as a form of economic survival, as it does for Viola, who finds herself stranded in Illyria without male protection. Or it might be the only means to gain access to male domains which would otherwise have been closed to them. Portia's performance as a lawyer would have been impossible without her male disguise, even though she proves women can practise the law as effectively and as eloquently as men when opposition to their sex is temporarily blinded.

The idea that the Shakespearean cross-dresser has a resonance beyond the drama raises the question of their continuing social and political significance. It has often been argued that far from being subversive, the cross-dresser is instead a «recuperative» figure. Their function, it is said, is to promote reconciliation and integration rather than social change by papering over the often

29. Orgel, *op. cit.*, p. 53.

large cracks resulting from sexual oppression.³⁰ Therefore, however *risqué* the sexual games that accompany the wooing are in these comedies, in the end, men are shown to be men, women to be women, marriage the inevitable social expression of sexual desire and thus social disorder is contained. My objection to the recuperative argument is that its analysis of the cross-dresser is one-dimensional. It is confined to the their role in the drama and only considers the female to male transformation. I would suggest it is more valuable to look at the cross-dresser in a wider theatrical context, which involves looking at the male to female transformation effected by the boy actor and the female to male transformation within the drama in terms of their overlap. Such an approach reveals that men are not shown to be always men, women are certainly not what they appear to be and marriage does not contain sexual desire but acts as an incentive to its varied and full expression.

In these five comedies, men and women are not biological or behavioural constants based on natural essences but performances of sexual difference. In Act IV, Scene I of *As You Like It*, Celia complains to Rosalind that her male disguise has played games with biology:

«You have simply misused our sex in your love-prate. We must have your doublet-and-hose plucked over your head, and show the world what the bird hath done to her own nest» (186-9).

What has happened is that the «nest», the female genital area, now has a «cock» in it. Costume here functions rather like Galen's heat in first of all «removing» the boy actor's phallus as he puts on female clothing before Rosalind subsequently «assumes» a phallus of her own when she becomes Ganymede. As merely to appear to have the phallus is enough to confer «maleness», Rosalind happily abuses the male privilege conferred on her by this «assumed» phallus to first test Orlando and then ensure her marriage to

30. For examples of the recuperative argument, see, from differing perspectives, Carroll *Metamorphoses in Shakespearean comedy* (Princeton: Princeton University Press: 1984) pp. 103-37 and Jean E. Howard, *op. cit.*, Carroll views the recuperation positively arguing that it eventually enables harmony whilst Howard emphasises the process of containment in relation to women that recuperation implies.

him. The revelation which Celia threatens but does not carry through allows Rosalind's masculine performance to continue unchallenged.

A series of gender «accessories» reinforce the notion that masculinity can be performed. Rosalind considers «a gallant curtle axe» and a «boar spear» easily acquired and essential elements of her masculinity, while Portia equips herself with a dagger as she assembles with relish the different elements that will transform her into a «bragging knave»; a theatrical type familiar to audiences of the *commedia dell'arte*.

«When we are both accoutered like young men, / I'll prove the prettier fellow of the two, / And wear my dagger with the braver grace» (III, iv, 63-5)

Top of the list of male accessories, though, is the enigmatic codpiece, which Marjorie Garber has labelled «the ultimate detachable part»³¹. Ostensibly worn to protect the male genitalia, it nevertheless served an essentially decorative function which could easily be appropriated by women. Therefore, it confounded the distinction between having or not having the phallus by introducing the intermediate category of «seeming to have» the phallus in which *all* the «male» characters on stage would be included. As she prepares to become Sebastian, Julia is reminded by her servant Lucetta that she cannot dispense with this «symbol» of phallic authority, in a quip that also reminds the audience they can never know who on the stage has a codpiece that is «full»:

«A round hose, madam, now's not worth a pin / Unless you have a codpiece to stick pins in» (II, vii, 55-6)

If men could be performed *even as far as their biology*, women are shown to be similarly reproducible. Indeed the very presence of the boy actors on stage is proof of this. When examining a picture of her female rival, «Julia» remarks:

«Her hair is auburn, mine is perfect yellow: / If that be all the difference in his love / I'll get me such a coloured periwig» (IV, iv, 187-9)

Such reminders of the boy actor underneath the female costume seem almost to parade the limitations of his performance

31. Garber, *op. cit.*, p. 122.

yet besides functioning as a particularly visual form of dramatic irony, such reminders would also bring pleasure to the audience who are asked to make up for these limitations through their own imaginative powers, much in the same way as they are invited to conjure up all the paraphernalia associated with the vast fields of France in *Henry V*. Shakespeare, in this way, does not shy away from the absence of women on the stage. Rather, he suggests that the boy actor's performance is in a sense more perfect for it owes its success to a collaborative venture between audience and actors and that what was created would vary with each individual member of the audience.

The cross-dresser hints at the possibility of behavioural as well as biological performance enabled purely by costume change. As Ganymede, Rosalind appears to become the worst kind of male chauvinist:

«I could find it in my heart to disgrace my men's apparel / and to cry like a woman, but I must comfort the weaker vessel, / as doublet-and-hose ought to show itself courageous to petticoat» (II, iv, 4-7)

The emphasis on women as «the weaker vessel» is a staple of biblical patriarchal discourse. Yet on stage it would have been spoken by a character whose very presence is a negation of such gender distinctiveness and in whom it is impossible to establish where the male ends and the female begins. Moreover, it comically rates the arguments of sexual essentialism on the same level as male and female clothing which, in a theatrical context, are easily exchanged.

Similarly, Posthumus (the name itself is revealing!) in *Cymbeline* launches a tirade against womankind, accusing them of fickleness, deception, excessive lust and an inclination towards revenge and slander. He exclaims:

«Could I find out
The women's part in me — for there's no motion
That tends to vice in man, but
I affirm It is the woman's part» (II, iv, 171-3)

His attack on the «woman's part» is again reminiscent of patriarchal ideology which posits a natural tendency in women towards mutability and depravity. It also carries another layer of meaning as reminiscent of anti-theatricalist condemnations of boy

actors playing women on the stage. On one level, the audience is aware that the object of this abuse, Imogen, is utterly faithful and it is Posthumus who has been tricked into believing her guilty, thus betraying some of the same qualities he attributes to women in himself. Also, with the audience aware of the fact that Imogen herself is played by a boy, these arguments of sexual essentialism are rendered absurd. The particular theatrical quality of the women makes it impossible to distinguish absolutely the characteristics that constitute both women and men. The presence of the cross-dresser, therefore, disrupts sexual difference, even whilst seeming to voice the principal tenets of sexual essentialism.

As a figure «of many parts» where masculine and feminine overlap, the cross-dresser inevitably raises questions about the marriages that close the comedies. Firstly, because the marriages are seen to be impossible without the active intervention of the transvestite. Even Imogen, the stereotypically submissive future wife has to become her antithesis, a man, in order to secure her marriage. Secondly, because they are marriages which retain rather than displace the sexual ambiguity of the cross-dresser. Although Rosalind marries her Orlando with full pomp and ceremony at the end of *As You Like It*, another marriage has taken place before this and in a sense takes precedence over it. Dressed as Ganymede, Rosalind marries Orlando in the Forest of Arden while pretending to be herself. What takes place, therefore, is as much a marriage between two men, which Orlando appears more than happy to enter into, as between a woman and a man. Even with the final marriage, the ambiguity remains for Orlando marries Rosalind who still retains much of the persona of Ganymede.

The Epilogue of *As You Like It* suggests the marriage has done little to reassert sexual order as Rosalind/Ganymede maintains the atmosphere of sexual ambiguity beyond the ending of the play by playing androgynous flirt to both sexes in the audience:

«I charge you, O women, for the love you bear to men, to like as much of this play as please you; and I charge you, O men, for the love you bear to women — as I perceive from your simpering, none of you hates them — that between you and the women the play may please. If I were a woman, I would kiss as many of you as had beards that pleased me, complexions that liked me, and breaths that I defied not; and, I am sure, as many have good beards, or good faces, or sweet breaths, will, for my kind offer, when I make curtsy, bid me farewell» (V, iv, 206-13)

Interestingly, Orgel points out that a homoerotic reading is explicit in the First Folio edition of the play, when Hymen presents Rosalind in disguise to her father with the words:

«Good Duke receive thy daughter,
Hymen from heaven brought her
Yea brought her hether
That thou mightst ioyne *his hand* with his,
Whose heart within his bosome is»³²

However, since the Third Folio, this line has been regularly revised to read «*her hand* with his» which removes the focus of the original.

As Marjorie Garber suggests, the figure of the cross-dresser does not disappear with the end of the drama but remains present «like the smile of the Cheshire cat.»³³ In *The Merchant of Venice* Gratiano ends the play with a vision of his wedding night including his wife Nerissa *as well as* the young clerk she had disguised herself as:

«were the day come, I should wish it dark
Till I were couching with the doctor's clerk.
Well, while I live I'll fear no other thing
So sore as keeping safe Nerissa's ring-» (V, i, 304-8)

The two objects of desire are both signalled in the pun on «ring» which is a literal translation of the anus and refers potentially to both a female and a male bodily part.

In *Twelfth Night*, Sebastian, who is Viola's twin, informs Olivia that in marrying him absolutely fortuitously, «nature to her bias» (V, i, 257) brought them together and prevented Olivia marrying Viola/Cesario. Nevertheless he then goes on to say «You are betrothed *both* to a maid and a man» (V, i, 260) which invalidates his previous claim that the coming together of man and woman in the social institution of marriage is a natural movement. The other final couple, Orsino and Viola, are similarly ambiguous. Orsino tells Viola they will marry when she returns in her women's clothes, yet

32. Orgel, *op. cit.*, p. 32-3.

33. Garber, *op. cit.*, p. 75.

this does not happen and Orsino's final speech is addressed to Cesario not Viola. He promises Cesario a future as «Orsino's mistress and his fancy's queen» (V, i, 385) with Viola «Orsino's mistress» but Cesario also an object of desire as «his fancy's (i.e. his imagination's) queen».

Rather than stabilising desire, therefore, the marriages retain within their very fabric the sexual possibilities that they are designed to limit. Thus desire, though contained dramatically through marriage, is heightened and diversified theatrically.

An indication of a way of addressing the cross-dresser which combines theories of sexual difference in the period and Shakespearean dramatic techniques is suggested by Stephen Greenblatt³⁴. In the work of the Renaissance French physician Duval, there are similar accounts of the origins of gender to those found in Crooke. Duval's account of the emergence of gender oscillates between two apparently contradictory theories. In one, sexual identity emerges when a double nature becomes single – in other words when the male or female seed becomes dominant. In the other, identity emerges when a single nature becomes double – in other words when an unitary genital structure (identified as male in its perfect form) divides into two distinct forms; internal and external, female and male. Identity, according to Greenblatt, is made possible and dissolved in the slippage between these theories. Greenblatt then goes on to argue that Shakespearean theatre promoted such a «representation of the emergence of identity through the experience of erotic heat» and that:

«if this could not be represented literally on stage, it could be represented figuratively, in the witty, erotically charged sparring that is the heat of the lover's experience» (p.88)

This verbal sparring functions as a form of erotic play which leads to the emergence of an individual out of a twinned sexual nature, though the «other» gender is «never completely excluded».

Greenblatt's argument is particularly usefully applied to exchanges in the five comedies where the dramatist calls the audience's attention simultaneously to the boy actor, the female

34. Stephen Greenblatt «Fiction and Friction» in *Shakespearean Negotiations* (Oxford: Oxford University Press: 1990) pp. 76-91. First published in 1988.

character and the transvestite character. An example would be this exchange between Nerissa and Gratiano:

Nerissa: Gave it to a judge's clerk! No, God's my judge
 The clerk will ne'er wear hair on's face that had it
 Gratiano: He will, an if he live to be a man
 Nerissa: Ay, if a woman live to be a man (V, i, 157-60)

This triple-layered reference to boy, woman and transvestite stages the full drama of the cross-dresser with, extending Greenblatt's argument, the friction of the exchange acting as a figurative representation of sexual desire. However, what is specific to the cross-dresser is that *an individuality never completely emerges* from these erotic exchanges. The cross-dresser thus remains double, unable to generate sufficient erotic heat for individuation.

Another example would be this speech from Orsino to Viola who is disguised as Cesario:

«For they shall yet belie thy happy years
 that say thou art a man. Diana's lip
 Is not more smooth and rubious. Thy small pipe
 Is as the maiden's organ, shrill and sound,
 And all is semblative of a woman's part» (I, iv, 30-34)

Despite the seemingly felicitous combination of masculine and female qualities, this is also the reason that friction is unable to muster sufficient heat for individuation, as the masculine and feminine are too similar, emphasised by the parallel drawn between male and female sexual organs and voices. Orsino, as desiring subject, will feel only frustration at the non-emergence of his object of desire. The comedies thus temporarily threaten the consummation of desire, becoming comedies not of sexual fulfillment but sexual tension.

In terms of the effects this would have had on the audience, P.H.Parry argues that the audience would have had a «bifurcated response»³⁵ to cross-dressing where the audience's awareness of the convention of boy actors playing female roles would not have precluded enjoyment of the female character's performance within

35. P. H.Parry «The Boyhood of Shakespeare's heroines» in *Shakespeare Survey* no. 42 *Shakespeare and the Elizabethans* p. 100.

the drama. However, I would argue that the audience's perspective might well have been even less unitary than Parry suggests. If, as Peter Stallybrass suggests, the cross-dresser promotes «the production of contrary fixations: the imagined body of a woman, the staged body of a boy actor, the material presence of clothes»³⁶ these elements would combine in a potentially kaleidoscopic number of different ways for the audience. The audience's erotic response to the cross-dresser might well be similarly multi-faceted if we extend Greenblatt's argument to include the audience in the generation of erotic heat. An example would be this exchange between Viola, dressed as Cesario, and Olivia; both played by boy actors, in Act I Scene 5 of *Twelfth Night*:

Olivia: Are you a comedian?

Viola: No, my profound heart, and yet, by the very fangs of malice, I swear I am not that I play. Are you the lady of the house? (I, v, 175-8)

In this exchange, actor/character boundaries are invoked for the audience, stimulating an erotic *frisson* which combines elements of male and female, homo and heterosexual desire. Yet, and this is the great drama of the cross-dresser, although there is arousal around the boundary of what is seen and what is imagined, there is inevitably also frustration. In this game of theatrical hide-and-seek, the revelation of what is imagined is continually deferred despite the illusion of secrets shared. Therefore, the audience's erotic response is stimulated only to be disappointed, (although of course this might ensure their return to the theatre on subsequent occasions.)

Conclusion

Inevitably, any analysis of Shakespearean cross-dressing raises more questions than it provides answers to. It is particularly difficult for us to distance ourselves sufficiently in time and not look at Elizabethan and Jacobean notions of sexual difference through the prism of our own contemporary ideas about gender.

36. Peter Stallybrass «Transvestism and the «Body Beneath»: Speculating on the Boy Actor» in Susan Zimmerman (ed.) *Erotic Politics* (New York & London: Routledge: 1992) p. 79.

It might even be argued that in focusing primarily on gender, we actually lose sight of the cross-dresser. Ultimately, questions of rank and age might well have more relevance than those of gender in discussions of the social and theatrical significance of the cross-dresser.

However, the fact that the boy actors «stand in» for women on the stage and that both they and the women characters they play are represented as going through both biological and behavioural changes when dressed as members of the opposite sex suggests that gender is a valuable category of analysis for the cross-dresser. In a sense, both boy actors and women characters find their significance in what they are not – that is, men. Bonds between men were of primordial importance during this period and the theatrical pleasure and erotic attraction provided by the boy actors, female and transvestite characters would have made them *the* form of theatrical entertainment for male audiences.

Nevertheless, as this work has established, such a view neglects the critique both enable of gender roles and expectations. They may not voice criticisms of patriarchal institutions as bluntly as Moll in *the Roaring Girl*, who remarks that «marriage is but a chopping and changing where a maiden loses one head and has a worse i'th'place» (II, i, 42-4), but in revealing gender roles to be performances and in raising questions about marriage which transcend the drama, they may in fact provide a more far-reaching critique of gender norms than one based on essential and unalterable biological and behavioural characteristics. Moreover, the women actresses and dramatists who appeared with the Restoration did not come out of nowhere. Their immediate formative influences might well have included the female heroines of these five comedies and their place in theatrical audiences promoted more positive images of women on the stage. Maybe watching the performances of the boy actors even encouraged them to believe they could represent women on stage far more effectively.

BIBLIOGRAPHY

- BEN JONSON, *Epicoene* (1608).
- CATHERINE BELSEY, «Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies» in John Drakakis (ed.), *Alternative Shakespeares*, (London & New York, Methuen & Co., 1986).
- DAVID SCOTT KASTAN & PETER STALLYBRASS (eds.), *Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*, (New York & London, Routledge, 1991).
- KATHERINE EISAMAN MAUS, *Inwardness and Theatre in the English Renaissance*, (Chicago, Chicago University Press, 1995).
- LAURA LEVINE, *Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization 1579-1642*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1994).
- LESLEY FERRIS (ed.), *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*, (London & New York, Routledge, 1993).
- LISA JARDINE, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, (New Jersey, Barnes & Noble Press, 1983).
- MARJORIE GARBER, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, (New York, Routledge, 1992).
- MIDDLETON & DEKKER, *The Roaring Girl* (1611).
- STEPHEN GREENBLATT, «Fiction and Friction» in *Shakespearean Negotiations* (Oxford, Oxford University Press, 1990).
- STEPHEN ORGEL, *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1996).
- WILLIAM SHAKESPEARE, *As You Like It*, (1599).
- WILLIAM SHAKESPEARE, *Cymbeline*, (1611).
- WILLIAM SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, (1598).
- WILLIAM SHAKESPEARE, *The Two Gentlemen of Verona*, (1598).
- WILLIAM SHAKESPEARE, *Twelfth Night*, (1602).

A Mulher, A Máquina e a Estética «masculinista» das Vanguardas

ANA GABRIELA MACEDO

*Every woman adores a Fascist,
The boot in the face, the brute
Brute heart of a brute like you.*

(Sylvia Plath, *Daddy*, 1962)

*Quando for desfeita a infinita escravidão
da mulher, quando ela viver por si e para si,
o homem — até aqui abominável — deixá-
-la-á em liberdade, e ela será poeta, também
ela! A mulher terá a sua parte de ignoto:
os seus mundos de ideias serão diferentes
dos nossos? Ela descobrirá coisas estran-
has, insondáveis, repelentes, deliciosas:
cabem-nos-á tomá-las e compreendê-las.*

(Arthur Rimbaud, *Carta a Paul Démeney*,
Maio de 1871, trad. Mário Césariny)

Ao iniciar este texto com estas duas citações estranhamente desconcertantes, uma vinda de uma poetisa reclamada pela crítica feminista como uma das vozes mais marcantes da poesia contemporânea na denúncia da estrutura patriarcal, e a outra pertencente ao chamado teórico da «vidência poética» e um dos mais aclamados percursores das vanguardas literárias (que escreve esta carta nos dias agonizantes da «Comuna de Paris»), pretendemos pôr em evidência a impossibilidade de rotular apressadamente a retórica poética, alertando simultaneamente para as suas aparentes contradições ideológicas. Ao colocar em diálogo, aparentemente impossível, estas duas vozes, bizarramente tão próximas e tão alheias, pretende-se igualmente iniciar uma reflexão sobre a Modernidade, particularizando esta análise num dos seus fenómenos mais controversos — as Vanguardas, questionando-as sob

o ponto de vista do género. Poderemos talvez perguntar-nos se é ainda pertinente, em pleno fim de século e de milénio, numa época em que predomina o vocabulário da exaustão (pós-modernismo, pós-estruturalismo, pós-feminismo, pós-colonialismo) indagarmos acerca do relacionamento do fenómeno literário e estético com questões de género, quando o prefixo *pós* parece indicar já todas estas questões terem sido resolvidas e, ainda mais, quando o foco de análise incide num movimento estético sobejas vezes considerado inconsequente e efémero, como as Vanguardas injustamente o têm sido. Porém, e tentando desde já articular as duas vertentes que nos propomos analisar ao longo deste texto, se, por um lado, do ponto de vista histórico parece reconfortante a constatação da quantidade de novos espaços ganhos pelas mulheres nas diferentes esferas do social, do político e do cultural ao longo do século XX, esta constatação, quando analisada mais friamente, revela-se bastante ilusória. Por outro lado, uma reflexão sobre as Vanguardas em termos de história literária, não traduz um acto nostálgico em si mesmo, mas sim revela-se, a nosso ver, fundamental para a compreensão da contemporaneidade em termos estéticos e, duma form mais lata, culturais. Curiosamente, em termos de política sexual, as Vanguardas ditas históricas, isto é, do início do século XX, revelam-se terreno fértil para as considerações que tentaremos aqui expôr, e a sua análise traz à superfície muitas das ansiedades, contradições e perplexidades que constituem ainda, quase um século volvido, as mesmas ou próximas àquelas que informam a literatura deste final de milénio, haja em vista as epígrafes deste texto: o voto de emancipação feminina formulado por Rimbaud em 1871 e a perturbadora afirmação de Sylvia Plath, em 1962. Assim, e para pôr fim a este já longo preâmbulo, acrescentaremos que, posicionando-nos como observadores críticos neste final de século, nem o alcance histórico e o significado dos pressupostos estéticos das Vanguardas foram «esgotados», nem por outro lado é lícito afirmar, de ânimo leve, que a luta das mulheres pela sua autonomia e emancipação tenha chegado a bom termo. Parafraseando Elaine Showalter, diremos que, «quais Cassandras, as profecias das mulheres do início do século parecem não ter sido escutadas» ...

Neste breve ensaio serão apenas focados dois casos que consideramos paradigmáticos no tecer do intertexto literatura e género, verificados em duas das manifestações da Vanguarda: o «caso» Valentine de Saint-Point e o papel que esta desempenhou no seio

do movimento Futurista e o «caso», igualmente controverso, de Mina Loy e o papel substancialmente ignorado que desempenhou como intermediária entre a Vanguarda europeia e a Vanguarda americana. Deverá acrescentar-se que, tanto Valentine, como Mina Loy têm sido consideradas figuras menores, às quais apenas tem sido reconhecido um papel de marginalidade nos bastidores das Vanguardas que representam. Contudo, esse mesmo estatuto de «margem» que tem sido o seu legado deve-se em grande parte à quase total ausência de estudos críticos nos quais se procure repôr a «história» literária desse suposto vazio¹. Por outro lado, e tal como afirma a crítica Makiko Minow-Pinkney, as mulheres têm demonstrado ter com a cultura dominante uma «relação oblíqua»², ora inscrevendo a sua diferença através de um discurso de denúncia ideológica, ora assumindo essa mesma diferença através de um compromisso tácito com o discurso hegemónico, em toda a sua duplicidade e ambivalência. E é, adiantaremos desde já, desta mesma «obliquidade» que iremos tratar, a qual traduz, a nosso ver, a relação tumultuosa das duas mulheres referidas com as Vanguardas artísticas, representando, como já foi dito, o paradigma do relacionamento complexo entre literatura e género. Propomo-nos igualmente questionar, ao longo desta análise, se será lícito afirmar que, mesmo quando parece haver compromisso e identificação com o discurso hegemónico, o discurso feminino na sua condição de bastardia³, se insinua como uma «contra/dicção», tal como diz Irigaray, perturbadora dessa mesma hegemonia? Particularizando: até que ponto é que o discurso das Vanguardas no feminino é um mero mimetismo acrítico do discurso masculino ou, pelo contrário, o confronta subvertendo os seus próprios princípios? É essa a questão de que nos iremos seguidamente ocupar,

1. Salvo raras e honrosas excepções, entre as quais gostaríamos de salientar o trabalho pioneiro de Claudia Salaris, *Le Futuriste. Donne e Letteratura d'Avanguardia in Italia (1909-44)*, (Edizioni delle Donne, Milano, 1982), onde é divulgada a participação activa de um extenso número de mulheres no Futurismo italiano.

2. Minow-Pinkney, Makiko, *Virginia Woolf and the Problem of the Self*, Brighton, The Harvester Press, 1987: 121.

3. Tal como escreve Julia Kristeva, é essa «bastardia» ou estranhamento em relação ao poder e, consequentemente, à língua, que caracteriza a escrita feminina, singularizando-a: «In women's writing, language seems to be seen from a foreign land (...). Estranged from language, women are visionaries, dancers who suffer as they speak», in «Oscillation between power and denial», *New French Feminisms*, eds. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron, 1981: 166.

procurando, em primeiro lugar, definir aquilo a que chamámos a «estética masculinista da Vanguarda», partindo do exemplo do Futurismo italiano.

1. O Futurismo: a guerra industrial e o «desprezo das mulheres»

Glorificaremos a guerra, única higiene do mundo, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos lutadores da liberdade, as belas ideias por que vale a pena morrer, e o *desprezo das mulheres*.

Destruiremos os museus, as bibliotecas, as academias de todas as espécies, lutaremos contra o moralismo, o *feminismo e todas as cobardias oportunistas e utilitárias*.

(in *Manifesto do Futurismo*, 1909) ⁴

A retórica do Futurismo mantém o mesmo nível de virulência ao longo dos anos, desde a publicação do seu primeiro manifesto no jornal *Le Figaro* em 1909, particularizando as suas invectivas na apologia da «Guerra Industrial» e no «Desprezo das Mulheres». Estas são objecto de especial atenção em textos publicados entre 1911 e 1919, tais como, «Matemos o Luar», «Discurso Futurista aos Venezianos», «Contra o Amor e o Parlamentarism», ou ainda na introdução ao romance futurista de Marinetti *Mafarka, o Futurista* (1909). Veja-se como exemplo um extracto do manifesto «Matemos o Luar» (1909):

O que é que querem as mulheres, sedentárias, inválidas, frágeis e todas as suas prudentes conselheiras? Às suas vidas vacilantes, destroçadas por agonias vislumbradas, por sonhos de terror e terríveis pesadelos, nós preferimos a morte violenta e glorificámo-la como a única coisa digna do homem, animal predador. ⁵

Curiosamente, porém, deve acrescentar-se que parte do público que acorria a escutar os discursos inflamados de Marinetti (autodenominado «caféina da Europa»), concretamente nas suas digres-

4. In Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, Documents, Proclamations*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973:87. Os manifestos e textos programáticos do Futurismo são citados a partir de diversas antologias, onde se encontram esparsos. Tradução nossa.

5. Lista, *Ibid.*, pp. 105-6.

sões pela Inglaterra, era constituído por Sufragistas, as quais dizer-se-ia poderem, perversamente, partilhar com aquele alguns dos ideais contidos no «Programa Político Futurista», nomeadamente no respeitante à flexibilização das leis da família, do divórcio, etc. ⁶

Esta ambiguidade é contudo claramente dissipada e a ideologia que lhe subjaz é exposta em toda a sua crueza nos manifestos publicados entre os anos 1919-29, em textos tais como «Orgulho Italiano Revolucionário e Amor Livre» ou «Contra o Luxo Feminino», nos quais a mulher é descrita como «um depósito e fábrica de munições humanas, o reduto de preciosas riquezas para o estado», que deveria assim ser protegida enquanto procreadora de machos viris e saudáveis. A maternidade é, nesta óptica maniqueísta, a única função social da mulher, destinada, segundo Marinetti, a «assegurar o futurismo da espécie»:

Apenas quando a mulher é mãe pode ser verdadeiramente chamada mulher; se ela for estéril, não passa de uma fêmea ignóbil, mercadora de prazer (in *Orgulho Italiano Revolucionário e Amor Livre*) ⁷.

Afirmando-se ainda:

Não falamos em nome do inferno dos padres nem em nome da moral. Falamos em nome da raça que exige machos fortes e mulheres fecundadas. A fecundidade, para uma raça como a nossa é, em caso de guerra, a sua defesa indispensável, em tempo de paz a sua riqueza de braços trabalhadores e cérebros criativos. (in *Contra o Luxo Feminino*) ⁸.

Assim, a celebração da *mulher como máquina procreadora* e, de um modo semelhante, a rejeição de toda e qualquer ligação à natureza que, por sua vez, é identificada com a animalidade e o

6. Numa atitude idêntica, na Inglaterra, os Vorticistas, pela voz do seu líder programático Wyndham Lewis, diriam num texto que tem por título, declaradamente, *To Suffragettes*: «In destruction, as in other things, stick to what you understand. We make you a present of our votes. Only, leave works of art alone! (...) We admire your energy. You and artists are the only things (you don't mind being called things?) left in England with a little life in them. (...) Leave art alone, brave comrades!» (*Blast 1*, 1914, pp.151-2).

7. F. T. Marinetti, *Teoria e Invenzione Futurista*, ed. Luciano de Maria, Arnoldo Mondadori, Verona, 1968: 325.

8. Lista, *op. cit.*, p. 336.

feminino, traduz-se na apologia e endeusamento da *máquina industrial* como a metáfora por excelência do Futurismo. A mulher é o símbolo da terra que os Futuristas afirmam querer abandonar, chegando Marinetti ao paroxismo de afirmar no manifesto «Contra o Amor e o Parlamentarismo», pertencente aos textos programáticos «Guerra, Única Higiene do Mundo», o desejo de poder um dia vir a *criar mecanicamente um filho, fruto da pura vontade do homem* ⁹. Neste mesmo manifesto afirma-se:

É indiscutível que se hoje a mulher sonha conquistar direitos políticos, isto significa que, sem o saber, no fundo ela está convencida de ser enquanto mãe, esposa ou amante, um círculo estreito, puramente animal e absolutamente desprovido de utilidade ¹⁰.

O elogio fálico da máquina face à natureza/fêmea e a crítica à estetização e feminização da política, resulta assim numa ideologia proto-fascista onde se revelam todas as ambiguidades e contradições do movimento condensadas no tropo da «Máquina Futurista», traduzindo, tal como afirma Andrew Hewitt, a celebração da «fecundidade industrializada», do corpo como «máquina de re-produção» e até, finalmente, o próprio conceito de «desejo como maquinismo» ¹¹.

2. Valentine de Saint-Point

Valentine de Saint-Point é a primeira mulher a assumir publicamente a sua ligação com o Futurismo, na qualidade de colaboradora autónoma, para grande regozijo de Marinetti, que vê assim uma voz feminina legitimar os impropérios que aquele lhes dedica. Porém, Valentine é indubitavelmente uma personagem curiosa pela sua independência invulgar e o seu multifacetismo artístico. Para além de ser sobrinha neta de Lamartine, pormenor que mesmo os

9. F. T. Marinetti, *Le Futurisme*, ed. Giovanni Lista, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980:110.

10. Ibid.

11. Vide Andrew Hewitt, *Fascist Modernism. Aesthetics, Politics and the Avant-Garde*, Stanford University Press, Stanford, 1993: 151. Tal como Hewitt afirma no seu excelente estudo do Futurismo, em relação ao que chama «the contradictions of a political ideology — the coexistence of «progressive and «reactionary ideologies»: «desire is machinic insofar as it motivates (re-)production» (Ibid.).

biógrafos menos atentos não se esquecem de referir, foi romancista, poeta, dramaturga, pintora, teórica da dança e feminista; nascida em Lyon em 1875, tem uma vasta vida de viajante e aventureira, tendo vindo a morrer no Cairo, onde se dedicou a uma causa ideológica: «a causa muçulmana, contra o imperialismo europeu» (sic Givanni Lista) ¹².

Nos romances e nas tragédias de inspiração clássica que escreve, Valentine dedica-se a formular uma nova imagem da mulher enquanto «criatura em quem o instinto está pleno de lucidez». Simultaneamente atriz e bailarina, Valentine anuncia na sua escrita muitos dos temas do Surrealismo e uma visão libertadora do Eros, através da imagem do andrógino. Como colaboradora do Futurismo, e a convite de Marinetti, escreve: «Manifesto da Mulher Futurista» (Paris, 1912), «Manifesto Futurista da Luxúria» (Paris, 1913), «Teatro da Mulher» (Paris, 1913) e «A Metacoria», um manifesto sobre a dança (Paris, 1913).

O «Manifesto da Mulher Futurista» é um mero eco do manifesto de Marinetti, um hino à virilidade e energia, nada lhe acrescentando de novo, refugiando-se no pacto da androginia para tentar evitar o confronto directo com o tão ruidosamente proclamado «mepri de la femme».

O «Manifesto Futurista da Luxúria» é um texto mais autónomo; tem o seguinte subtítulo: *Resposta aos jornalistas ímprobos que mutilam as frases que ridicularizam a ideia; às que pensam aquilo que eu ousou dizer; àqueles para quem a luxúria ainda é um pecado; a todos aqueles que não atingem na luxúria senão o vício, tal como no Orgulho a Vaidade* ¹³.

12. As poucas referências críticas que se encontram relativamente a Valentine de Saint-Point, para além da obra já citada de Claudia Salaris (1982), são da autoria de Giovanni Lista, que edita os seus manifestos inicialmente na já citada antologia do Futurismo, *Futurisme. Manifestes, Documents, Proclamations*. Apenas em 1996 dedica uma pequena edição aos manifestos futuristas de Valentine, intitulada *Manifeste de la Femme Futuriste*, nas Nouvelles Éditions Séguier, Paris.

Em 1923 o poeta Henri le Bret dedicara um elogioso ensaio à obra de Valentine de Saint-Point, intitulado *Essai sur Valentine de Saint-Point, notes sur une évolution*, (Éditions de l' Aloes, Nice, 1923), onde analisa os vários momentos da carreira daquela.

Posteriormente, apenas a crítica Claudia Salaris no livro já citado *Le Futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-44)*, de 1982, edita exclusivamente os manifestos futuristas de Valentine de Saint-Point.

13. Lista, Op. Cit., 1996:23.

Em torno do mote, «a luxúria é uma força», Valentine tece um hino ao desejo, longe de tabus e de falsos preconceitos, incitando a mulher à sua livre expressão. «Contra o pudor e o sentimentalismo», afirma Valentine, «é preciso fazer da luxúria uma obra de arte».

É no entanto no manifesto «O Teatro da Mulher», publicado fora da «Direcção do Movimento Futurista» em Fevereiro de 1913 (e talvez à revelia de Marinetti), que Valentine assume mais frontalmente o seu feminismo e se insurge declaradamente contra a misoginia cósmica do Futurismo:

As virtudes femininas dos nossos dias podem revelar-se aqui; a mulher livre não se contenta com as aparências do passado que a mostravam apenas na dependência da sua condição social, como uma dona-de-casa satisfeita e silenciosa, ou como um objecto de luxo, precioso, mas sem qualquer utilidade; passiva, resignada a ser uma obra mecânica de consolação e prazer, subjugada pelo único actor da sua vida: o homem .

(...)

O público é rotineiro, mas em geral é dócil, aceita aquilo que lhe impõem; depois da «mulherzinha» a que se acostumou que lhe mostrassem, acolherá a *mulher*, a mulher com o seu instinto, as suas virtudes qualitativas e negativas, a mulher tão igual, mas tão diferente do homem .

(...) a *mulher integral*, a *mulher complexa*, tal como ela o é verdadeiramente, tal como cada vez se complicará mais: instintiva, intuitiva, insinuante, esperta, voluntarista, com uma vontade feminina, mais paciente do que brutal — sensível — com uma sensibilidade mais desperta e mais sã do que o homem —, corajosa — com uma coragem lenta e persistente —, e acima de tudo, e além de tudo, *maternal*.¹⁴

Finalmente, no manifesto intitulado «A Metacoria» (Dezembro de 1913), que define como «para além do coro grego, isto é, a dança», Valentine antecipa o conceito de dança como arte total, definindo-a como «a fusão de todas as artes: unindo a música, a poesia, a dança e a geometria», visto que, afirma, «a geometria é a síntese da arte arquitectónica e das suas derivações, a pintura e a escultura».

14. Ibid., pp. 33; 37; 42.

Trata-se, afirma Valentine, de «uma nova estilização da dança, uma estilização paralela à moderníssima evolução cerebral das outras artes»¹⁵.

Este curiosíssimo texto sobre a dança como «arte total» antecipa, como já antes referimos, o conceito de dança contemporânea que viria a ganhar expressão no experimentalismo dos bailados expressionistas e sugere mesmo a conceptualização da dança e do movimento em bailarinos contemporâneos tais como Merce Cunningham ou Pina Bausch.

3. Mina Loy

A poetisa e pintora Mina Loy, definida pelos seus contemporâneos como «an extreme *otherist*», numa irónica referência à sua personalidade volátil e irreverente, bem como à sua participação activa na revista americana «Others» (que acolheu igualmente muitos dos vanguardistas europeus, tais como Picabia ou Duchamp e que dava voz à elite da época, e.g., Wallace Stevens, Carl van Vechten, William Carlos Williams, Man Ray, Varèse, etc.). Mina Loy não só contribuiu para a «exportação» dos ideais do movimento para a América, como teve ela própria um inegável papel de relevância dentro do Futurismo, se bem que a sua relação com este se tenha caracterizado mais pelo confronto do que propriamente pela integral assimilação dos seus princípios.

De nacionalidade britânica, Mina Loy é, tal como Valentine de Saint-Point, uma apologista da «arte total», tendo-se dedicado à poesia, à pintura, bem como a artes mais marginais, tendo desenhado chapéus e candeeiros exóticos. Nasce em Londres em 1882, entre 1903-06 vive em Paris; de 1906 a 1916 vive em Florença, parte então para a América, em 1923 regressa a Paris, volta depois à América em 1936, onde vem a morrer em 1966. O fascínio que os Futuristas lhe inspiram, nomeadamente Marinetti, tem seguramente a sua raiz na exuberância da sua própria personalidade. O seu contacto com o Futurismo data de 1913; torna-se íntima de Marinetti e Papini. Numa carta de Fevereiro de 1914 confessa a Mabel Dodge estar a ponto de se «converter ao movimento, apesar de todas as suas reservas»; acrescenta ainda que «Marinetti é uma

15. Ibid., pp.50; 53.

Clarice Lispector: a máquina, a escrita

CARLOS MENDES DE SOUSA

As coisas aproximaram-se, vieram. Que coisas foram, só sei que foram muitas, e muito diferentes umas das outras. Essas coisas reuniram-se todas para conduzir-me ao ritmo. Mais tarde uma máquina de escrever despertou por algum tempo, o tempo de um texto de três folhas, um obscuro sentido novo do ritmo. Era um texto acerca das pontas dos dedos, a sua intensidade, a subtileza investigadora, uma energia muito percutante. Desapareceram. Desapareceram os dois: texto e ritmo. Era verdadeiramente dactilográfico. Sim, estou a ver: gosto de máquinas. Fascinam-me por uma espécie de implacável unidade interna, sendo tão compósitas, tão complicadas.

Herberto Helder *

Uma das crónicas de Clarice Lispector, publicada no *Jornal do Brasil* (4 de Março de 1970), com o título «A máquina está crescendo», na sua concisão e alcance projectivo, assume as feições de um pequeno texto-parábola e como tal pode ser lido:

O homem foi programado por Deus para resolver problemas. Mas começou a criá-los em vez de resolvê-los. A máquina foi programada pelo homem para resolver os problemas que ele criou. Mas ela, a máquina, está criando também problemas que desorientam e engolem o homem. A máquina continua crescendo. Está enorme. A ponto de que talvez o homem deixe de ser uma organização

* *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1987, p. 136.

humana. E como perfeição de *ser criado*, só existirá a máquina. Deus criou um problema para si próprio. Ele terminará destruindo a máquina e recomeçando pela ignorância do homem diante da maçã. Ou o homem será um triste antepassado da máquina; melhor o mistério do paraíso.

Parte-se da constatação de um lugar-comum: a máquina é um veículo mediador da interação entre o homem e o mundo, é ela que permite ao homem agir sobre o mundo e captar a informação desse mesmo mundo («A máquina foi programada pelo homem para resolver os problemas que ele criou»). O funcionamento da máquina suscita, por conseguinte, paralelismos entre o seu determinismo e a conduta humana. É habitual assinalarem-se alguns caracteres comuns ao ser vivo e à máquina, como a capacidade auto-reguladora e a capacidade automotora, pré-determinadas por uma finalidade imanente; a máquina não pode, no entanto, ser equiparada ao ser vivo, sobretudo num ponto — a capacidade criadora. Os humanos possuem uma capacidade autopoietica que à máquina escapa, pois esta cumpre continuamente o seu destino, mas é precisamente o contrário disso que parece pretender-se dizer neste texto: à máquina estará reservado um papel criador, deixando de ser simples meio para um fim determinado. «E como perfeição de *ser criado*, só existirá a máquina». Se isso vai contra a ordem, Deus destruirá a máquina, mas o homem não será mais do que «o triste antepassado da máquina». Pode dizer-se que aqui a máquina alegoriza a obra que parece escapar ao controlo do seu criador. É a escrita, a intensidade dos fluxos, o que está crescendo. A máquina que toma conta do homem é a escrita que, incontrolável, avança sobre o escritor.

Do início de *A Maçã no Escuro* destaco uma imagem que, pelo emblematismo, se pode associar ao pequeno texto que acabei de ler. O enquadramento, em que a imagem se oferece, acolhe com facilidade a interpretação parabólica. Assim aparece a máquina: o motor de um carro põe-se a trabalhar no sono do homem e desencadeia uma ideia de fuga. No entanto, o carro não anda e o não-andamento já pode funcionar como indício da lentidão dos ritmos que marcam a escrita do romance. No plano da história é da fuga que se parte, é ela que desencadeia o desenrolar da acção de *A Maçã no Escuro*. Está-se no meio da fuga e segue-se a linha de uma lentidão esperada — de uma calculada e lenta marcha que faz adivinhar a captura. O mais admirável é ver como a caminhada da personagem é homóloga à caminhada da feitura (lenta e incompreensível) do

livro ¹. Refira-se a este propósito, importância das longas pausas reflexivas. Nesse começo, o Ford confunde-se com a paisagem, passando a fazer parte dela — «já fazia parte do grande jardim entrelaçado e de seu silêncio» (11). A máquina parada é, desde o princípio, associada ao sono — à noite, que é tão determinante em todo o livro: «Mas enquanto o homem dormia o carro se tornava enorme como é gigantesca uma máquina parada» (12). O gigantismo liga-se a um movimento vastamente desencadeado: «a secreta urdidura com que o escuro se mantém», isto é, a escrita.

No primeiro romance vamos encontrar vários indícios a configurarem uma atmosfera que, directa ou indirectamente, reenvia para o universo da palavra, não só da palavra falada, mas também da palavra escrita. Logo na abertura do primeiro capítulo uma máquina adquire relevância: trata-se da máquina de escrever do pai; é com o ruído do bater da máquina (ênfático pela onomatopeia «tac-tac...tac-tac-tac...») que se inicia o romance. No final do capítulo, impõe-se a imagem da máquina que se cala, e as sensações que vêm associadas à imagem corroboram uma homologia: o adormecer (da criança, da máquina) indicaria a hora de fechar o dia, hora de recolher:

Tudo era como o barulho do bonde antes de adormecer, até que se sente um pouco de medo e se dorme. A boca da máquina fechava como uma boca de velha, mas vinha aquilo apertando seu coração como o barulho do bonde; só que ela não ia adormecer. Era o abraço do pai. (*Perto do Coração Selvagem*, 24)

Não se fica a saber o que (se) escreve (n)essa máquina. Benedito Nunes lê aí um pai escritor:

Analisando sentimentos e intenções, observando-se e observando os que a cercam, Joana ‘continuava lentamente a viver o fio da infância...’ lentamente desenrolado: a orfandade, o pai viúvo absorvido em seu trabalho de escritor (...). (Nunes, 1989: 19)

1. Lembre-se uma homologia encontrada no conto «Amor» (*Laços de Família*). Se bem que com contornos diferentes, não deixa de suscitar alguns paralelismos com a de *A Maçã no Escuro*. Aqui a mulher e a máquina. Ana entra no bonde e imobiliza-se sentada com as compras ao colo, mas mal o bonde se põe em movimento, também os pensamentos da personagem se põem em acção e é sobretudo no jogo decorrente das alternâncias entre paragens e arranques que surge a motivação entre o percurso existencial da personagem (choques imprevisíveis provocados pelas mais insignificantes coisas) e o movimento (existência) da escrita lispectoriana.

Mas a leitura do crítico pode levantar dúvidas. Com efeito, não me parece tão facilmente deduzível tal conclusão. Se bem que neste primeiro capítulo a invenção das poesias por parte de Joana possa ser entendida como uma reacção mimética típica das crianças, a verdade é que pode não ser nada disso, e tratar-se, simplesmente, de pura afirmação do espírito criador (potência criativa) na voz da criança, que contém em si uma força (pulsão) explosiva que se irá manifestar no romance. Aliás, a força vital associada às primeiras palavras desatadas no jogo criativo é corroborada por outra imagem emblematicamente decisiva na obra de Clarice: o ovo. São justamente estas as palavras que se seguem às que acima citei e com que termina o capítulo:

O pai medita um instante. Mas ninguém pode fazer alguma coisa pelos outros, ajuda-se. Anda tão solta a criança, tão magrinha e precoce... Respira apressado, balança a cabeça. Um ovinho, é isso, um ovinho vivo. O que vai ser de Joana?

Pode encontrar-se uma linha de coerência (linha isotópica) que subterraneamente (ou quase imperceptivelmente) se liga às galinhas e frangos que antes apareciam. Desta interpenetração imagética resulta a incidência nas sonoridades: dos ruídos exteriores aos pensamentos do pai, sons que nos ficam a ecoar no ouvido. Já antes as sonoridades marcavam o princípio da narrativa (os sons da máquina de escrever, do relógio, do guarda-roupa e do próprio silêncio), agora, na aliteração em «ovinho vivo», o que se repete no plano do significante é o que reenvia para o núcleo da potência criadora.

Ver o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo. O cão vê o ovo? Só as máquinas vêem o ovo. O guindaste vê o ovo.

(«O Ovo e a Galinha»)

Ao longo de toda a obra clariceana a figura do escritor vai ser enviesadamente apresentada. Deparamos com o mundo de entidades que tangencialmente se aproximam do universo criador dos escritores, mas que se apresenta numa margem, um aquém cheio de significados. Trata-se de entidades que aspiram à criação e que aparecem quase sempre a dar corpo a projectos absolutamente

fragmentados e inconsequentes, falidos mesmo (como se pode ver de uma forma simbólica em *A Maçã no Escuro*).

Nos últimos textos essas figuras emergem de uma forma mais directa, mas os seus projectos continuam a ser fragmentários e confundem-se com as próprias existências a que dão corpo e voz. Lê-se em *A Via Crucis do Corpo*:

— Minha vida é um verdadeiro romance! gritava a escritora falida. (63)

A escritora falida abriu o seu diário encadernado de couro vermelho e começou a anotar assim: '7 de julho de 1974. Eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu! (68)

Pela actividade profissional, mas sobretudo pelo desamparo, Macabéa em *A Hora da Estrela* lembra-nos *Bartleby*. Gilles Deleuze define uma estirpe na qual se encaixa a personagem do escritor americano: as origens do escrivão comungam do mesmo enclausuramento dos escriturários e dos escritórios de Kafka, de Dostoievski e de Beckett (Deleuze, 1993: 87). Pode dizer-se que Macabéa é uma correspondente versão feminina desses tipos, bem situada num universo do sul, contrariamente ao que em relação às outras personagens se pode assinalar, marcadas estas por um fortíssimo pendor abstracto e isentas de traços de colorismo localizador. Se a personagem de Melville ou as personagens kafkianas se definem pelo brio da execução das tarefas, que não deixa entrever à primeira vista a insuportável miséria material (ou espiritual) que as mina, Macabéa aparece inadequada logo na sua função — no modo como também profissionalmente é desajeitada e suscita a piedade. A falha, o erro tomam conta de si na mais imediata relação com a sociedade: ela deixa nódoas nas páginas. A incorrecção sobre a língua, que assinala o predomínio do traço oralizante na formação estruturadora da personalidade de Macabéa, chama a atenção para a linguagem e ainda para a importância da incorporação da falha na poética da autora. O ser dactilógrafa, como tudo o mais na nordestina, é-o de um modo enviesado. É logo nas primeiras páginas que o narrador nos aponta essa relação com a palavra escrita:

Ela que devia ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar letra por letra — a tia é que lhe dera um curso ralo de

como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora ao que parece não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra «designar» de modo como em língua falada diria: «designinar». (29)

O reverso de Macabéa encontra-se em Miss Algrave, a «dactilógrafa perfeita», que dá o nome a um conto de *A Via Crucis do Corpo*:

Escrevia bem, sem erros de gramática e batia as cartas na máquina do escritório quando tinha um instante de folga. Mr. Clairson, seu chefe elogiava muito as suas cartas publicadas. Até dissera que ela poderia um dia vir a ser escritora. Ficara orgulhosa e agradecer muito. (29)

Contudo, a imagem que o narrador pretende desmontar é uma presença que ironicamente aparece tratada nessa projecção: a figura do escritor. Parece ser muito claro o que se lê nessa entrelinha irónica: o escritor não é o dactilógrafo que escreve certinho. A concepção do escritor que subjaz à visão clariceana parece estar mais próxima da imagem daquele que não controla a máquina, ou que se envolve com a máquina — devém máquina; aquele cujo cérebro em tempestade se coloca no mesmo plano da máquina que projecta um som equivalente ao som da palavra lançada — um fluxo —, que pode ser uma gaguez ou um grito: é assim que deve ser lido o «Brain Storm» publicado nas páginas do *Jornal do Brasil*.

«Por enquanto», em *A Via Crucis do Corpo*, constitui uma paragem nas histórias que se contam para se proceder a uma reflexão sobre a tarefa do escrever essas mesmas histórias que o livro incorpora. Está sozinha a trabalhar a personagem-narradora e este traço é enfatizado — «O telefone não toca. Estou sozinha. Sozinha no mundo e no espaço» (65). No texto assinala-se o avanço do tempo (são dez para as seis/ é domingo) que pretende delimitar a progressão e as interrupções do trabalho. Mas não há limites: a máquina de escrever não pára. O texto continua. «Meus dedos doem de tanto eu bater à máquina» (66); «Voltei à máquina...» (67); «Depois eu como, e depois volto à máquina. Até já» (*ibid.*).

As interrupções da máquina constituem uma estratégia que marca um efeito de verosimilhança: o diálogo com o leitor a quem se prestam contas. O mesmo recurso é empregue nas crónicas, ou em livros que incorporam algumas das crónicas, como é o caso

de *Água Viva*, e fá-los aproximarem-se dos procedimentos da escrita diarística ².

A partir dos muitos exemplos que nos mostram a máquina que não pára ³, somos conduzidos a um traço biográfico que com nitidez se vai fixando: a mulher que escreve com a máquina no colo. Também em crónica é referido o «estranho hábito» — «Uso uma máquina de escrever portátil Olympia que é leve bastante para o meu estranho hábito: o de escrever com a máquina no colo. Corre bem, corre suave» («Gratidão à máquina», *Jornal do Brasil*, 20 de Janeiro de 1968).

Existe no arquivo de Clarice um curioso documento que regista diálogos com um dos filhos, Pedro, quando criança; trata-se de um pequeno caderno onde se anotam conversas do período em que moravam nos Estados Unidos. Entre as anotações podemos ler:

Ele me viu trabalhando na máquina. Me olhou algum tempo e perguntou de repente:

— Mother, are you a good writer?

Nestas páginas intercalam-se, como no caso do fragmento acima citado, passagens escritas em português (a apresentação de situações ou transições narrativas) com outras escritas em inglês (os diálogos), ou em alguns casos aparece o português misturando-se com o inglês no corpo da mesma frase. No tom perquiridor, na estrutura dialógica e no efeito de surpresa, muitas destas transcrições estão bastante próximas de pequenos diálogos que surgem em *Para Não Esquecer*. Aqui se vão encontrar pequeníssimos trechos, apontamentos de diálogos breves entre um filho e uma mãe (66, 136, 137, 143), ou então, ainda mais breves, apenas as observações de uma criança para a mãe (13, 46, 48, 50, 107).

2. Do mesmo modo que no texto de *A Via Crucis do Corpo* acima citado, veja-se como numa das crónicas publicadas no *Jornal do Brasil*, justamente intitulada «Ao correr da máquina» (de 17 de Abril de 1971), ocorre algo de muito semelhante no plano da enunciação: «Agora vou interromper um pouco para atender o homem que veio consertar o toca-discos. Não sei com que disposição voltarei à máquina» (530). «Pronto, já voltei. O dia continua muito bonito» (531). «Agora vou interromper para acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo. Voltei. Estou agora pensando em tartarugas» (*ibid.*)

3. Para além dos textos que temos vindo a referir, aponte-se ainda a crónica emblematicamente intitulada «Máquina escrevendo» (*Jornal do Brasil*, 29 de Maio de 1971).

Esses trechos apresentam geralmente uma observação que interroga o inusitado de uma qualquer situação. Coisas mínimas e um olhar questionador sobre elas; é o mundo ou a própria linguagem que se questiona. No fundo, estamos perante o mesmo discurso das outras personagens e narradores lispectorianos — o discurso que nas coisas mais banais e mais óbvias descobre inesperadas e subtis visões num desconcertado diálogo com o mundo. Parece ser importante relacionar estes textos com a presença (autobiográfica) dos filhos na sua escrita, o modo como eles entram numa certa e singularmente mitificada imagem de escritora-dona-de-casa, aquela que escrevia com a máquina ao colo, como atrás referimos, e os filhos à roda ⁴. Do referido caderno veja-se um fragmento, todo escrito em português, relativo a um período anterior e rememorado nessas notas:

Com 4 anos, andando na rua com grande cuidado não só para não pisar a lama, como para estar bem longe dela.

— Pedro, basta não pisar a lama! Para quê esse cuidado?

— Para não sujar a minha sombra.

Confronte-se, agora, o que lemos no caderno com este fragmento em *Para Não Esquecer* :

— É tão engraçado, mamãe, descobri que a natureza não é suja. Quer ver esta árvore? Está toda cheia de cascas e pedaços, e não é suja. Mas esse carro, só porque tem poeira, está sujo mesmo. (50)

Temos vindo a referir-nos às crónicas. Com efeito, um seu número assinalável, em diversos planos, posiciona a relação da escritora com a máquina de escrever. Um pouco à semelhança do que fazem Deleuze e Guattari com Kafka, que perspectivam a obra deste a partir de um enquadramento por blocos, podemos, também em relação a Clarice, falar nos grupos constituídos pelos romances, pelos contos e pelas crónicas. O conjunto das crónicas vai configurar um dos blocos que apresenta uma imagem da autora.

4. A situação/imagem, que a iconografia clariceana registou, foi «explicada» pela própria autora, nas entrevistas e outros depoimentos, em função de um propósito pragmático: para poder estar perto dos filhos quando escrevia. No entanto, iremos encontrar muito antes referências a essa pose. Numa carta que Lêdo Ivo lhe dirige, datada de 5 de Julho de 1944, podemos ler o seguinte: «Sua mania de escrever com um livro no colo talvez venha dos tempos da A. Nac. [Agência Nacional]».

Ver-se-á como podem também essas divisões ser orientadas em função das velocidades e do ritmo. Apesar de amalgamações e interpenetrações, pode sustentar-se a existência de três tempos onde se impõem, diferenciando-se, modalidades distintas ⁵.

Assim, quanto às crónicas, pode dizer-se que em relação a um vasto conjunto que directamente se reporta à máquina — ou então indirectamente, quando nos títulos ou no interior dos textos até ela somos reenviados — é sobretudo a ênfase das velocidades que sobreleva. Justamente encontramos aí o contrário das imagens da máquina parada, como era, por exemplo, muito visível no caso de *A Maçã no Escuro*. Penso que os romances se devem colocar sob a égide da máquina lenta, se bem que, evidentemente, no interior destes, na dificuldade oferecida pelo ritmo arrastado, opere a dialéctica entre as velocidades e os retardamentos. Aliás, o arrastamento imposto pela pausa no romance decorre de factores tão diversificados, mas intrinsecamente actuantes, como o recopiar incessante (justamente o caso de *A Maçã no Escuro*) ou a demora própria do declarado esforço concatenador (por exemplo *A Hora da Estrela*). Nas crónicas, deparamos com a máquina que trabalha veloz: «Ao correr da máquina» é um dos tópicos repetidos em vários dos títulos ⁶.

5. A questão do género, que não deixa de ser importante em Clarice, não funciona condicionadamente. Com efeito, se encontramos um modo específico de apresentação consoante o texto em questão seja maior ou menor, não devemos procurar uma derivação exterior como se o meio determinasse o conteúdo. Não, é justamente o contrário. O que se vai verificar é que iremos deparar com uma tentativa permanente de anular aquilo que é predeterminado.

6. Duas crónicas recebem o mesmo nome: «Ao correr da máquina» (20 de Setembro de 1969 e 17 de Abril de 1971) e numa das primeiras (23 de Setembro de 1967) este título é expandido («Primavera ao correr da máquina»). Uma outra crónica (14 de Março de 1970) põe em confronto a velocidade da máquina e um diverso tipo de material (já não) usado no acto de escrita. A partir de uma frase feita que lhe ocorre («Escrever ao sabor da pena»), a escritora aproveita para fazer um pequeno apanhado sobre a sua arte. Leia-se a crónica como uma pequena arte poética que tem como palavra-chave o termo *nebulosa*. Quer seja com a máquina, «ou com o que seja»: «Esta frase me ficou na memória e nem sequer sei de onde ela veio. Para começar não se usa mais pena. E depois, sobretudo, escrever à máquina, ou com o que seja, não é um sabor. Não, não estou me referindo a procurar escrever bem: isso vem por si mesmo. Estou falando de procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se condensa, aos poucos se concretiza, aos poucos sobe à tona — até vir como num parto a primeira palavra que a exprima».

A inquietação começa por emergir logo nos primeiros tempos da colaboração regular nas páginas do *Jornal do Brasil*. A dúvida instala-se antes de tudo relativamente à clarificação da matéria apresentada, que surge aos olhos dos leitores sob o nome de crónica («Sei que o que escrevo aqui não se pode chamar de crónica nem de coluna nem de artigo», 9 de Março de 1968). Algum tempo depois (22 de Junho), a questão é tematizada num texto decisivo relativamente às perspectivas que se abrem no interior de uma experiência textual marcada por uma continuidade estranhamente nova. O título («Ser cronista») introduz a tónica questionante que é expandida em função de uma abertura às possíveis transformações da escrita («queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se reflectir no escrever»). É sobretudo neste ano de 68 (a actividade de cronista tinha sido iniciada no ano anterior) que o percurso de consciencialização do sujeito enunciador face a esse espaço da coluna semanal transparece numa série de interrogações que prefigura uma interiorização determinante: a da experiência entendida como efectiva máquina transformadora. Um posicionamento que decorre de circunstancialismos externos (a necessidade de um trabalho remunerado) vai, a partir de uma intencional demarcação de campos (de um lado a recente *produção ligeira*, do outro, a *séria*), levar a «escritora» a questionar, na «cronista», a menor liberdade (sujeita à «prisão» de um leitor mais próximo) e o confessionalismo não desejado. E se em crónica de 14 de Setembro de 1968 reitera a máxima já anteriormente referida («escrever é uma maldição») e esclarece que não se refere ao que se escreve para jornal mas àquilo «que eventualmente pode se transformar num conto ou romance», vemos como o que se vai suceder é que logo no ano seguinte o livro *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* já absorverá fragmentos de crónicas, procedimento dominante a partir desta data.

Lembre-se o texto que recebe o nome «Conversa puxa conversa à toa» (crónica saída a 16 de Maio de 1970), que funciona como exemplo do fluxo, a associação de ideias que torna imparável o pensamento e a escrita. A mesma ideia pode ser captada em outros momentos do bloco «crónicas». Cite-se ainda um exemplo corroborador, no final de «O 'verdadeiro' romance» (22 de Agosto de 1970): «Bem, fui escrevendo ao correr do pensamento e vejo agora ter me afastado tanto do começo que o título desta coluna já não tem nada a ver com o que escrevi. Paciência». Mas lembre-se sobretudo o atrás referido «Brain Storm» (22 de Novembro de

1969), talvez aquele texto que, entre as crônicas, leva mais longe o procedimento do fluxo energético da escrita, do pensamento solto. Aí, com a velocidade, vem a própria tematização da loucura: «Ah, se eu sei, não nascia. A loucura é vizinha da mais cruel sensatez. Engulo a loucura porque ela me alucina calmamente».

Lê-se em *A Paixão segundo G.H.*: «Ficar dentro da coisa é a loucura» (64). Isto pode ser a experiência da escrita, a coisa literária. Deleuze, em *Critique et Clinique*, fala daquele que inventa a língua e que corre o risco de lá ficar dentro; a loucura emerge na fronteira da experiência literária (Deleuze, 1993). A irrupção das palavras, que podem levar à loucura, aparece emblematizada na figura da escriba, aquela que se encontra sempre num limiar:

Ah, já sei o que sou: sou uma escriba. *Help me!* fogo! incêndio. Escrever pode tornar a pessoa louca. Ela tem que levar uma vida pacata, bem acomodada, bem burguesa. Senão a loucura vem. É perigoso. É preciso calar a boca e nada contar sobre o que se sabe e o que se sabe é tanto, e é tão glorioso. Eu sei, por exemplo, Deus. E recebo mensagens de mim para mim mesma. (*Um Sopro de Vida*, 52)

A dança das frases lançadas em plena libertação — uma das marcas da escrita lispectoriana — é o que aqui se mostra, e é dentro desse fulgurante e caótico adensamento que vai ganhando forma a coisa, o texto, a literatura... A zona da aceleração (o processo da velocidade das teclas), que pode ser limítrofe com a zona da loucura, traz consigo a afirmação da vida. A pulsão vital emerge do próprio ritmo (fluxo) de que se alimenta a escrita. Em «Primavera ao correr da máquina», no título a máquina traduz o modo de tratar o avanço do texto em relação ao tema proposto. Dissertar sobre a primavera ao sabor das teclas, ao sabor do presente que corre nas teclas, vem justificar e exorcizar o outro tema implicado: a morte, a efemeridade do vivível. É precisamente esse questionar do mistério que abre a crônica de Setembro de 1969 com o título «Ao correr da máquina»: «Meu Deus, como o mundo sempre foi vasto e como eu vou morrer um dia. E até morrer vou viver apenas momentos?». Uma abertura que instaura o lugar de um destaque; a crônica que, dois anos depois (17 de Abril de 1971), recebe o mesmo título começa precisamente por introduzir o tema da morte para no lugar dele colocar a vida:

Meu Deus, como o amor impede a morte! Não sei o que estou querendo dizer com isso: confio na minha incompreensão, que

tem me dado vida instintiva e intuitiva, enquanto que a chamada compreensão é tão limitada. Perdi amigos. Não entendo a morte. Mas não tenho medo de morrer. Vai ser um descanso: um berço enfim. Não a apressarei, viverei até a última gota de fel.⁷

Em qualquer texto clariceano, independentemente dos blocos procurados em função de um trabalho ordenador, deparar-se-á com a articulação dos ritmos (entre a aceleração e o retardamento). Isso pode ler-se figuradamente expresso de um modo extraordinário num conto de *Felicidade Clandestina*. Em «Os obedientes» começa por, num curto parágrafo, fazer-se a apresentação — segundo os parâmetros tópicos da narração: «Trata-se de uma situação simples, um fato a contar e esquecer». O segundo parágrafo, contrastantemente bem mais longo, pode funcionar meta-discursivamente para apresentar o modo de funcionamento da escrita clariceana: como máquina que pega em situações simples, a contar e a esquecer, mas nelas encontra — pela focagem e pelo retardamento — modos singulares de apresentação. Dir-se-ia que estamos perante elementos desreguladores (as rodas fora do sistema aludidas em *A Cidade Sitiada*). Neste caso é na diminuição da velocidade face aos habituais tratamentos dos factos que se vai encontrar a estranheza, isto é, a singularidade:

Mas se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido. Desde esse instante em que também nós nos arriscamos, já não se trata mais de um fato a contar, começam a faltar as palavras que não o trairiam. A essa altura, afundados demais, o fato deixou de ser um fato para se tornar apenas a sua difusa repercussão. Que se for retardada demais, vem um dia explodir como nesta tarde de domingo, quando há semanas não chove e quando, como hoje, a beleza ressecada persiste embora em beleza. Diante da qual assumo uma gravidade como diante de um túmulo. A essa altura, por onde anda o fato inicial? ele se tornou esta tarde. Sem saber como lidar com ela,

7. Veja-se como este início de crónica é incorporado no livro *Água Viva*: «Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever. Esse é um modo de não haver desfasagem entre o instante e eu: ajo no âmago do próprio instante. Mas de qualquer modo há alguma desfasagem. Começa assim: como o amor impede a morte, e não sei o que estou querendo dizer com isto. Confio na minha incompreensão que tem me dado vida liberta do entendimento, perdi amigos, não entendo a morte. O horrível dever é o de ir até o fim. E sem contar com ninguém» (58).

hesito em ser agressiva ou recolher-me um pouco ferida. O fato inicial está suspenso na poeira ensolarada deste domingo — até que me chamam ao telefone e num salto vou lambeer grata a mão de quem me ama e me liberta. (90)

Em *Um Sopro de Vida*, apresenta-se a relação da mulher com a máquina, a mulher parada diante da máquina. Ângela, a personagem que é uma peça da engrenagem, aparece diante de outra peça, coisa diante da coisa, querendo escrever um livro sobre a engrenagem, livro sobre as coisas. O trânsito da reificação acontece de igual modo em *A Hora da Estrela*. Deparamos aí com a assunção do acto de escrever nos termos mais absolutos, que têm como consequência a materialização do narrador na própria escrita. Agora, sendo o processo radicalmente inverso do dos primeiros livros, no fundo pretende-se ir ter ao mesmo, a uma transfiguração do ser em palavra, um desembocar na materialização em texto, o que é, afinal, o trabalho último da escrita. «A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto» (35).

Ângela, a personagem criada, também pretende assumir-se como criadora, contudo, o seu primacial funcionamento ordena-se a partir da lógica que a apresenta como a entidade resultante do processo criador (dependente de um «Autor» e sujeita aos comentários dessa personagem). Ângela fala de máquinas com um estranho fascínio, aquele próprio de quem as não entende, mas sabe que delas participa. Ela descreve as máquinas: o carro (120), o guindaste (121), o elevador (128) e tem um desejo de criar, mas o que existe é apenas um projecto: o da elaboração de um livro. O mundo de Ângela mostra-nos a adequação a um devir-escrita que revela a matéria bruta, corpo sem órgãos onde, expandindo-se, se confundem os limites da forma de expressão e da forma de conteúdo.

uma máquina de expressão capaz de desorganizar suas próprias formas, e de desorganizar as formas de conteúdo, para libertar puros conteúdos que se confundirão com as expressões em uma mesma matéria intensa. (Deleuze e Guattari, 1977: 43)

Assim pode ser entendida toda a produção clariceana: o envolvimento das personagens com a escrita (a maior parte das vezes a um nível figurado) leva a um entendimento dessas personagens como forças de um devir. Não se pode dizer que da parte dessas personagens haja uma ligação com a escrita, porque embora

seja assim nalguns casos, a maioria das vezes é para afirmar um desajustamento, uma incapacidade ou menoridade perante o acto de escrever. Veremos que é num plano de intensidades que essas figuras se afirmam abstractamente como energia, devêm escrita. Se nos textos da última fase deparamos com a concretude que assume a figura da escrita, vindo à luz os agentes ou intervenientes no acto criador (caso da presença da personagem «Autor»), atente-se num ponto muito importante que advém do facto de as figuras expostas serem geralmente apresentadas (na sua lógica funcional) aos pares. Rodrigo S.M. (o Autor) tem um duplo em Macabéa (a personagem central de *A Hora da Estrela*) e há um intercâmbio de identificações entre a entidade criadora e a entidade criada, o mesmo se passando com o Autor e Ângela em *Um Sopro de Vida*. Ora, o que é relevante é o facto de tal intertroca, a possibilidade de reversão entre as figuras, conduzir à dissolução da díade estrutural e à constatação de que a dupla criador/criado se dissolve para se converter no estado de escrita em si, o estado que é «matéria intensa», energia criadora.

A energia que contamina a escrita clariceana, se, por um lado, implica o excesso manifesto numa torrencialidade de fluxos que tendem a tudo absorver (veja-se a incorporação de todos os restos), por outro lado, conduz a um encontro com o neutro, uma forma que é tangencial ao encontro (celebração) com o silêncio, e onde, ao mesmo tempo, se projecta a mais elevada categoria da pesquisa levada a cabo pela escrita da autora. Ao nível da enunciação, observe-se o peso das fórmulas que se reportam ao exprimir, ao falar, ao dizível, mas também, e sobretudo, ao indizível; porque muita da força que alimenta esta escrita vem, precisamente, não do tentar dizer o indizível, mas do mostrar o desconhecido indizível — «Agora aquilo que me apela e me chama, é o neutro. Não tenho palavras para exprimir e falo então em neutro» (*A Paixão segundo G.H.*, 163). Num ensaio sobre René Char, ao reflectir sobre algumas palavras fundamentais na linguagem do poeta que são gramaticalmente neutras, ou se avizinham do neutro, Blanchot vem dizer-nos que não se trata «apenas de uma questão de vocabulário» (Blanchot, 1986: 439). O lugar do neutro, que ao longo dos tempos a história da filosofia sempre tentou «aclimatar e domesticar» (*id.*, 441), não existe por oposição aos outros dois géneros:

O neutro é o que não se distribui em nenhum género: o não geral, o não genérico, como o não particular. Recusa a pertença

tanto à categoria do objecto quanto à do sujeito. E isto não quer dizer apenas que ele é indeterminado e hesitante entre os dois, isto quer dizer que supõe uma relação outra, não relevando nem das condições objectivas, nem das disposições subjectivas. (*id.*, 440)

Deleuze e Guattari, no livro sobre Kafka, apresentam o funcionamento da escrita deste autor por meio de uma dupla função que constitui uma unidade: «transcrever em agenciamento, desmontar os agenciamentos» (Deleuze e Guattari, 1977: 71). É a propósito da expressão rizomática, que domina os nossos modos de existir e que se insinua nos nossos modos de conhecimento do mundo, que os dois autores, em *Mille Plateaux*, teorizando sobre o rizoma e os seus princípios de funcionamento, se reportam ao agenciamento. Ao falarem do 3.º princípio de multiplicidade, dizem que um agenciamento é o «cruzamento de dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que aumenta as suas conexões. Não há pontos ou posições num rizoma, como encontramos numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Não há senão linhas» (Deleuze e Guattari, 1989: 15). Em relação à obra de Kafka, em *Por uma literatura menor*, apontam três ordens de instâncias: os índices maquínicos, as máquinas abstractas e os agenciamentos maquínicos. Há índices maquínicos quando «uma máquina está sendo montada e já funciona, sem que se saiba ainda como se conduzem as partes díspares que a montam e a fazem funcionar» (Deleuze e Guattari, 1977: 71). As máquinas abstractas «surgem por si mesmas e sem índices, todas montadas, mas dessa vez elas não têm ou não têm mais funcionamento» (*ibid.*). O agenciamento maquínico «só vale pela desmontagem que opera da máquina e da representação, e funcionando actualmente, ele só funciona por e em sua própria desmontagem» (72).

Pode dizer-se que a obra de Clarice oscila entre um anúncio e a revelação. Os índices maquínicos são nela sinais de reconhecimento, traços isoladamente entrevistados, como as personagens ou as emblemáticas figuras centrais donde dimana a riqueza enigmática dum mundo a ser desvelado. Toda a força aí contida impele a uma espécie de movimento libertador como o da desmontagem a que inevitavelmente arrastam os agenciamentos maquínicos. É a veemência de um tumulto anteriormente controlado que agora impetuosamente transborda e faz ver numa diferente visão. Cada vez mais forte, a autoconsciência do trajecto implica a exposição do funcionamento da máquina.

Na crónica, publicada no *Jornal do Brasil* de 02 de Maio de 1970 e intitulada «Lembrança da feitura de um romance», encontramos uma reflexão sobre o processo de escrita de um dado romance. O não reenvio especificador a um texto concreto contribui para uma amplificação do significado e para um alargamento do âmbito reflexivo, que passa a reportar-se ao processo da escrita no geral. Considere-se o propósito de mostrar a máquina aberta:

Não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas do piano.

A exposição da máquina leva-nos a olhar para o texto e a observá-lo em plena actividade — um entrar na máquina da escrita e mostrar como se pode entrever o seu funcionamento:

— Mas eu sempre começo tudo como se fosse pelo meio. Deus me livre de começar a escrever um livro da primeira linha. Eu vou juntando notas. E depois vejo que umas têm conexão com as outras, e aí descubro que o livro já está pelo meio... (entrevista in *Correio da Manhã*, 5 e 6 de Março de 1972)

Num fragmento apresentado como inédito por Claire Varin, entre os manuscritos de Clarice que a professora canadiana anexou à sua tese de doutoramento, pode ler-se — como um programa — a seguinte legenda: «Eu toco piano de ouvido nunca estudei. Aliás eu vivo de ‘ouvido’, vivo de ter ouvido falar» (*apud* Varin, 1986, anexos, f. 216). O aproveitamento que se faz no jogo de palavras delinea esse programa que coloca o viver sob o modelo da concepção que fundamenta a sua escrita: 1) o tocar de ouvido conduz-nos a uma prática que desvaloriza o estudo, a aplicação, o labor; 2) por outro lado, a máxima vai sobrevalorizar a presença do acaso — o viver, como o escrever, não se circunscreve à determinação da regra, mas coloca-se sob o signo da casualidade. A máquina não pré-determina, não condiciona, não impõe uma lógica causalista ⁸.

8. Veja-se em outra das crónicas do *Jornal do Brasil* (5 de Fevereiro de 1972) um dos exemplos mais eloquentes em que a máquina de escrever serve a alegoria do acaso criador. Alguma coisa vem presa à máquina após um concerto — um papelinho onde se pode ler a inscrição em função da lógica do acaso que é o da própria máquina, como é o de todos nós (lembre-se a propósito a metáfora do livro

Escreve-se de ouvido. Em *A Hora da Estrela* dirá o narrador Rodrigo S.M.: «E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido» (33).

Alguma coisa deve ser dita sobre a clarividência da imagem do piano aberto, que faz eco de uma idêntica que ocorria no contexto narrativo do romance de estreia da autora, onde, na primeira parte, aparecia o piano aberto e a melodia retomada no meio, assim nestes termos:

A luz alaranjada das 9 horas, aquela impressão de intervalo, um piano longínquo insistindo nas notas agudas, seu coração batendo apressado de encontro ao calor da manhã e, atrás de tudo, feroz, ameaçador, o silêncio latejando grosso e impalpável. Tudo desvaneceu-se. O piano interrompeu a insistência nas últimas notas e após um instante de repouso retomou docemente alguns sons do meio, em melodia nítida e fácil. (92)

A interrupção parece surgir em função de um propósito: assinalar que a qualquer momento tudo pode recomeçar, e o recomeço, lido no plano da poética implícita, indicia que, de qualquer escrita, pode ser assim o princípio — pelo meio. O que se diz relativamente ao método é também posto em prática no plano da estrutura narrativa de alguns dos textos que começam *in media res* e, ainda, ao nível da tematização metadiscursiva, sobretudo em textos da sua última fase, como neste exemplo de *A Hora da Estrela*:

Vou agora começar pelo meio dizendo que —
— que ela era incompetente. Incompetente para a vida. Falta-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim. (39)

A insistência no gesto que leva à apresentação da máquina aberta. Surge então a questão — como funciona a máquina literária em Clarice Lispector?

no código genético). Nesse papel, no meio do caos, o louvor a Deus, o criador. Eis o texto: «Mandeí consertar minha máquina de escrever. Inserido ao redor do rolo (ou como quer que se chame o que vocês sabem) ainda estava o papel onde o consertador de máquinas tentara escrever para ver se esta já estava sem defeito. No papel estava escrito: // s d f g ç l k j a e v que Deus seja louvado p oy 3 c».

Voltando a Gilles Deleuze, lembremos que a segunda parte do seu livro *Proust e os signos* se intitula justamente «A máquina literária». Um dos capítulos recebe o título de «As três máquinas» e aí se lê uma afirmação maximalista:

a *Recherche* é uma máquina. A obra de arte moderna é tudo o que se quiser, isto, aquilo ou aquilo outro; é mesmo de sua natureza ser tudo o que se quiser, ter a sobredeterminação que se quiser, desde que funcione: a obra de arte moderna é uma máquina e funciona como tal. (Deleuze, 1987: 144-145)

Para fundamentar a lógica funcional que preside a estas afirmações, o filósofo socorre-se também do próprio conselho do escritor: a obra seria oferecida para, com ela, «lermos em nós mesmos» (*id.*, 145). Assim são conduzidos os argumentos em favor do signo de modernidade das obras que radica no uso que delas se faz, o qual, por seu turno, tem a ver com uma decisiva novidade: o facto de elas, em si mesmas, exporem a desmontagem do seu funcionamento.

Ao *logos*, órgão e *organon*, cujo sentido é preciso descobrir no todo a que pertence, se opõe o antilogos, máquina e maquinaria cujo sentido (tudo o que se quiser) depende unicamente do funcionamento, e este, das peças separadas. A obra de arte moderna não tem problema de sentido, ela só tem um problema de uso. (*id.*, 145-146)

Vimos como do mundo das dactilógrafas, dos anotadores, dos escritores falidos, o que se sublinhava era uma inadequação que visava a desmontagem da máquina literária. Grande parte dos textos de Clarice mostram-nos, em muitos outros planos, essa desmontagem, o texto exposto. Paradoxalmente é também aí que se procede à activação dos mecanismos da escrita. Diz a personagem «O autor» em *Um Sopro de Vida*: «Uma mecanização fatal faz com que Ângela veja mais as ‘coisas’ e não os seres humanos» (121). Justamente neste livro as máquinas, enquanto peças soltas, podem observar-se na parte que recebe o nome de «Livro de Ângela», que é o livro de coisas e que é também o mundo das máquinas ou das peças dessas máquinas que ela descreve. Nessa secção diz Ângela o seguinte:

O objeto — a coisa — sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A Cidade Sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição

de um imemorável relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No «Ovo e a Galinha» falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador. (108)

É em *Onde estivestes de Noite*, no texto «O relatório da coisa», que surge a descrição da máquina «Sveglia». Coloca-se primeiro uma razão que dificulta o assunto, a questão do tempo que envolve o tema, mas o texto sobre o relógio é declaradamente sobre a literatura, e isso começa por se enunciar pela via da negação: «Este relatório é a antiliteratura da coisa» (73). A consciência de si leva a que se insista nas indagações à volta do campo da coisa literária:

Qual vai ser o meu futuro passo na literatura? Desconfio que não escreverei mais. Mas é verdade que outras vezes desconfiei e no entanto escrevi. O que, porém, hei-de escrever, meu Deus? Contaminei-me com a matemática do Sveglia e só saberei fazer relatórios? (82)

A denegação é um modo de tentar perceber o funcionamento do «conto ou romance ou o que quer que seja»:

Este é um relatório. Sveglia não admite conto ou romance o que quer que seja. Permite apenas transmissão. Mal admite que eu chame isto de relatório. Chamo de relatório do mistério. (78)

Assim se passa à procura da compreensão do funcionamento da máquina: «Seu mecanismo é muito simples. Não tem a complexidade de uma pessoa mas é mais gente» (74). «Não se pode dizer que você ‘funciona’: você não é funcionamento, você apenas é» (*ibid.*).

Importa sobretudo assinalar o facto de Sveglia ser perspectivado no mesmo plano das coisas não marcadas pela rigidez das classificações conceptuais que a cultura e a civilização impõem. Como acontece em toda a obra de Clarice, aparece no mesmo plano do neutro, do plasma, do *it*:

Tive uma empregada por sete dias, chamada Severina, e que tinha passado fome em criança. Perguntei-lhe se estava triste. Disse que não era alegre nem triste: era assim mesmo. Ela era Sveglia. Mas eu não era e não pude suportar a ausência de sentimento. (79)

O que não se pode ser classificado acaba por ser reconduzido ao domínio do mistério: todo o texto faz um louvor ao não-enten-

dimento, ao não-conhecimento, àquilo que não tem explicação. Vejam-se em particular as histórias incrustadas, como aquela do homem que pisou a vela. Numa ladainha de enumerações sobre o que é ser Sveglia lemos: «Máquina de escrever é» (81).

Na máquina de escrever a autora pretende encontrar um privilegiado lugar de acolhimento para o espaço neutro do pensar-escrever, onde se possa, por outro lado, acolher o estado procurado do neutro-matéria:

Ela me transmite, sem eu ter que me enredar no emaranhado de minha letra. Por assim dizer provoca meus sentimentos e pensamentos. E ajuda-me como uma pessoa. E não me sinto mecanizada por usar máquina. Inclusive parece captar subtilezas. Além de que, através dela, sai logo impresso o que escrevo, o que me torna mais objectiva. O ruído baixo de seu teclado acompanha discretamente a solidão de quem escreve. Eu gostaria de dar um presente a minha máquina. Mas o que se pode dar a uma coisa que modestamente se mantém como coisa, sem a pretensão de se tornar humana? Essa tendência atual de elogiar as pessoas dizendo que são «muito humanas» está-me cansando. Em geral esse «humano» está querendo dizer «bonzinho», «afável», senão meloso. E é isso tudo o que a máquina não tem. Nem sequer a vontade de se tornar um robô sinto nela. Mantém-se na sua função, e satisfeita. O que me dá também satisfação. («Gratidão à máquina»)

Esta passagem é de uma crónica, saída a 20 de Janeiro de 1968, no início do ciclo da colaboração no *Jornal do Brasil* (ciclo que se inaugurou em Agosto de 1967). Assinale-se o facto de, no fecho do ciclo (na penúltima data da colaboração, em 15 de Dezembro de 1973), se encontrar uma crónica muito próxima da que acima transcrevemos, onde se presta uma homenagem à máquina de escrever. Trata-se do texto que recebe o título «Propaganda de graça» e onde Clarice Lispector faz um balanço relativamente às máquinas que ao longo dos anos a acompanharam na sua actividade de escritora. Ao falar da sua relação com as máquinas, reporta-se às suas vidas (doenças e mortes) — vidas que estão ligadas à (ou existem em função da) feitura dos diferentes livros — a vida das máquinas passa a ser, de certa maneira, a vida dos romances. No muito escrever parece estar a razão do cansaço das máquinas. A «humanização» aqui apontada («humanizo-a») surge no enquadramento dessa reflexão perseguida pela autora que, partindo do que opõe o humano ao maquinal, baralha a rigidez das classificações e dissolve os estereótipos na categoria neutra do

mistério: «Máquinas, qualquer uma, são um mistério para mim. Respeito-lhes o mistério».

Pudemos ver como, em relação ao plano enunciativo, a distinção entre o que era chamado de crônica face ao romance partia dos ritmos, das velocidades. As tensões que se manifestam no domínio da enunciação encontram uma admirável correspondência ao nível dos temas, numa obra em que coabitam permanentemente as questões menores (o insignificante, o irrisório) com as questões maiores (como o tema da relação vida / morte). Perante um tal alargamento até aos limites, acaba por ser simultaneamente máxima e mínima a distância entre os pontos extremos. Inscrevem-se no largo horizonte (caso da tematização «vida e morte») os percursos contados nos seus livros e mais explicitados, por exemplo, em *O Lustre* e em *A Hora da Estrela*. Ao mesmo tempo, um detalhe pode tornar-se gigantesco, e o vasto pode ver-se completamente reduzido. O caso da formação do pensamento é um dos melhores exemplos que a todo o momento se vêm mostrando da expressão dessas tensões: aquilo que a cada instante se vai moldando, matéria flutuante (o impronunciado, o inexpresso, o que está ainda além, o vago, o mole, o neutro) em variações de que resulta uma espécie de jogo de forças – como um terreno abandonado que se deixa invadir pelos excessos dos movimentos conflitantes (tensos e distensos).

Entendemos que qualquer síntese que se faça de alguns procedimentos marcantes da escrita de Lispector irá desembocar numa subordinação a dois eixos onde se sustentam as manifestações dialécticas entre o profundo e o superficial, o interior e o exterior, o tenso e o distenso, etc. Talvez tudo parta das velocidades; não podendo haver um mundo onde todos os movimentos ocorressem a uma velocidade uniforme, acaba por surgir como necessária a tensão e a complementaridade dinâmica entre o descontínuo e o contínuo, o múltiplo e o uno, entre a superfície (o estilhaço) e a abrangência (o denso fôlego, o largo movimento). Pode dizer-se que na obra de Clarice a dialéctica se soluciona no devir — daí que o escrever seja entendido como uma iminência incessante. As coisas do mundo são um devir-permanente e a escrita insinua-se no (pretende ser homóloga ao) natural movimento pendular que orienta as coisas no cosmos. Sem alterar o desígnio, a marca do escritor impõe-se, ao mesmo tempo, por um, também natural, abandono das pendularidades à triangulação, ao desconhecido — na procura do neutro, isto é, de um estilo.

A Paixão segundo G.H. constitui o exemplo por excelência de todos os trânsitos que acabei de enunciar. A singularidade do texto não está meramente no efeito de novidade do encontro (choque) entre a mulher e a barata, mas no facto de fazer demorar a atenção sobre esse encontro. O destaque decorre pois do âmbito das velocidades. Ora o que está em causa começa por ser o modo como a linguagem se demora na apresentação (relato/narração) do acontecido para depararmos com a dialéctica dos movimentos de amplificação/redução propagando-se em várias direcções — da composição aos desenvolvimentos textuais particulares. Vejam-se alguns exemplos: 1) nos espaços, assinala-se o trânsito que mostra a deslocação da personagem do amplo apartamento ao minúsculo aposento onde ocorre a experiência (que poder-se-ia dizer «maior», ou que se torna maior); 2) no plano da experiência propriamente dita, veja-se como aquilo que conduziria a que ela fosse entrevista como excepcional (acto máximo) precisa de ser revisto — e ser devolvido ao seu valor ínfimo:

Oh, Deus, eu me sentia batizada pelo mundo. Eu botara na boca a matéria de uma barata, e enfim realizara o ato ínfimo.

Não o ato máximo, como antes eu pensara, não o heroísmo e a santidade. Mas enfim o ato ínfimo que sempre me havia faltado. Eu sempre fora incapaz do ato ínfimo. E como o ato ínfimo, eu me havia deseroizado. Eu, que havia vivido do meio do caminho, dera enfim o primeiro passo de seu começo. (182)

No entanto, paradoxalmente, esse mínimo — pelo não-ser, pelo inumano imanente destituído de limites, pela indistinção — leva à abertura, ao alargamento; no final do romance, logo a seguir ao que atrás encontrávamos escrito, passamos agora a ler:

Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois «eu» é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior — é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização geral que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos. Mas agora, eu era muito menos que humana — e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano. (182-183)

São inúmeras as ramificações por onde se estende o núcleo dialéctico da redução vs. amplificação, núcleo actuante em campos

tão diversos como, por exemplo a temática da santidade (capítulo 31), ou a das sensações (veja-se o medo no capítulo 6). Apoiando-se em formulações inabituais («alguém que fosse tão mais largo do que eu», 135), esta tensão vem figurar a experiência literária — o modo de ver e de dizer a máquina, a lembrar o quão dúctil ela é, tão maior ou tão menor, que *nela e com ela eu me agiganto ou desapareço*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1.

Livros de Clarice Lispector (edições utilizadas)

- Perto do Coração Selvagem*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990 (14.^a edição).
A Maçã no Escuro, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992 (8.^a edição).
A Paixão Segundo G.H., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991 (15.^a edição).
Felicidade Clandestina, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991 (7.^a edição).
Água Viva, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990 (11.^a edição).
Para Não Esquecer, São Paulo, Siciliano, 1992 (4.^a edição).
A Via Crucis do Corpo, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991 (4.^a edição).
A Hora da Estrela, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992 (19.^a edição).
Um Sopro de Vida (Pulsações), Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991 (9.^a edição).
A Descoberta do Mundo, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984 (2.^a edição).

2.

- BLANCHOT, Maurice (1986) *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard.
DELEUZE, Gilles (1987) *Proust e os Signos*, Rio de Janeiro, Forense Universitária.
DELEUZE, Gilles (1993) *Critique et Clinique*, Paris, Minuit.
DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1977), *Kafka. Para uma literatura menor*, Rio de Janeiro, Imago.
DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1989) *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Minuit.
NUNES, Benedito (1989) *O Drama da Linguagem. Uma Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Ática.
VARIN, Claire (1986) *Clarice Lispector et l'Esprit des Langues*, Montreal, Université de Montreal.

Máquinas literárias e loucura programada

MARIA EDUARDA KEATING

1. Máquinas literárias

«La vraie machine littéraire sera celle qui sentira elle-même le besoin de produire du désordre, mais comme réaction à une précédente production d'ordre; celle qui produira de l'avant-garde pour débloquer ses propres circuits, engorgés par une trop longue production de classicisme». (Calvino, 1984:18).

Utilizaremos aqui a expressão de Italo Calvino — «máquinas literárias» —, para falar, não de computadores-criadores de literatura, mas de um tipo específico de textos literários: obras romancesas geradas a partir de sistemas formais, mais ou menos complexos, e que condicionam tanto a estrutura das narrativas, como os seus conteúdos temáticos, os elementos ficcionais e a própria escrita do texto. Mais precisamente, trataremos de três obras contemporâneas — *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel (1910), *Il castello dei destini incrociati* de Italo Calvino (1973) e *La vie mode d'emploi* de Georges Perec (1978)¹ — cujas características «oulipianas»² apontam para uma abordagem experimentalista, aparentemente «científica», da criação literária.

1. *Impressions d'Afrique*, Jean-Jacques Pauvert, 1963 (Ed. Lemerre, 1910, 1.ª ed.); *Il Castello dei destini incrociati*, Einaudi, 1973: referimo-nos aqui à edição francesa desta obra, *Le château des destins croisés*, Seuil, 1976, tradução de Jean Thibaudeau e Italo Calvino; *La vie mode d'emploi*, Hachette POL, 1978.

2. O objectivo central do grupo de escritores e matemáticos Oulipo («Ouvroir de Littérature Potentielle») é, como se sabe, a exploração e experimentação de estruturas matemáticas — e não só — como ponto de partida da criação de textos literários. Para mais informações sobre as actividades deste grupo, de que fizeram parte Georges Perec e Italo Calvino, (e que considera R. Roussel como «um oulipiano por antecipação») cf. por exemplo, Oulipo (1973; 1981).

A este tipo de prática literária está frequentemente associada, *a priori*, a imagem de uma concepção mecanicista da literatura, marcada pela recusa do lirismo e da subjectividade em geral e pela primazia do formalismo. A análise destas três obras pretende demonstrar, pelo contrário, que os textos assim produzidos revelam um certo número de características que claramente desmentem esta visão algo redutora da literatura, não só a nível dos conteúdos romanescos propriamente ditos, mas, sobretudo, no que diz respeito à reflexão sobre a linguagem, a escrita e o sujeito, concretizando uma concepção de literatura enquanto «esforço para ultrapassar as barreiras da linguagem e dizer o *indizível*» (Calvino, 1984, *op. cit.*:22-25):

«Le combat de la littérature est précisément un effort pour dépasser les frontières du langage; c'est du bord extrême du dicible que la littérature se projette. /.../ La machine littéraire peut effectuer toutes les permutations possibles sur un matériau donné; mais le résultat poétique sera l'effet spécifique d'une de ces permutations sur l'homme doté d'une conscience et d'un inconscient, c'est-à-dire sur l'homme empirique et historique; ce résultat sera le choc qui ne se vérifie que dans la mesure où, tout autour de la machine écrivante, vivent les fantasmes obscurs de l'individu et de la société» (*ibid.*).

2. Modo de usar

Estas três obras, que são, à primeira vista, muito distintas do ponto de vista temático, têm, pois, em comum, o facto de terem sido escritas a partir de jogos vários, linguísticos e combinatórios. Começamos, num primeiro momento, por explicar rapidamente os processos geradores de cada uma das obras e por apresentar sinteticamente as ficções a que deram origem:

Impressions d'Afrique

Em 1935, dois anos após a morte de Raymond Roussel, foi publicado o livro *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (publicação póstuma por vontade expressa do autor) em que Roussel explicava o seu «procédé», isto é, o processo que tinha estado na origem da maior parte das suas obras, e que consiste basicamente em explorar as potencialidades da homonímia, homofonia e paronímia da linguagem, como «matéria-prima» da imaginação

e da invenção romanesca (Roussel, 1963): assim, dado um conjunto de pares de palavras (ou de frases) homófonas ou homónimas, o objectivo seria contar uma história permitindo passar de maneira verosímil da primeira à segunda frase (Anexo 1). Este processo, que esteve na origem do conto *Parmi les noirs*, foi posteriormente desenvolvido e amplificado, dando origem ao romance *Impressions d'Afrique*. Tratava-se, neste caso, de encontrar uma lista de pares de palavras passíveis de terem dois sentidos, e de jogar com os vários sentidos encontrados para definir os elementos constituintes da ficção (Anexo 2).

A história de *Impressions d'Afrique* é, assim, resumidamente, a de um grupo de náufragos de um navio francês, capturados por uma tribo africana que os mantém prisioneiros até que seja pago um resgate gigantesco pela sua libertação; os náufragos decidem então preparar um espectáculo extraordinário para a festa de coroação do rei da tribo, baseado essencialmente em invenções mecânicas da sua autoria, e à volta da qual organizam um complexo sistema de apostas, com o objectivo de pagarem o resgate e garantirem a sua liberdade. É precisamente em torno desta festa e das maravilhas aí exibidas que se organiza o romance.

Le château des destins croisés

Este livro de Italo Calvino apresenta-se como um conjunto de duas novelas independentes que, no entanto, partem de uma situação inicial semelhante — são histórias de viajantes, reunidos sucessivamente num castelo e numa taberna, e que, ao verem-se de súbito magicamente privados do uso da fala, comunicam entre si utilizando baralhos de cartas. As duas novelas — «O castelo dos destinos cruzados» / «A taberna dos destinos cruzados» — foram criadas a partir de dois baralhos *tarot*: o primeiro é um baralho italiano, pintado por Bonifacio Bembo no século XV para os duques de Milão, e o segundo, a versão francesa deste jogo — o *tarot* de Marselha, actualmente a mais popular — um baralho do séc. XVIII. O objectivo do escritor, à partida, era resolver um problema de combinatória, consistindo em dispor as cartas em quadrado, segundo o modelo dos «quadrados mágicos»- isto é, de modo a que fosse possível percorrer o quadrado em todos os sentidos, criando histórias a partir das imagens representadas nas cartas e da sua sequência na mesa (Anexo 3). O resultado deste jogo seria, assim, uma estrutura de histórias cruzadas, em que se utilizariam as

mesmas cartas — organizadas em quadrado — para contar histórias, que fossem variando segundo o modo de combinação, ou seja, segundo a ordem de leitura, das cartas:

«... la signification de chaque carte dépend de la place qu'elle prend relativement aux autres cartes qui la précèdent et qui la suivent; partant de cette idée, j'ai procédé de façon autonome, selon les exigences internes de mon texte. [...] Il me fut facile de construire la croix centrale des récits de mon «carré magique». Il suffisait qu'autour prennent forme d'autres histoires qui se croisaient entre elles, et ainsi j'obtins une sorte de mots croisés faits de figures au lieu de lettres, où en plus chaque séquence peut se lire dans les deux sens. En une semaine, le texte du *Château des destins croisés* (non plus la *Taverne*) était prêt à être publié». ³

Na verdade, esta estrutura é visível na primeira novela, enquanto que a segunda, mais irregular, se organiza «em mosaico» à volta de um quadrado vazio:

«Le tableau (...) que je donne pour le plan général de la *Taverne* n'a pas la rigueur de celui du *Château*; le texte écrit peut être dit l'archive de matériaux accumulés peu à peu, à travers des couches successives d'interprétations iconologiques, d'humeurs, d'intentions idéologiques, de choix stylistiques» (*ibid.*).

Assim, a especificidade de cada um dos baralhos condicionou, não só os conteúdos de cada novela, mas também a sua estrutura narrativa, norteadas, em ambos os casos, pela procura de «construir uma estrutura simples e regular» (*ibid.*). Deste modo, a narrativa, assumida por um narrador homodiegético, começa por situar a acção num castelo medieval, cujos hóspedes, todos viajantes, se vêem de súbito obrigados a comunicar através de um baralho de cartas que vão dispendo sobre a mesa e para o qual apontam, processo através do qual narram as suas aventuras: histórias de guerras, amores cortesões, dragões, etc.. A disposição das cartas e dos viajantes permite que todos contem ordenadamente a sua história partindo de lugares diferentes. No momento em que a castelã decide espalhar as cartas e arrumar o baralho, terminam

3. Nota à edição francesa de *Il Castello dei destini incrociati*, em que Calvino expõe detalhadamente o processo de criação, desta obra, assim como as principais dificuldades encontradas.

também, como é inevitável, as «conversas», as histórias e a própria novela. A segunda parte do livro reproduz a mesma situação, mas desta vez tendo como quadro uma taberna: neste ambiente popular, mais agitado e violento, as personagens lutam entre si para contar as suas histórias, tentando ordenar as cartas, que os vizinhos sistematicamente roubam para as integrarem nas suas próprias histórias. Neste ambiente confuso e emotivo, marcado pela desordem e pela instabilidade, vão-se esboçando, pouco a pouco, as grandes narrativas da cultura ocidental, em que finalmente se fundem as tentativas de expressão individual — Fausto, Edipo, Graal, Hamlet, Macbeth, etc. — enquanto o narrador vai refletindo sobre as questões da ordem e da desordem, do individual e do colectivo, da criação artística, concluindo com o carácter demóníaco da criação artística em geral, e literária em particular:

«Le *Diable* devrait être la carte que dans mon métier on rencontre le plus souvent: la matière première de l'écriture n'est-elle pas toute dans la remontée au jour de griffes velues, crocs canins, cornes caprines, violences interdites qui pataugent dans le noir?» (p. 111)

La vie mode d'emploi

No caso de *La vie mode d'emploi*, Georges Perec partiu de um tabuleiro de damas (10X10) e de um conjunto de quarenta e duas listas de dez palavras cada, contendo diversos elementos a integrar na ficção: personagens, objectos, formas, cores, posições, alusões literárias, etc. Utilizou depois um conjunto de algoritmos aplicados ao quadrado de 10X10 — um problema de xadrez (poligrafia do cavalo) e sistemas matemáticos de permutação e combinação numérica (os «bi-quadrados latinos de ordem 10», algoritmo com base nos «quadrados latinos» e a «pseudo-quenina de ordem 10», adaptação da estrutura da sextina renascentista)⁴ — para permutar os elementos das suas listas de palavras (Anexo 4), vindo a constituir cem listas de quarenta e duas palavras que deveriam integrar obrigatoriamente cada capítulo do romance.

4. Para mais informação sobre o complexo sistema de «contraintes» gerador do romance, ver o artigo de Perec «Quatre figures pour *La vie mode d'emploi*», in Oulipo, 1981; Ver também os dossiers preparatórios do romance (Perec 1993) e o artigo de Bernard Magné «Cinquième figure pour *La vie mode d'emploi*» (Magné 1985).

Assim, *La vie mode d'emploi* seria um romance de cem capítulos — na verdade tem apenas noventa e nove — contando a história de um prédio parisiense⁵. Cada um dos noventa e nove capítulos é consagrado a uma das divisões do prédio, sendo escrito a partir dessas listas de palavras (Anexo 5). O romance conta, assim, a(s) história(s) de um prédio parisiense a que se tirou a fachada, deixando ver o que se passa ao mesmo tempo em todas as divisões que dão para a rua: o objectivo é descrever minuciosamente tudo aquilo que se vê em cada quarto, sala, vão de escada ou arrecadação, contando ao mesmo tempo toda a história (histórias) das personagens, objectos, espaços, que ocupam actualmente, ou que ocuparam no passado, o prédio. Trata-se, na verdade, de uma espécie de «aleph» borgesiano⁶: o prédio é o ponto onde é injectado instantaneamente todo o universo, passado, presente e futuro, funcionando como ponto de partida para centenas de histórias. Por outro lado, a narrativa vai construindo pouco a pouco a ideia de que o prédio descrito será, de facto, um prédio pintado — um quadro, da autoria de um dos seus habitantes. Descobre-se no final do romance que este quadro nunca chegou a ser pintado, nunca passou de um projecto.

Nos três livros, o romanesco é, pois, determinado pelos elementos formais que acabamos de referir, dando origem a narrativas coerentes, legíveis, mais ou menos credíveis e fazendo aparecer, simultaneamente, vários aspectos comuns, que passamos a analisar.

3. Máquinas de multiplicar ficções

O resultado mais imediatamente visível destas maquinarias literárias é o da multiplicação de histórias e de situações. Estas três obras são, com efeito, grandes colecções de pequenas histórias, de

5. A supressão de um capítulo integra-se também num dos «programas» do romance, a que Perec chamou *clinamen*, ou seja, a «falha programada», regida também ela pelos algoritmos de base do romance e destinada a impedir «a reconstrução mecânica do trabalho do escritor».

6. «... El diámetro del Aleph sería de dos o tre centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño» (Borges, 1997: 192).

situações variadas que se encadeiam e encaixam umas nas outras, na tradição das *Mil e uma noites*, do *Decameron*, do *Manuscrito de Saragoça* e do picaresco em geral ⁷. Assim, os sistemas geradores constituem de facto «máquinas ficcionais» desencadeadoras da criação romanesca, ou, como dizia Georges Perec, «des pompes de l'imagination».

Esta multiplicação de histórias verifica-se, em primeiro lugar, na proliferação de personagens. Encontramos nos três livros uma acumulação de dezenas ou centenas de indivíduos; cada personagem existe quase exclusivamente na medida em que tem um projecto, de preferência individual — uma história para contar, uma máquina para fazer, um programa de vida. Estes projectos não a livram da morte — a médio prazo — mas preenchem-lhe totalmente a vida. Os projectos falhados acarretam inexoravelmente o desaparecimento do sujeito, quer em termos narrativos — a personagem deixa de ter razão de ser no universo da narrativa e desaparece —, quer, muitas vezes, em termos físicos — o falhanço acarreta a morte do sujeito. Assim, a «luta pela vida» é sempre assumida radical e literalmente: a sobrevivência dos naufragos rousselianos depende da sua capacidade em espantar a tribo africana com a espectacularidade das suas invenções; a vida da maioria dos habitantes do prédio perequiano existe em função de um projecto, por mais insignificante que seja, e acaba com frequência quando a personagem toma consciência da impossibilidade ou da falta de pertinência do seu sucesso; quanto aos viajantes de Calvino, a sua existência depende exclusivamente da possibilidade de comunicarem histórias através de baralhos de cartas. Verifica-se nos três universos romanescos como que uma recusa das generalizações: todos são sujeitos, cada caso é um caso, cada personagem um indivíduo, com espaço próprio, com direito à palavra, com uma história a comunicar.

Curiosamente, esta semelhança estrutural das personagens — todas absolutamente diferentes nos seus projectos e histórias individuais — produz, de certo modo, a anulação das suas diferenças. Com efeito, o número tendencialmente infinito de personagens e histórias acaba, paradoxalmente, por abolir a pertinência

7. Ver, a este propósito, a análise de Todorov em *Poétique de la prose* (Todorov, 1971).

das especificidades sexuais, biográficas, sociais, etc., transformando os sujeitos em quase abstrações e convertendo estes romances-máquinas em lugares simbólicos de construção e de acumulação de grandes temas gerais. Amor, ódio, morte, sobrevivência, guerra, aventura, viagem, saber, encontram-se a cada passo, quer nas aventuras africanas de Roussel, quer nas histórias parisienses de Perec, metodicamente expostos nas suas diferentes facetas — correspondentes a outras tantas histórias individuais. Encontram-se igualmente, como vimos, reunidos na obra de Italo Calvino, em que as cartas-signos se tornam sucessivamente em «musée de tableaux des maîtres, théâtre de tragédie, bibliothèque de romans et poèmes» (*op. cit.*:123), acabando por constituir-se numa montagem de temas shakespearianos — MacBeth, Rei Lear, Hamlet — que encerra o último capítulo do livro.

Estes sistemas geradores de ficções conduzem, assim, a uma proliferação de centenas ou milhares de pequenas histórias individualizadas, concretas e heterogêneas, cuja concentração no espaço de cada livro, parece, por um lado, subverter a especificidade de cada caso, tornando-o elemento inconspíquo de uma imagem mais geral — peça de um puzzle, que só quando completo fará sentido, tal como aliás refere Perec:

«seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces (...) seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens: considérée isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire (...) mais à peine a-t-on réussi, (...) à la connecter à l'une de ses voisines, que la pièce disparaît, cesse d'exister en tant que pièce». (*La vie mode d'emploi*, p. 15)

Por outro lado, esta extraordinária abundância de histórias e de personagens funciona igualmente como factor de «desregramento», criando no leitor uma sensação de descontrolo, de vertigem, que subverte o mecanicismo e o rigor que se poderiam esperar em obras geradas por precisos sistemas matemáticos, e acabando por produzir um efeito que é mais próximo do delírio que da racionalidade. O que está em jogo nos três textos é, afinal, a luta para criar sentido(s) — para criar ordem(ns) — numa realidade essencialmente caótica e inacabada, em que os indivíduos estão submetidos ao aleatório, à falta de sentido. Trata-se também aqui, como observa Umberto Eco a propósito de James Joyce, de construir «os instrumentos para uma definição da infinidade das formas possíveis do universo» (1965: 289).

4. Verosimilhança e delírio programado

Outro aspecto comum a estas três obras é o de apresentarem universos romanescos regidos por uma rigorosa coerência interna: o encadeamento das histórias, mesmo quando enigmático à primeira vista, é logicamente motivado, o aparecimento das personagens perfeitamente integrado e a descrição dos elementos de um prédio, de um espectáculo na corte de um rei africano ou a disposição de um jogo de cartas em cima de uma mesa funcionam como suportes eficazes de verosimilhança das ficções.

Esta estratégia de coerência e de rigor atinge todos os níveis dos textos, acabando por produzir uma imagem de universos romanescos de certo modo automatizados. Com efeito, tanto em *Impressions d'Afrique* como em *La vie mode d'emploi*, a narração caracteriza-se ostensivamente pela objectividade e pelo rigor — o discurso do narrador é neutro e preciso, as personagens, sem espessura psicológica, definem-se as mais das vezes pela competência técnica, pela obsessão de precisão e pelo rigor dos actos, pelo projecto que condiciona totalmente a sua existência romanesca. As personagens de *Le château des destins croisés*, do mesmo modo, só existem na exacta medida da sua capacidade para combinar cartas de *tarot*, desaparecendo automaticamente desde que esse «suporte discursivo» lhes é retirado.

No entanto, por maior que seja a coerência interna destas obras, o seu efeito mais imediato no leitor será sempre uma sensação de estranheza, de distanciamento, produzida, antes do mais, pela irrupção do inverosímil. No caso de Italo Calvino este efeito é evidente, já que o livro apresenta uma situação inicial explicitamente regida pelo inexplicável — pelo mágico. Uma vez aceite esse facto, a questão da verosimilhança deixa de ser problemática e a história desenrola-se coerentemente, de acordo com o pacto de leitura definido.

No caso das obras de Georges Perec e de Raymond Roussel a questão põe-se de modo diferente, uma vez que as bases das narrativas e uma grande parte dos elementos ficcionais são familiares ao leitor: em *La vie mode d'emploi*, um prédio situado em Paris, mais exactamente no 17^e, Quartier de la Plaine Monceau — precisamente o n.º 11, rue Simon-Crubbellier ⁸. Em *Impressions d'Afrique*,

8. Rua parisiense que, de facto não existe, o que o leitor ignora, a menos que se dê ao trabalho de ir procurar a rua numa planta de Paris...

embora o país africano onde vão ter os naufragos seja igualmente inventado, ele é precisamente situado desde as primeiras linhas do romance (p. 5), assim como as bases da narrativa em geral, que são referenciadas de modo perfeitamente realista: o país encontra-se perto do Equador, os naufragos viajavam num navio — o Lyncée, que largara no dia 15 de Março de Marselha com destino a Buenos Aires (p. 165). A localização destas duas ficções é, pois, caracterizada pela verosimilhança, e a estranheza destes romances provém doutros factores — nomeadamente do modo de organização das narrativas e dos conteúdos ficcionais propriamente ditos.

É de facto um mundo estranho, o que nos apresenta *Impressions d'Afrique*. As histórias da tribo africana são histórias de mortes e guerras, traições e torturas. Um dos «programas» da festa de coroação é, aliás, a tortura e execução de três traidores, descrita com obsessiva minúcia (pp. 23-26). O espectáculo inventado pelos naufragos é condição *sine qua non* de sobrevivência e dá origem a uma sucessão de projectos tecnológicos fabulosos: um tear aquático tece automaticamente um manto real em que se vão nitidamente desenhando sequências e detalhes de cenas bíblicas, como o Dilúvio Universal e a Arca de Noé (pp. 98-106); uma máquina vence pela agilidade e astúcia um combate de esgrima (pp. 37-40); um músico canta sozinho coros a quatro vozes (pp. 70-71:), etc., etc. Sucedem-se as «performances» mais inverosímeis, descritas do modo mais rigoroso e minucioso, numa estratégia em que é a própria abundância de detalhes e explicações técnicas que vai fazendo «resvalar» este mundo de ciência e de técnica para o domínio do delírio e do sonho.

De modo semelhante, encontramos em *La vie mode d'emploi* uma acumulação de projectos e de histórias individuais marcados pela ambição, pelo rigor obsessivo, pela competência técnica e quase sempre pela inutilidade, ou, no mínimo, pela trivialidade. O microcosmo do romance caracteriza-se à partida pela banalidade, apresentando uma população «normal» de velhos reformados, jovens estudantes, empresários, artesãos, vendedores, etc.; esta banalidade esconde, no entanto, um mundo de paixões violentas, ambições desmedidas e obsessões doentias que claramente contrastam com as aparências, fazendo aparecer a instabilidade das fronteiras entre normalidade e loucura.

O paradigma dos projectos do romance é a história do milionário Bartlebooth, marcada pela circularidade e pelo vazio rigorosamente construído: aprender a técnica da aguarela durante dez

anos; dar a volta ao mundo durante outros dez anos a pintar aguarelas de portos e mandando transformar as aguarelas em puzzles; passar mais dez anos a reconstituir os puzzles; finalmente, voltar a transformá-los em aguarelas através de um complicado processo químico e levá-los de novo aos portos onde foram pintados, onde, por outro processo químico, as aguarelas seriam «apagadas», apenas restando de todo o processo uma folha em branco. Dezenas de outras histórias do romance têm características semelhantes a esta: veja-se por exemplo a história do velho Cinoc, que preenche a sua reforma a fazer um dicionário de termos desaparecidos, «ressuscitando» pacientemente todas as palavras que foram sendo retiradas dos dicionários aquando das sucessivas actualizações (pp. 359-366); ou o projecto de quadro do pintor Valène, de representar o prédio em que vive, sem fachada, mostrando simultaneamente todos os apartamentos, com todos os seus objectos, mobílias, personagens, e com toda a história presente, passada e futura do prédio... (pp. 290-298); ou a massa de histórias de invenções tão ambiciosas quanto inúteis, de coleccionadores obcecados, de vinganças preparadas metodicamente durante dezenas de anos, de projectos científicos e artísticos de impossível concretização — que se vão acumulando ao longo das seiscentas páginas do livro, criando um mundo delirante e inquietante, cujo desfecho mais frequente é a morte dos seus protagonistas.

Verifica-se nestes dois romances um desfasamento entre a neutralidade e objectividade do discurso narrativo e a inverosimilhança mais ou menos acentuada das situações por ele veiculadas. Há de facto uma completa indistinção, a nível do discurso, entre situações verosímeis e inverosímeis, e todos os factos são tratados com «naturalidade» e rigor, independentemente do grau de verosimilhança intrínseca das situações narradas. Deste modo, estes romances acabam por produzir alguns efeitos semelhantes ao dos contos fantásticos: a situação de base do conto fantástico, tal como a analisa Todorov (1970), é a irrupção, num universo banal e verosímil, de um elemento estranho e inexplicável, que vem pôr tudo em causa. Nos romances a que me refiro, o «estranho» funciona, no entanto, não no interior do mundo romanesco, em que tudo é tratado com naturalidade, mas sim no processo de leitura — é para o leitor que muitas destas histórias são «fantásticas».

Este aspecto não tem, aliás, que ver com coisas mágicas, mas, pelo contrário, com um excesso de realidade: as descrições são demasiado pormenorizadas — em *La vie mode d'emploi*, quando se

descreve uma cave que serve de adega, apresenta-se uma classificação rigorosa de todos os vinhos franceses (pp. 202-203.); quando se fala num catálogo de *bricolage*, segue-se a descrição técnica de cada máquina do catálogo (pp. 102-106); do mesmo modo, as máquinas inventadas pelos naufragos de *Impressions d'Afrique* são minuciosamente descritas: o aspecto, composição e funcionamento de cada máquina são apresentados em todos os detalhes, incluindo, nalguns casos, a narração do seu processo de invenção e das diversas fases de aperfeiçoamento. Esta vertigem de precisão e de enumeração acaba, evidentemente, por reforçar a inverosimilhança das narrativas, fazendo-as pender para uma realidade que tem muito mais de onírico que de tecnológico ou científico.

Para além disso, as personagens têm com frequência comportamentos mais ou menos desadequados em relação ao que se considera a «normalidade»: basta atentar nas monomanias das personagens de Perec e no carácter delirante de muitos dos seus projectos, ou num dos momentos mais graves e solenes do espectáculo de *Impressions d'Afrique* — a aparição do Rei da tribo mascarado de ... cantora de cabaret, assim como o seu desempenho em falsete de uma ária de ópera. Todas estas distorções à normalidade são, no entanto, tratadas de modo absolutamente natural pelo discurso, produzindo uma vacilação constante entre afirmação do verosímil e inverosimilhança total, que obriga a leitura a movimentar-se num terreno frágil e ambíguo, e como observa Julia Kristeva a propósito de Roussel, « prestes a afundar-se num esquecimento em que o reconhecimento deixa de funcionar » (Kristeva, 1969). A verosimilhança, ou o reconhecimento é, segundo Kristeva, «o nosso único processo de evolução na inteligência das coisas — é o motor da racionalidade. Muda o absurdo em significação» (*ibid.*). Nestes dois romances, esta fragilidade das fronteiras do conhecido faz pender perigosamente estes universos para o lado do não racional, do desconhecido, da alucinação.

Um outro factor que contribui também eficazmente para esta vacilação da posição de leitura é o modo como as narrativas se organizam em ambas as obras.

No caso de *Impressions d'Afrique*, de facto, só na segunda metade do livro o leitor está em condições de contextualizar a história que vem lendo há 168 páginas: a primeira metade da obra, inteiramente preenchida pela detalhadíssima descrição da festa da coroação, com a apresentação minuciosa das máquinas inventadas pelos naufragos, deixa o leitor totalmente perplexo, já que não

lhe dá quaisquer meios de deduzir, nem os antecedentes, nem o contexto das cenas descritas ao longo de nove capítulos. Esta perplexidade será, todavia, esclarecida na segunda parte do livro: aqui, o narrador fornece as informações antes omitidas numa narrativa perfeitamente clara e verosímil, tornando o estranho mundo descrito totalmente coerente e, por isso, mais «viável»; cria-se, assim, uma imagem de perfeição técnica da obra, que a primeira parte do livro, enigmática, não permitia antever. De facto, a extraordinária coerência, a nível textual e referencial, que se observa no romance, reenvia, antes do mais, para o seu autor e para a sua capacidade em «inventar de ponta a ponta», com os instrumentos dos métodos realistas ou naturalistas, estes universos inquietantes e ambíguos ⁹.

No caso de *La vie mode d'emploi*, a narrativa desenvolve-se de modo fragmentado, segundo a lógica do puzzle anunciado no Preâmbulo: desde o início, cada capítulo é assumido como uma peça do puzzle geral que é o romance; há que reunir cada capítulo, cada fragmento de história e de texto, a outras «peças» dispersas — histórias, nomes, frases — para se reconstituir integralmente as histórias e dar sentido ao texto. No final do livro, aliás, um conjunto de Anexos — um Índice de nomes próprios, um catálogo das histórias principais, etc. — ajudam o leitor a orientar-se no labirinto de histórias fragmentadas. Além disso, como cada capítulo do romance corresponde a uma divisão do prédio parisiense a que se retirou a fachada, o leitor cedo desconfia que este prédio corresponde muito provavelmente ao prédio pintado num quadro por uma das personagens centrais: só no fim do romance descobrirá que foi enganado e que o quadro não passou de projecto. O leitor é, assim, convidado a ler o romance como representação pictórica, e essa construção será destruída na última página do romance, relançando a interrogação e ambiguidade sobre o estatuto do universo da ficção.

Quanto ao texto de Italo Calvino, que funciona segundo princípios um pouco diferentes dos que temos vindo a analisar, já que assume como situação de partida a diferença do universo da

9. Lembre-se a declaração de Roussel em *Comment j'ai écrit...*: «J'ai beaucoup voyagé. (...) Or, de tous ces voyages, je n'ai jamais rien tiré pour mes livres. Il m'a paru que la chose méritait d'être signalée tant elle montre que chez moi l'imagination est tout» (*op. cit.*: 27).

ficção em relação ao universo de experiência do leitor, ele produz também, globalmente, vários efeitos semelhantes. Por um lado, se é verdade que o pacto de leitura inicial é marcado por uma explícita distanciação no que se refere à identificação do leitor com o mundo romanesco apresentado, todas as referências da narrativa vão de encontro ao seu universo cultural, aos arquétipos, mitos, personagens que o constituem: a questão do reconhecimento põe-se, assim, constantemente neste livro que, ao reunir os grandes textos do imaginário colectivo, experimentando novas combinações entre eles, interroga os diferentes sentidos e mecanismos da «fabulação» humana e da Literatura:

«L'écriture avertit de tout ça comme l'oracle, et comme la tragédie elle en purifie. (...) L'écriture en somme possède un sous-sol qui appartient à l'espèce, ou du moins à la civilisation [...] ... admettre ce que j'ai réussi à être: un prestidigitateur ou illusionniste qui dispose sur son étalage de foire un certain nombre de figures et qui, les déplaçant, les réunissant, le échangeant, obtient un certain nombre d'effets» (pp. 114-115).

Por outro lado, a estratégia do *tarot* é, como já vimos, uma máquina narrativa, mas também uma máquina interpretativa: as personagens apropriam-se das cartas e lêem-nas em função das histórias que querem contar, e o Narrador, por seu lado, interpreta e descreve este processo de interpretação/ criação. A narração incide, assim, muito concretamente, sobre os esforços e as dificuldades de «mudar o absurdo em significação» — questão fulcral do processo de criação literária.

Em qualquer destes casos, estamos perante um desafio aos hábitos de leitura dominantes, e por consequência, numa posição de leitura «desconfortável», ambígua e activa — os três textos desenvolvem mecanismos deceptivos em relação à leitura romanesca habitual, o que implica a criação de uma distanciação do leitor em relação aos romances. Por muito fascinantes que sejam as histórias — e são — existe sempre esta distância, uma consciência da ficcionalidade, do carácter construído dos romances. Os três romances acabam por produzir no leitor um efeito alucinatório que vem antes do mais do excesso: excesso de palavras, e de imagens criadas pelas palavras. Estas «máquinas de linguagem» que são os romances acabam, assim, por pôr em cena, radicalmente, a questão da linguagem. Em primeiro lugar, a questão da relação do sujeito com a linguagem, que é tratada aqui como

«coisa», como matéria-prima e como problema a resolver. Em segundo lugar, a questão das suas potencialidades criativas e representativas: quais os seus limites? onde começa e acaba aquilo a que chamamos «realidade», onde começam e acabam as fronteiras do «mundo interior» e «exterior»? O que acaba por estar sempre em evidência nestas três obras é a relação do sujeito com a linguagem e com a capacidade de representação da linguagem.

5. Escrita e loucura

Deste ponto de vista, estes romances, que parecem partir de uma abordagem racionalista, experimentalista, científica, da linguagem — estas «máquinas de gerar ficções» — têm várias semelhanças com textos dos chamados «loucos literários» — criações artísticas de doentes psiquiátricos, nomeadamente psicóticos, algumas das quais têm vindo a ser estudadas há já vários anos. A este propósito, cabe chamar a atenção para um pequeno ensaio, publicado nos anos 70 por Christian Delacampagne (1973), que me parece particularmente pertinente para a reflexão que temos vindo a desenvolver. Neste estudo — «L'écriture en folie» — o autor esboça uma tipologia das principais características de textos de «loucos literários» — doentes psicóticos internados em hospitais psiquiátricos (cujas criações foram publicadas, nos anos 40 na revista *L'Art Brut*¹⁰) — salientando nomeadamente:

1. O horror ao vazio, que leva os autores à elaboração de inventários, listas, de modo a «criar um mundo bem cheio»: «Le but de cette énumération [d'objets] est d'assurer qu'il n'en manque pas: l'univers doit être un monde bien plein» (*op. cit.*: 165). Ligado a este aspecto, verifica-se nestes textos a procura obsessiva de pontos de referência e de coerência interna, procurando desenhar a ordem universal e orientar-se no mundo (*ibid.*).
2. O relaxamento das associações racionais evidentes, produzindo um discurso que se deixa levar de detalhe em detalhe, mais atraído pela forma fónica ou gráfica das palavras que pelo seu sentido: este processo leva à transformação do

10. *L'Art Brut* foi fundada nos anos 40 por Jean Dubuffet.

código linguístico, que é apropriado e trabalhado numa perspectiva diferente da normal, conduzindo à criação de textos que são simultaneamente reconhecíveis e irreconhecíveis: «C'est le code, cette fois-ci, dans sa totalité, qu'il s'agit de placer dans une perspective *autre*, de telle façon que nous ne le reconnaissons plus — tout en le reconnaissant quand même, puisque c'est *notre* code» (*op. cit.*: 167).

3. A utilização mais ou menos sistemática de «calembours» — jogos de palavras baseados na desconstrução da cadeia linguística: «C'est donc un jeu indissociablement phonique et scriptural; un jeu qui se joue *dans l'intervalle entre la voix et l'écriture*» (*ibid.*).

Em conclusão, neste estudo a escrita psicótica é vista como puramente simbólica e não representativa, como uma máquina de multiplicar os pontos de fuga, de construir uma perspectiva diferente do mundo. Nas três obras que temos vindo a analisar, encontramos uma abordagem da língua que se identifica em muitos pontos com esta análise — desde o inventário das realidades enunciadas à multiplicação de histórias e de situações, até aos jogos linguísticos e aos diferentes processos de desestabilizar as percepções dos leitores.

Neste sentido, estes romances parecem também corresponder, de um modo específico, às reflexões e experiências ligadas à loucura na literatura. De facto, também reconhecemos neles ecos de Gérard de Nerval e de Rimbaud, ou dos Surrealistas e da sua busca de um novo olhar sobre a realidade: «Le poète se fait voyant par un dérèglement de tous les sens» (Rimbaud); «A travers les fentes d'une réalité désormais inviable, parle un monde volontairement sybillin» (Artaud); «matérialiser, avec la plus impérialiste rage de précision, les images de l'irrationalité concrète» (Dali).

Os três textos que temos vindo a analisar parecem ser uma resposta, mais precisamente, às reflexões de Georges Bataille sobre os limites das experiências surrealistas, ou seja, sobre a impossibilidade de escapar à linguagem discursiva, criando uma situação paradoxal — uma vez que o discurso pressupõe o recurso ao formalismo, e que este é radicalmente recusado pela ideia mesma de Surrealismo:

«[Le surréalisme] c'est une horreur des modes de vie que le discours explicite. Il tend à substituer au discours des moyens

d'expression étrangers au discours. Il se limite dans ces conditions au petit nombre d'hommes disposant de moyens d'expression assez riches, qui puissent se passer de discours misérables. Il les prive en même temps d'un recours au formalisme verbal, qui aurait, seul, la force de les lier.» E mais adiante: «Le surréalisme est la mutité: il cesserait, s'il parlait, d'être ce qu'il voulut, mais n'a pu, faute de parler, que prêter aux malentendus» (Bataille, 1988: 526-528).

De facto, estes textos de Roussel, Calvino e Perec, parecem partir da consciência do carácter incontornável do discurso, para o modificarem «por dentro», realizando assim «ao contrário» o projecto dos surrealistas de permitir a manifestação do inconsciente: o princípio da escrita «sob contrainte», tal como ele é teorizado pelo grupo Oulipo, é o de que, uma vez que o consciente se encontra inteiramente ocupado a resolver um problema formal, um problema linguístico, ele terá, paradoxalmente, menos capacidade de censura que num discurso dito livre, pelo que esse discurso terá mais hipóteses de ser verdadeiro — de exprimir a verdade do sujeito ¹¹. Assim, o que estes três textos põem em cena, em última instância, é o sujeito — os sujeitos — confrontados com a opacidade da linguagem e lutando por criar sentido num mundo de signos à partida incompreensíveis.

Por estes motivos, o narrador de *Le château des destins croisés*, a braços com a dificuldade de criar sentido a partir da desorganização dos impulsos e das tentativas de discurso que o rodeiam, comentará :

«Tout cela est comme un rêve que la parole porte en soi et qui, passant par celui qui écrit, se libère en le libérant. Dans l'écriture, ce qui parle c'est le refoulé» (p. 112).

Aliás, a única forma encontrada pelas personagens da Taberna para disporem as suas cartas de modo mais ou menos legível será a de um mosaico organizado à volta de um espaço vazio, que é interpretado ora como afirmação da inevitável instabilidade dos sentidos,

«Le monde n'existe pas... il n'existe pas un tout donné en une fois: il y a un nombre fini d'éléments dont les combinaisons

11. Cf. a este propósito o artigo de Marcel Benabou: «La règle et la contrainte» (Benabou, 1983).

se multiplient par milliard de milliards, et parmi elles quelques-unes seulement trouveront une forme et un sens, qui s'imposent au milieu de la poussière insensée et sans forme»;

ora como fonte da sua produção:

«Le noyau du monde est vide, le principe de ce qui se meut dans l'univers c'est l'espace du rien, ce qui existe se construit autour d'une absence, au fond du graal il y a le tao».

Estes romances interrogam, assim, obsessiva e profundamente, a capacidade da linguagem para representar o «mundo de dentro», tentando atingir a expressão e a interrogação dessas «zonas proibidas» — o indizível, ou a «mutité» de que fala Bataille — através das manipulações dos códigos linguísticos e discursivos.

Num estudo consagrado a Roussel, Annie LeBrun (1994) interpreta a «démarche» criativa do escritor como um processo de «abrandar o fluxo da linguagem para a impedir de significar o que ela quer significar»:

«Cette «patience cérébrale» ouvre plus de perspectives sur les «fonctionnement réel de la pensée» que la vitesse à laquelle les surréalistes se fièrent dans leur pratique de l'écriture automatique. Car en ralentissant, au lieu de l'accélérer, le flux du langage pour l'empêcher de signifier ce qu'il veut signifier, Roussel nous fait voir, avec ses alluvions, l'extraordinaire résistance que tout oppose au désir» (Le Brun, 1994: 344).

E Soshana Feldman (1978) conclui o seu estudo sobre a «loucura e o objecto literário» pela afirmação seguinte, com que encerramos este trabalho e que nos parece sintetizar de modo pertinente estas reflexões:

«Plus un texte est fou — plus en d'autres termes, il résiste à l'interprétation —, plus ce sont les modes spécifiques de sa résistance même à la lecture qui constituent son «sujet» et sa littérarité. Ce que la chose littéraire, dans chaque texte, raconte, c'est précisément *la spécificité même de sa résistance à notre interprétation.*»

O principal efeito destas «máquinas literárias» parece-me ser, claramente, o da exposição e interrogação da complexidade e diversidade dessa «resistência» que caracteriza as relações do homem com a linguagem e com o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALVINO, Italo, *Le château des destins croisés*, Paris, Seuil, 1976, trad.franc. *Il Castello dei Destini Incrociati*, Einaudi, 1973.
- PEREC, Georges, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, POL, 1978.
- ROUSSEL, Raymond, *Impressions d'Afrique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963 (1.^a ed. Lemerre, 1910).
- BATAILLE, Georges, 1988, *Oeuvres Complètes*, T.XI, Paris, Gallimard.
- BENABOU, M., 1983, «La règle et la contrainte», in *Pratiques*, n.º39.
- BORGES, Jorge Luis, 1997, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial (1.^aed. 1947).
- CALVINO, Italo, 1984, *La machine littérature*, Paris, Seuil, tr.fr.
- DELACAMPAGNE, Ch., 1973, «L'écriture en folie», in *Poétique* n.º 18, Paris, Seuil.
- ECO, U., 1965, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, trad.fr. de *Opera Aperta*, Milão, Bompiani, 1962.
- FELDMAN, S., 1978, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil.
- KRISTEVA, J. 1969, *Semeiotiké — Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- LE BRUN, Annie, 1994, *Vingt mille lieues sous les mots, Raymond Roussel*, Paris, Fayard.
- MAGNÉ, B., 1985, «Cinquième figure pour *La vie mode d'emploi*», in *Cahiers Georges Perec*, n.º 1, Paris, POL
- OULIPO, 1973, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, «Idées».
- OULIPO, 1981, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, «Idées».
- PEREC, G., 1993, *Cahier des charges de «La vie mode d'emploi»*, Paris, CNRS / Zulma, coll. Manuscrits.
- ROUSSEL, R., 1963, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Jean-Jacques Pauvert (1.^aed.1935).
- TODOROV, T., 1970, *La littérature fantastique*, Paris Seuil.
- TODOROV, T., 1971, *Poétique de la prose*, Paris Seuil.

ANEXOS

ANEXO 1

O «PROCÉDÉ» DE RAYMOND ROUSSEL

Alguns exemplos apresentados pelo Autor em

Comment j'ai écrit certains de mes livres

«Je choisis deux mots presque semblables. Par exemple *billard* et *pillard*. Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques» (p. 11)

Billard/ pillard

As <u>letras</u>	(escritas a) <u>giz</u>	nos <u>bordos</u>	do velho	<u>bilhar</u>
↑	↑	↑	↑	
LES LETTRES	DU BLANC SUR	LES BANDES	DU VIEUX	BILLARD
↓	↓	↓	↓	PILLARD

as cartas do homem branco sobre as hordas guerreiras do velho ladrao

↓
«Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première phrase et finir par la seconde»

↓
Parmi les noirs

«Dans le conte en question il y avait un *blanc* (un explorateur) qui, sous ce titre «Parmi les noirs», avait publié sous forme de *lettres* (missives) un livre où il était parlé des *bandes* (hordes) d'un *pillard* (roi nègre). Au début on voyait quelqu'un écrire avec un *blanc* (cube de craie) des *lettres* (signes typographiques) sur les *bandes* (bordures) d'un billard. Ces lettres, sous une forme cryptographique, composaient la phrase finale: «Les lettres du blanc sur les bandes vieux pillard», et le conte tout entier reposait sur une histoire de rébus basée sur les récits épistolaires de l'explorateur» (p. 12).

ANEXO 2

Impressions d'Afrique

— Desenvolvimento do «procédé» através de pares de palavras podendo ter dois sentidos e que determinaram os elementos da ficção:

1. «PALMIER / RESTAURATION»

arbre = PALMIER = *gâteau*

restaurant = RESTAURATION = *rétablissement d'une dynastie*

«... De là le palmier de la Place des Trophées consacré à la restauration de la dynastie des Talous» (p. 14)

2. «REVERS À MARGUERITE»

Défaite militaire = REVERS = *revers d'habit*

Nom de femme = MARGUERITE = *fleur que l'on met à la boutonnière*

«... d'où la bataille du Tez perdue par Yaour costumé en Marguerite de Faust». (*ibid.*)

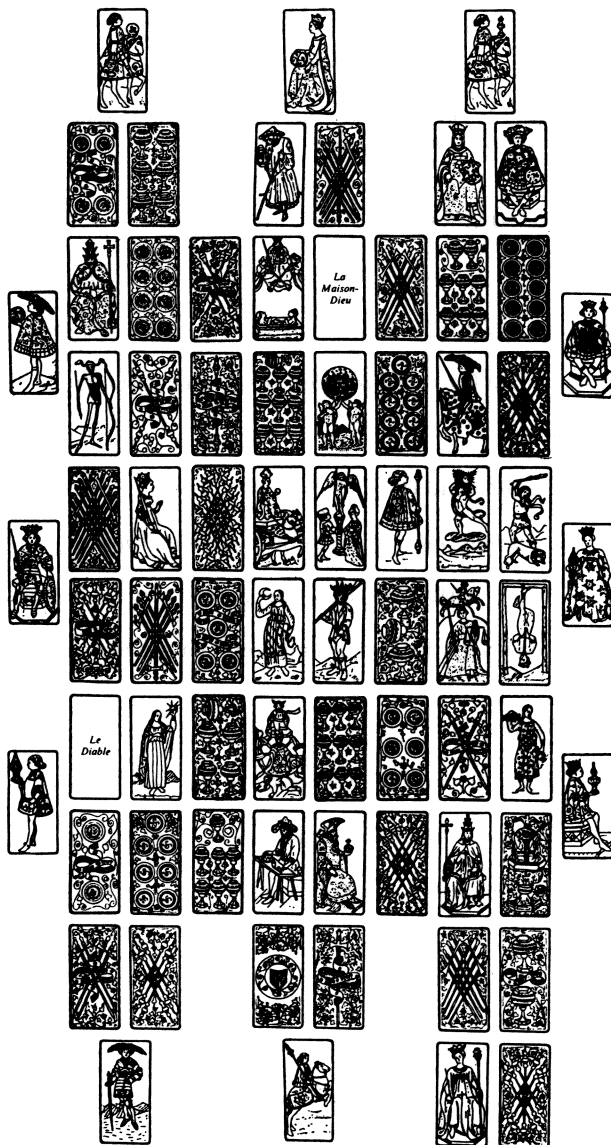
3. METIER A AUBES

profession = METIER = *m. à tisser*

auroras = AUBES = *palettes de roue hydraulique*

«... d'où le métier à tisser installé sur le Tez». (*ibid.*)

ANEXO 3

Il Castello dei destini incrociati

ANEXO 4

La vie mode d'emploi

«Poligrafia do cavalo»
(rege a distribuição dos capítulos
do romance)

59	84	15	10	57	48	7	52	45	54
98	11	58	83	16	9	46	55	6	51
85	60	97	14	47	56	49	8	53	44
12	99	82	87	96	17	28	43	50	5
61	86	13	18	27	80	95	4	41	30
100	71	26	81	88	1	42	29	94	3
25	62	89	70	19	36	79	2	31	40
72	65	20	23	90	69	34	37	78	93
63	24	67	74	35	22	91	76	39	32
66	73	64	21	68	75	38	33	92	77

Hutting	Smautf	Suttur	Orlow-ska	Albin	Morellet	Plassaert			
	Gratiolet		Crespi	Nieto & Rogers	Jérôme	Fresnel	Bredel	Valène	
Cinoc	Dinteville			ESCALIERS	Winckler				
Reol	Rorschach				Foulerot				
Berger					Marquiseaux				
Bartlebooth					Foureau				
Altamont					De Beaumont				
Moreau					Louvet:				
entré de service	Marcia antiquités		Loge Nochère		Hall d'entrée		Marcia		
caves	caves	chaufferie	caves		machinerie l'ascenseur		caves	caves	caves

«Bi-quadrado latino de ordem 10»
(rege a distribuição dos elementos de cada lista de palavras)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
1	1	7	6	5	10	9	8	2	3	4
2	8	2	1	7	6	10	9	3	4	5
3	9	8	3	2	1	7	10	4	5	6
4	10	9	8	4	3	2	1	5	6	7
5	2	10	9	8	5	4	3	5	7	1
6	4	3	10	9	8	6	5	7	1	2
7	6	5	4	10	9	8	7	1	2	3
8	3	4	5	6	7	1	2	8	9	10
9	5	6	7	1	2	3	4	9	10	8
0	7	1	2	3	4	5	6	10	8	9

ANEXO 5

La vie mode d'emploi

Lista-base de um capítulo

27/8/42

2,5

Chambre au 7^e

Ch. 16

		Monter	
		Manger	M Crespi
		Leiris	
		Mann	
		3 personnes	
		Fournisseurs	
		Faire-part	
		faire un rêve	
		peinture brillante	
Manque		moquette M	
		2 ^e guerre	
		Russie	
		Regency	
Faux		Lit	
		quelques lignes	
		1 couteau faux militaire	
		vieille femme	
		chat	
		blouson	
		à pois	
		laine	
		grise	
		chaussures	
		médailles	
		livre d'art	
		musique romantique	
		Carpaccio	
		100 ans de solitude	Crespi
		Indifférence	Eau lac
		Affiches	Gâteaux
		cendriers	
		dés	
		haine	
		aquarelle	
		rond	
		hémisphère	
		plante grasse	aucuba?
		Pierre semi-précieuse	
		manque in 3	
		Faux in 4	
		Laurel	Laurier
		Pâturage	

A máquina celibatária como modelo discursivo e a questão da autoginografia

ORLANDO GROSSEGESSE

Emocionado pela nostalgia, gostaria de lembrar como cheguei a conhecer as máquinas celibatárias: era uma bela noite de Verão em Munique, quando, ainda solteiro, assisti à representação duma peça de Ionesco que um editor de ascendência romena patrocinou para vender melhor o seu último produto — a biografia de Victor Hugo escrita por Ionesco quando jovem. Ainda no decorrer da representação, o senhor Popa, assim o nome tipicamente romeno do empresário, ofereceu-me traduzir um livro dum autor barcelonês para a sua editora supostamente poderosa mas, de facto, quase inexistente. Aceitei com entusiasmo e de imediato, fingindo estimar muito os romances de um tal Enrique Vila-Matas, cujo nome na realidade nunca tinha ouvido antes. A partir daquela noite, porém, era impossível esquecê-lo porque, até hoje, não cessam de chegar os seus livros, enviados desde Barcelona e decorados com desenhos esquisitos que sempre lembram vagamente a silhueta do infatigável Fernando Pessoa. O que demorou muito mais em chegar foi o dinheiro ganho pela tradução de dois dos seus livros para a editorial-fantasma POPA que, pouco tempo depois de publicar as minhas traduções desastrosas, ficou totalmente arruinada. Por outro lado, esta experiência aproximou-me do tema das máquinas celibatárias. O primeiro destes livros, também traduzido para o português, simula um breve manual enciclopédico, como sugere o seu título *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985). Na verdade, faz-se uma revisitação paródica dos movimentos vanguardistas dos anos vinte, esboçando a trajectória historicamente possível duma conjura chamada *shandy*

que começou em Port Actif na foz do rio Niger ¹, e acabou em 1927 em Sevilha, dissolvida pelo satanista Aleister Crowley; tudo isto contado por um dos últimos investigadores e traidores da conspiração, chamado Vila-Matas que, no fundo, somente se limita a revelar os segredos que, numa bela noite de Verão de 1966, lhe foram contados por Marcel Duchamp sobre o *shandyismo*, num café de Port Bou, perto da pensão onde Walter Benjamin tomou a decisão de suicidar-se. Conforme Vila-Matas ou Duchamp, os requisitos indispensáveis para entrar nesta sociedade secreta eram: primeiro, a obra de cada um teria de ser portátil, quer dizer, muito leve e facilmente transportável numa pequena mala; segundo, o conjurado teria de funcionar como uma verdadeira máquina celibatária.

O segundo livro que cheguei a traduzir, chamado *Una casa para siempre* (1988), contém as memórias fragmentárias dum ventríloquo cuja carreira fracassa definitivamente no palco dum teatro lisboeta: diante dos espectadores atónitos, o artista é aniquilado pela sua marioneta predilecta rebelde que não lhe perdoa a paixão repentina por outro boneco, feminino. Desde então perseguia-me a ideia de que estes dois livros de Enrique Vila-Matas não só incluem referências à máquina celibatária quando tratam do *shandyismo* ou do ventríloquo, mas também transferem o conceito desta máquina para a escrita literária.

Antes de argumentar em favor da máquina celibatária como modelo discursivo, convém obter uma primeira noção da sua possível transposição em narrativa, aliás já destacada por Michel Carrouges ao interpretar *Die Strafkolonie* e *Die Verwandlung* de Franz Kafka, no entanto, só ao nível do mecanismo descrito ou da história contada ². Contudo, considerando a observação um elemento essencial, integra-se até o próprio discurso testemunhal no processo da máquina. Neste sentido, analisamos brevemente a acção principal dum capítulo autónomo de *Una casa para siempre*, chamado «La Torre del Mirador» (Vila-Matas, 1988: 95-106) que

1. Evidentemente, este episódio inicial evoca as *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, um facto que une, desde já, o nosso texto com o estudo de Eduarda Keating sobre máquinas literárias, também neste volume.

2. Carrouges (1975: 25-27). *Vd.* também o primeiro romance de Michel Butor, *Passage de Milan* (Ed. de Minuit, 1954): a história central e alguns elementos da ficção são inspirados na *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (devo esta indicação à Prof.^a Eduarda Keating).

possui a seguinte estrutura circular: um marido fugiu da sua bela mulher que lhe amargurara a vida chamando-lhe feio, e mudou de identidade, físico e sobretudo voz. A mulher, julgando-o morto, continua a viver na casa comum, chamada *La Torre del Mirador*. No entanto, o marido observa-a com um binóculo, a partir dum apartamento alugado próximo da torre. Por telefone, ele conta esta sua história e situação triste a homens desconhecidos e solitários, escolhidos à sorte da lista telefónica. O resultado é uma cadeia infinita de solteiros que, um atrás do outro atraídos pelo mesmo Motor-desejo da bela mulher, fingem ser o marido mudado de identidade, físico e voz, que voltou ao lar matrimonial, subsequentemente substituído pelo próximo impostor que toma o lugar do anterior, fugido pela janela³. Tudo isto observado não só pelo (ex-)marido através do binóculo mas também pelo narrador que, chamado pelo senhor triste e feio, também é levado a visitar a torre. No entanto, não participa no jogo de solteiros/maridos e noiva/esposa, revelando-se na sua atitude distanciada de observador e detective como complemento do criador desta máquina.

Basta este esboço esquemático para intuir a analogia, traduzida em narrativa, do funcionamento da máquina celibatária, explicada por Marcel Duchamp da maneira seguinte, ao comentar o objecto *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-23): a Noiva envia aos homens solteiros um comando magnético ou eléctrico; estes recebem a descarga e disparam. Neste instante a Noiva despe-se. Fim do acto e volta ao início. É, portanto, uma operação circular que começa no Motor-desejo da Noiva e termina nele. Um mundo autosuficiente⁴. Contudo, não se deve esquecer a presença do testemunha ocular ao pé do grupo dos solteiros, embora permanecendo fora da operação circular.

Em 1992, o próprio Vila-Matas confessou que as suas reflexões sobre estas máquinas conduziram à escrita de *História abreviada de la literatura portátil* (Vila-Matas, 1992: 16). São reflexões patentes num breve ensaio publicado em 1982 e intitulado «Museo de las máquinas solteras». O texto parte das explicações de Marcel Duchamp acerca *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* que acabámos de citar e que continuamos, seguindo a adaptação

3. uma alusão possível ao *Grande Verre* de Marcel Duchamp.

4. Cf. Marcel Duchamp, «Boîte Verte» (1933), in: *Marchand du Sel* (écrits de Marcel Duchamp), prés. Michel Sanouillet, Paris: Terrain Vague, 1959. A análise mais pormenorizada do *Grande Verre* encontra-se em Jean Suquet (1974).

historiográfica de Enrique Vila-Matas, omitindo, porém, a listagem extensa dos exemplos tomados da literatura e arte dos séculos XIX e XX, de Frankenstein ao Golem, de *L'Eve future* de Villiers aos aparelhos de Raymond Roussel (cf. Carrouges, 1954 e 1975):

«Uno puede tener las mujeres que quiera; no está obligado a desposarlas», dice Duchamp, consciente de que es de orden sexual el rasgo más distintivo de las máquinas solteras, pues éstas se componen de dos conjuntos — uno orgánico y otro mecánico — y entre ambos se anudan, en un círculo cerrado, complejas relaciones de placer y de terror, de éxtasis y de castigo, de vida y de muerte. En tanto que energía o libido, el amor es desviado de su finalidad genética para no buscar más que la autosatisfacción. En la economía de esta transformación, es tanto el conjunto orgánico el que parece dar vida al conjunto mecánico (la esencia de amor destilado por *la Mariée* en dirección al grupo solteril, ...) como el conjunto mecánico parece, a su vez, dar vida al orgánico (...).

De estos vasos comunicantes, la máquina es dueña absoluta y puede infligir la muerte (*La colonia penitenciaria* de Kafka, ...) o puede liberar del orden del Tiempo (...) o producir placer al sobrepasar las posibilidades humanas (...) o bien aplastar a la Muerte simulando eternidad (...), una inmortalidad falsa que sustituye a la vida real (la procreación) que, a veces, es rechazada con absoluta violencia; tal es el caso de Kafka: «Mañana, pensar en casarse», anota abrumado en su Diario. Mañana, sí. Hoy ni pensarlo. (Vila-Matas, 1982: 94)

Nesta citação extensa, observamos um *collage* de leituras não identificadas, acumulando definições da máquina celibatária oriundas de estudos como Michel Carrouges, *Les Machines célibataires* (1954), e posteriormente, *L'Anti-Oedipe* de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1972). Nesta revisitação pós-modernista, Vila-Matas mantém a ambiguidade entre *blague* e mistificação, típica das vanguardas e do próprio *readymade* pioneiro de Marcel Duchamp (cf. Weiss, 1994: 109-163): estabelece-se um museu imaginário e uma historiografia que finge ser arquivo, finge dar explicações e exibir ciência precisamente para salvar neste fingimento a irreverência solteira face à pressão social que exige a domesticação do indefinido e ambíguo. Neste sentido, Vila-Matas invoca ainda outro objecto de Duchamp ao escrever *História abreviada de la literatura portátil*, descrito, emblematicamente, no prólogo: trata-se da *boîte-en-valise* que contém os *readymades* de Duchamp em versão miniaturizada. Nos anos dez e vinte, nasceu assim uma arte portátil sempre fugindo aos museus precisamente por submeter-se a

pseudo-arquivos, classificações errôneas, como o próprio *shandyismo*, parodiando e reafirmando os *ismos* do vanguardismo histórico.

Como pode observar-se nas referências ao caso de Kafka, o citado ensaio de Vila-Matas não distingue entre vida e criação artística, obedecendo ao imperativo que as vanguardas herdaram do Romantismo. Dinamizam-se tanto as explicações psicológicas, alquímicas, pseudo-científicas como a (auto-)ironia para um jogo ambíguo entre *blague* e mistificação que define as relações não só entre obra e público, mas também entre criação artística e autor. Neste sentido, o estudo de Jeffrey Weiss (1994) sobre Picasso e Duchamp no contexto da cultura popular oferece uma leitura alegórica de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* que está em sintonia com a nossa tentativa de converter a máquina celibatária num modelo discursivo, em vez de compreendê-lo como manifestação duma disposição psíquica peculiar que ainda devemos discutir:

The story of the Bachelors, an entire group of men who fail to seize the aerial domain of their erotic ideal, virtually allegorizes the progress of the avant-garde as it was represented in the hostile press. (...), we can account for Duchamp envisioning his work from both sides; it is a project in art-as-science (and has been explicated as such) and a complex, on-going and abandoned pastiche of scientizing ambition. (Weiss, 1994: 159)

Na pós-modernidade, é o próprio discurso pseudo-historiográfico sobre a vanguarda que simula fugir da História, consciente da sua futilidade e traição inevitável e até produtiva. Portanto, assume-se plenamente o papel de detective, investigador e testamenteiro desta arte portátil, possibilitando a sua revelação que, no entanto, não se realiza por completo enquanto houver a simulação circular de irreverência solteira e da sua domesticação (matrimonial, familiar) ou da sua morte, mais ou menos real, observadas pelo ex-Noivo e testemunhadas por um traidor e testamenteiro. Estas observações permitem-nos transformar a anterior representação narrativa da máquina celibatária, exemplificada no capítulo «La Torre del Mirador»: mantendo os elementos actantes nas mesmas posições e apenas alterando ligeiramente as denominações, chega-se à máquina celibatária como modelo do próprio discurso oriunda da referida estética de produção e recepção.

No entanto, a natureza pseudo-científica da máquina celibatária e do discurso pseudo-historiográfico por parte de Vila-Matas,

adverte-nos da natureza problemática do nosso discurso filológico intitulado «A máquina celibatária como modelo discursivo...» Num efeito de reacção em cadeia do «project in art-as-science (and) complex, on-going and abandoned pastiche of scientizing ambition», o nosso texto continua, como se fosse mais uma caixa chinesa, a disposição discursiva do traidor e testamenteiro. O começo autobiográfico da bela noite de Verão em Munique, revela-se assim como início premeditado, sugerindo desde já que a pretensão de estabelecer a máquina celibatária como modelo discursivo vem limitada pelo carácter pseudo-científico do mesmo e pela minha atitude de testamenteiro, evocando nostalgicamente o percurso fugaz do solteiro irreverente⁵. Trata-se duma circularidade solteiro — solteiro morto (transformado em marido ou realmente morto) e duplicidade (por um lado, o solteiro, por outro, o ex-Noivo e o traidor). No fundo, elas alegorizam a pretensão sempre fútil de racionalizar o desejo. A este respeito poderiam referir-se muitos exemplos do género policial, romances e filmes, nos quais o detective funciona como uma máquina celibatária⁶. Já Edgar Dupin de E.A.Poe possui a imagem dum duplo frio, abstracto, sem expressão mas de raciocínio extraordinário, um perfil que reaparece em *Dr. Quaresma, decifrador* do jovem Pessoa, em ambos os casos descritos pelo amigo íntimo, o observador e testamenteiro do 'grande detective'⁷.

Com a «cientificação da ambição», isto é, do desejo, entramos imediatamente na discussão psicanalítica da máquina celibatária. A psicanálise histórica também não distingue entre vida e criação artística, também é um produto finissecular com uma herança do Romantismo. No entanto, como ciência tomou-se a sério, muito a sério, e cabia à arte e à literatura pós-freudiana lembrar as possibilidades de auto-representação em qualquer manifestação

5. *Vd.* o epílogo loquaz e traiçoeiro do tradutor solteiro (Grossegese, 1988).

6. *Vd.* a definição do detective conforme Jacques Dubois (1992: 103-104): «Solitaire (...) et stérile (...), il symbolise la grande et belle machine qui tourne sur elle-même. Il est par excellence le Célibataire, l'homme sans descendance et sans territoire (...).»

7. *Vd.* o nosso estudo sobre Dr.Quaresma, Dr.Duque e Major Calafai, os últimos dois detectives da autoria de Reinaldo Ferreira aliás Repórter X (Grossegese, 1998). Curiosamente, n'As *Memórias extraordinárias do Major Calafai* (1929) o crime em cadeia funciona como uma máquina celibatária, duma maneira muito semelhante à acção descrita em «Torre del Mirador».

semiótica, e reintroduzir o jogo ambíguo entre *blague* e mistificação. Michel de Certeau (1975: 83) até propõe que a própria construção do «aparelho psíquico» (*seelischer Apparat*) na *Traumdeutung* (Freud, 1900: 527-532) corresponde à máquina celibatária: «Elle est machine solitaire que fait fonctionner l'Eros mort.» (Certeau, 1975: 83).

Mudando da literatura para o cinema, o argumento do filme *Final Analysis* (Phil Joanou, 1992) ilustra bem a questão através duma máquina celibatária em narração fílmica: um psiquiatra famoso (Richard Gere) cai na armadilha duma paranóica (Kim Basinger) e da sua irmã mais nova (Uma Thurman) que sabem não só seduzir as vítimas, solteiros e ricos, mas também alimentar a vaidade do psiquiatra, igualmente solteiro, de poder analisar friamente (isto é, como uma máquina de raciocínio) o trauma infantil da irmã mais nova. Na realidade, ambas tentam destruí-lo com as armas de atracção sexual. Contudo, restabelece-se a ordem masculina porque o psiquiatra descobre ainda a tempo que as irmãs fingiram o caso a analisar, copiando-o literalmente da *Traumdeutung* de Sigmund Freud⁸. Isto não só diz bastante sobre a qualidade do psiquiatra, mas corrobora também a afinidade da situação em psicanálise com o funcionamento da máquina celibatária. No filme, a reclusão da irmã maior, responsabilizada pelos crimes cometidos, não inibe a continuação da acção circular: numa cena de epílogo, a irmã mais nova, deixada em liberdade, assume a sedução mortífera de solteiros ricos, representando a ameaça eterna da ordem patriarcal conforme o padrão da *femme fatale*.

O exemplo de *Final Analysis* confirma a ideia de Michel de Certeau sobre o aparelho psíquico freudiano como máquina celibatária: ele não só pretende racionalizar o desejo mas também transformá-lo em discurso testemunhal, adquirindo assim a dimensão de *máquina de escrever* (Certeau, 1975: 88). É a observação que presencia, é o discurso que documenta a operação circular de amor e morte: a permanência (o que escapa da morte) e a falta de vivência imediata (lívido — morte) possibilitam, pelo menos, *vestígios* desta vivência. Seria sugestivo vincular esta defi-

8. Concretamente, vol. VI. 10: «Zur Frage der Symbolik in den Träumen Gesunder», onde uma rapariga tímida começa a contar um sonho («I arrange the centre of a table with flowers for a birthday»), interpretado pelo analista como expressão simbólica duma componente da lívido sádica (Freud, 1900: 375).

nição com Derrida, nomeadamente com o conceito de «hétérothantographie» (Derrida, 1980: 291), mas preferimos retroceder a «De la littérature considérée comme une tauromachie» (1946) de Michel Leiris, um texto lido por Jeffrey Mehlman (1974: 65-71) precisamente como precursor de Derrida: a tourada e o acto de amor são considerados modos de refinar esta imperfeição radical que sofre a existência humana (masculina), caracterizada conforme Freud e Lacan pela irremediável experiência da falta. Daí definir a escrita pela introdução da sombra do corno («l'ombre d'une corne de taureau»). A presença desta sombra e não do próprio corno significa simultaneamente, por um lado, um exceder da literatura para a pulsão vital (Eros/Tanatos), por outro lado, a falta do último contacto mortal, cingindo-se à sombra deste contacto, isto é, ao refinamento da sua presença evitada no último momento. Esta poética, tão semelhante ao funcionamento da máquina celibatária, é retomada pelos *shandys* «quienes arriesgaron algo, si no la vida al menos la locura, para realizar obras en las que estuvo siempre presente el cuerno, la amenaza del toro, (...)» (Vila-Matas, 1985: 14).

Na sua leitura, Shirley Neuman revela o acto desta escrita definida por Leiris como reinserção no código masculino ⁹, recuperando através desta *androbiografia* uma virilidade ameaçada pela mulher, e esta leitura permite, por analogia, ver também a máquina celibatária como construção androbiográfica (cf. Certeau, 1975: 95): a mulher reduz-se a elemento dum mecanismo, converte-se em empregada dum máquina de escrever subordinada à lógica celibatária, portanto sem filhos, nascida do pai, sem sexo no sentido de maternidade futura ¹⁰.

Partindo destas referências de arte, literatura, cinema e psicanálise, evidenciam-se as possibilidades e limitações da máquina celibatária como modelo discursivo, que podem ser sistematizadas conforme três vertentes da crítica que discutem, explícita

9. «Through action, the matador kills the bull. Through autobiography Leiris recuperates for immortality and virility the petrification inflicted for gazing on the Medusa; (...)» (Neuman, 1991: 157).

10. Cf. Friedrich A. Kittler (1985: 463) desde uma perspectiva histórica da evolução dos sistemas de transcrição, aplicando o conceito de máquina celibatária sem reflexão expressa da sua teorização. Acerca da integração do elemento feminino na criação computerizada de identidade masculina através da rede *vd.* a nossa análise do romance *Die Quotenmaschine* (1996) de Norman Ohler (Grossegese, 1997).

ou implicitamente, o conceito da máquina celibatária fora do âmbito inicial da arte vanguardista:

- a crítica freudiana
- a crítica da história literária
- a crítica feminista: a questão da autoginografia

Entre a crítica freudiana, *L'Anti-Oedipe* de Deleuze e Guattari empreende uma aplicação interessante da máquina celibatária como ponto de partida duma teoria sócio-psicológica: Deleuze/Guattari (1972) criticam a redução do subconsciente ao triângulo edipiano, pré-condicionada pela psiquiatria do século XIX, que se limitou à família, domesticando a libido delirante nos confins deste triângulo. Em vez de explicar o desejo pela carência do objecto desejado, pela perda da unidade simbiótica materna que, desde Freud até Lacan e Kristeva, fundamenta as teorias de narcisismo e melancolia, Deleuze/Guattari falam do funcionamento duma *máquina desejante* sem sujeito que junta objectos de desejo parciais como sendo a afirmação produtiva e criativa do homem-máquina dentro duma natureza-máquina. Deleuze/Guattari exemplificam a sua teoria no conto biográfico *Lenz* de Georg Büchner (1835). Face ao dogma freudiano, esta visão sócio-psicológica implica uma valorização positiva da máquina celibatária como alegoria de produção artística autarca e de sexualidade andrógina, por incluírem coito e nascimento num único aparelho. Com Derrida, a crítica freudiana aproxima-se novamente deste conceito ao definir um impulso, um motor autosuficiente, como resultado da dualidade de Eros e Tanatos: o impulso mais forte dos impulsos consiste em possuir a sua própria morte¹¹. A máquina celibatária transforma o mecanismo de amor em mecanismo de morte (Carrouges, 1975: 24), portanto, pode ser definida como a auto-representação do solteiro para atingir uma imortalidade paradoxalmente fugaz (Eros + Tanatos). Esta representação consiste dum círculo fechado e interminável (*Perpetuum mobile*) de coito e nascimento, no entanto com mecanismo letal integrado: a

11. *Vd.* o comentário de Robert Smith (1995: 138-139) acerca do conceito de *hétérothanatographie* (a autobiografia a partir da morte do outro) e o mito de Orfeu e Eurídice em Derrida (1980).

máquina estraga-se. O seu fracasso inevitável deve-se, conforme a lógica celibatária, à *femme fatale* na qual se mistifica e diaboliza a pressão social que provoca a 'morte' do solteiro. Um primeiro exemplo literário são Werther e Lotte no romance epistolar de Johann Wolfgang von Goethe (1774). Lotte não é o anjo inocente que parece ¹², muito pelo contrário, representa a peça que destrói a máquina celibatária, salvando-se os vestígios (a sombra) no discurso testemunhal e editorial. Outro exemplo, tomado da literatura finissecular portuguesa, é *A Confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro (1913), onde se realiza uma união andrógina entre o homem solteiro, destinado à morte, e a sua projecção, a *femme fatale* que o destrói. O narrador é o sobrevivente do duplo, o ex-Noivo (vd. Grossegese, 1997a: 150).

Com estes exemplos passamos da psicanálise à crítica da história literária: a cientificação e a ficcionalização das relações entre Eu e Não-Eu condicionam-se mutuamente. É sabido que a psicanálise finissecular se fundamentou, em grande parte, em textos ficcionais, principalmente na literatura romântica do século XVIII e XIX que, por sua vez, surgiu em diálogo com as teorias psicológicas que então se apoiaram no magnetismo animal, como o demonstram os estudos famosos de G.H.Schubert que, na interpretação dos sonhos, em muito antecipam a psicanálise freudiana ¹³. A duplicidade entre artista-solteiro, vivendo e morrendo, atraído e destruído pela *femme fatale*, e do ex-artista, observador e testamentário, já possui uma grande tradição a partir do Romantismo ¹⁴. O pensamento dum pré-história da máquina celibatária, proposta por Michel Carrouges (1954; 1975), Jochen Hörisch (1979) ou, independentemente deles, por Andrew J.Webber (1996), corrobora a nossa intenção, embora auto-limitada, de cientificar o conceito da máquina celibatária, aplicando-o à teoria do discurso: conforme a nossa tese, tanto a revisitação pós-modernista como a auto-representação do artista pré-moderno utilizam um modelo discursivo comum, invocando na maioria dos casos também uma tradição textual comum.

12. Vd. as interpretações recentes que questionam a carácter de Lotte como visão masculina de Werther (Dumiche, 1995; e outros).

13. Basta citar os dois livros principais *Von der Nachtseite der Wissenschaft* (1808) e *Symbolik des Traumes* (1814) de G.H.Schubert que influenciaram E.T.A.Hoffmann e outros autores românticos.

14. Vd. o nosso conceito de *autonecrografia* (Grossegese, 1996).

Apesar de referir o conceito da máquina celibatária conforme Deleuze e Guattari, Webber (1996) não discute a base lacaniana, referindo apenas que a vertente lacaniana transforma em ciência posições do imaginário romântico sobre o Eu e o Não-Eu. Sem empreender uma teorização da máquina celibatária para uma teoria do discurso, Webber aplica generosamente este conceito a textos literários como *Unsichtbare Loge* de Jean Paul e *Der Sandmann* de E.T.A.Hoffmann (onde aparece a mulher-máquina Olimpia) ou ao filme *Metropolis* de Fritz Lang. Em todos os exemplos, Webber destaca a relevância das projecções oculares, dos espelhos e dos sexos.

Repare-se que até agora falámos da mulher só como projecção ou espelho destruidor do Eu masculino. Conforme a lógica celibatária, a mulher não passa duma peça na engrenagem que necessariamente estraga a máquina irremediavelmente imperfeita, embora sempre anelando a máxima aproximação à perfeição na eterna circularidade de solteiro / solteiro morto, em volta da Noiva como Motor-desejo. No entanto, isto não significa que a máquina celibatária continue unicamente a projecção masculina da *femme fatale*, mas também da mulher destinada à morte, sacrificada, mantendo a seguinte dualidade: «La mise à nu (...) correspond donc à une mise à mort achevée sur le Grand Verre.» (Carrouges, 1975: 24).

Entre os textos de autores masculinos, sobretudo nos séculos XIX e XX, aparece constantemente a morte da mulher. Um cadáver feminino, nomeadamente quando de grande beleza física e deixando atrás um namorado desconsolado, serve como campo de projecção para a imaginação masculina. A visão do cadáver feminino inspira no homem contemplativo ou um discurso teórico sobre o carácter da morte, ou reflexões poéticas sobre o carácter da arte. Mais ainda, o belo corpo morto frequentemente também simboliza, de um modo *mise en abyme*, uma qualidade da produção estética: criação artística significa tirar a alma do objecto em questão, isto é, transformar em signo ou símbolo o que antes esteve idêntico consigo mesmo e não representava outra coisa. Nisto a arte equivale ao cadáver feminino: belo e morto, ele é sensual, mas, como símbolo, também despojo. Sendo transformação de algo vivo em morto, ambos demonstram como um corpo se converte em signo, conforme Elisabeth Bronfen (1987: 94) exemplifica no breve conto meta-poético «The oval portrait» de Edgar Allan Poe: neste conto, o narrador fica tão perturbado pela autenticidade viva do

retrato duma bela jovem que decide investigar a sua origem, chegando a conhecer a obsessão do pintor de transformar a sua noiva viva em arte. A cada nova sessão, o modelo empalidece e enfraquece mais até tombar morto ao pé do retrato perfeito que parece ter vida.

Existem portanto duas imagens da mulher, *femme fatale* e *femme fragile*, que se complementam: o acto de transferir o medo de morrer para o corpo (sexualmente) diferente possibilita ao Eu patriarcal tanto *reprimir* como *articular* a morte (Bronfen, 1994: 138). Daí o postulado de Elisabeth Bronfen para a hermenêutica feminista de desconstruir as estratégias de repressão e negação, restituindo precisamente estes aspectos ao sujeito masculino que foram atribuídos à feminilidade, todos, no fundo, transformações da noção de mortalidade. Trata-se de reinterpretar, numa releitura de Freud e Lacan, o ponto de charneira entre corpo materno e ordem paterna onde começam as fantasias de imortalidade, ao romper o cordão umbilical. Um modelo destas fantasias é sem dúvida a máquina celibatária. Contudo, o umbigo (*umbigo-túmulo*) adverte o não-esquecimento da assinatura da morte inscrita no corpo (Bronfen, 1994: 144).

Esta reinterpretação psicanalítica conduz à questão-chave que levanta a transposição da máquina celibatária em modelo discursivo: tratar-se-á dum modelo do qual só dispõe a estética masculina no sentido já mencionado da androbiografia? Se assim for, isto corroboraria também *ex negativo* a diferença e autonomia de modelos femininos, reivindicados pela teoria literária feminista, afirmando, duma maneira geral, o conceito da autoginografia, isto é, a inscrição do próprio sexo em qualquer representação semiótica de identidade e mundividência.

Entre outras, é Susan Stanford Friedman (1988: 34-35) quem fala da impossibilidade fundamental de aplicar os modelos individualistas do Eu às mulheres por lhes ser imposta uma identidade de grupo, enquanto Shirley Neuman (1992) discorda da dialéctica individual/colectivo: rejeitando a *diferença* fundamental da poética feminista oposta ao sistema androcêntrico, ela postula uma *poética das diferenças*, baseada nas determinantes múltiplas de marginalização. Conforme Sigrid Weigel (1990: 22), o lugar do sujeito feminino não é só muito mais complicado do que o masculino, mas também introduz na dialéctica uma perspectiva duplamente invertida: o olhar e o discurso do género feminino deseja mudar para o lugar do outro sem poder livrar-se da origem do lado oposto — e

nem está tão convencido do valor desejável da posição tanto tempo vedada. Consciente destas reflexões, ampliamos o modelo da máquina celibatária, questionando precisamente o carácter dum modelo discursivo exclusivamente masculino. Conforme Renate Berger e Inge Stephan (1987: 6), tanto autores como autoras afirmam que o acto de escrever representa um processo de matar ou de morrer muito peculiar, motivando assim a abertura da máquina celibatária como modelo discursivo para a escrita de ambos sexos. Contudo, esta abertura implica alguma reflexão sobre o carácter dos seus actantes: existe uma correspondência inquestionável entre homem solteiro e virgem, ambos destinados à morte, mas a expressão *virgem* conota passividade e sacrifício face à palavra *solteira* que implica liberdade e actividade. Optámos também por substituir a denominação *femme fatale* por vampiresa, com base na sexualização tanto masculina como feminina do mito (vd. Picard, 1995: 95-97), resultando a oposição vampiro e vampiresa como actantes que trazem morte e renovação. No centro do modelo discursivo encontra-se um Motor-desejo sem determinação de sexo, potencialmente andrógino no intuito de questionar a dialéctica de posições definidas pelo género masculino ou feminino¹⁵.

Entre a literatura escrita por mulheres encontram-se textos interessantes que parodiam e reinventam projecções oriundas da lógica androcêntrica até ao extremo de transformar a sua natureza. É o caso do relato «The Loves of Lady Purple» (1974) de Angela Carter onde a projecção masculina de *femme fatale* ganha vida própria (vd. Macedo, 1998). É o caso do romance *El silencio de las sirenas* (1985) de Adelaide García Morales que, entre outras referências intertextuais, inverte os papéis do romance epistolar *Die Leiden des jungen Werther*: a solteira Elsa escreve cartas sentimentais ao objecto inalcançável do seu desejo, ao *homme fatale* Agustín Valdés. Sem ter sido correspondida no seu amor, ela suicida-se na montanha. A morte feminina representa aqui a própria condição de autora, transformando ela mesma o corpo em texto, subvertendo as regras de representação androbiográfica: a sua morte dá início à escrituração do desejo (Rössler, 1996: 116),

15. Entre os intérpretes da máquina celibatária, Arturo Schwarz (1975: 156-165) defende o carácter andrógino da mesma (negado por M.de Certeau, 1975: 95), no sentido alquímico do *Antropos gnóstico*. Contudo, a argumentação posterior refere-se principalmente à inclusão da *anima* feminina no homem (Schwarz, 1975: 166), regressando implicitamente à construção androbiográfica.

deixando as suas cartas como legado a María, a narradora testemunhal e testamenteira de *El silencio de las sirenas*. O título do romance refere-se obviamente à reinterpretação do episódio homérico da Odisseia por Franz Kafka em «Das Schweigen der Sirenen»¹⁶. No romance de García Morales, subverte-se a versão patriarcal do mito da sereia porque ela não se reduz à musa que inspira a escrita masculina, transformando-se, no entanto, duplamente, em escritora (Rössler, 1996: 137): (1) solteira morta e (2) testamenteira sobrevivente. As duas personagens femininas, Elsa e María, ocupam portanto posições normalmente atribuídas aos homens. Contudo, a mesma duplicidade aparece no romance *Malina* (1971) de Ingeborg Bachmann: aí coexistem o acto de «auto-enterrar-se e (o apelo de) desenterrá-la», portanto «ela respira apesar de morta» (Gil, 1995: 322). Num diálogo crítico com a definição da máquina de escrever como máquina celibatária (Kittler, 1985: 463), Sigrid Weigel descobre em *Malina* a renovação duma estética de produção feminina, uma «poetologia do póstumo para além do legado, uma tematização de vestígios para além do conceito da herança.» (Weigel, 1996: 150).

Argumentando a partir do modelo discursivo aberto de máquina celibatária, os exemplos referidos podem entender-se, por um lado, como tentativas de subverter projecções androcêntricas, dando-lhes uma dinâmica que transgride a dialéctica dos sexos tradicional e, por outro lado, como modelos próprios — por exemplo o «corps-tombeau» (Irigaray, 1982: 23) — explícita ou implicitamente ao encontro de possibilidades de síntese andrógina, pós-género. Eles dissolvem a teoria e a prática da representação semiótica manipulando a máquina celibatária, mas mantendo o alvo original da estética de produção e recepção: salvar a irreverência solteira, uma imortalidade fútil face à pressão social que exige a domesticação do indefinido e ambíguo. Do lado masculino, basta citar Juan Goytisolo cuja auto-representação (com Monique e Mohamed), talvez derivada da máquina celibatária, expõe uma identidade marginal, transsexual e transcultural que a sua escrita nómada, nomeadamente *Makbara* (1980), proclama (cf. Grosse-

16. Outra revisitação do escritor-solteiro Kafka é empreendida por Nuria Amat num capítulo que dá o nome ao livro *Todos somos Kafka* (1993): uma filha hipotética de Kafka, assim transformado em marido e pai, escreve sobre a vida e a ausência da esposa e mãe Kafka (Amat, 1993: 23-33).

gesse, 1987: 66). Em vez de transformar, dum modo próximo da perfeição inatingível, vida/corpo em retrato ou escrita, a própria arte pode ser definida como metamorfose imperfeita, brotando do corpo em mudança, como se fosse uma tatuagem ou uma dança (vd. Brandstetter, 1995).

BIBLIOGRAFIA

- AMAT, Nuria (1993), *Todos somos Kafka*, Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- BERGER, Renate e Inge Stephan (1987)(Org.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln, Wien: Böhlau.
- BRANDSTETTER, Gabriele (1995), *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren in der Avantgarde*, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- BRONFEN, Elisabeth (1987), «Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18.Jahrhunderts bis zur Moderne», in: BERGER et al. (1987), pp. 87-115.
- BRONFEN, Elisabeth (1994), «Vom Omphalos zum Phallus», in: *Macht, Geschlecht, Differenz: Beiträge zur Archäologie der Macht im Verhältnis der Geschlechter*, (Eds.) Wolfgang Müller-Funk e Elisabeth Bronfen, Wien: Picus, pp. 128-151.
- CARROUGES, Michel (1954), *Les Machines célibataires*, Paris: Arcanes.
- (1975), «Mode d'Emploi / Gebrauchsanweisung», in: SZEEMANN (1975), pp. 21-46.
- CARTER, Angela (1974), «The Loves of Lady Purple», in: *Fireworks*, London: Virago, 1993 (reimp.).
- CERTEAU, Michel de (1975), «Arts de mourir. Écritures anti-mystiques / Sterbekünste. Anti-mystisches Schreiben», in: SZEEMANN (1975), pp. 83-97.
- DELEUZE, Gilles e Félix Guattari (1972), *L'Anti-Oedipe*, trad.cit. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DERRIDA, Jacques (1980), *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*, Paris: Aubier-Flammarion.
- DUBOIS, Jacques (1992), *Le roman policier ou la modernité*, Paris: Nathan.
- DUMICHE, Béatrice (1995), «Lottes Mutterbindung. Ihre Mitschuld an Werthers Selbstmord», *Orbis Litterarum* 50, pp. 278-288.
- FREUD, Sigmund (1900), *Die Traumdeutung*, cit. ed. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.
- FRIEDMAN, Susan Stanford (1988), «Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice», in: *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, (Ed.) Shari Benstock, Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, pp. 34-62.
- GARCÍA MORALES, Adelaide (1986), *El silencio de las sirenas*, Barcelona: Anagrama.
- GIL, Isabel Capeloa (1995), ««Tot sein und atmen...» O complexo de Antígona no romance *Malina* de Ingeborg Bachmann», *Runa* 23-24 (Áustria), Coimbra, pp. 309-325.

- GROSSESSE, Orlando (1987), «Die Blonde und der Paria. Zu den Männerphantasien von Juan Goytisolo», *Tranvía* 6, Berlin, pp. 65-66.
- (1988), «Nachwort des Übersetzers», in: E.Vila-Matas, *Dada aus dem Koffer. Die verkürzte Geschichte der tragbaren Literatur*, München: Popa, pp. 121-126.
- (1996), «Para uma teoria da autonecografia», in: *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*, (Orgs.) Margarida L.Losa, Isménia de Sousa, Gonçalo Vilas-Boas, Porto: Ass. Portuguesa de Literatura Comparada, pp. 449-456.
- (1997), «Narrar/vivir en la red. Construcciones (auto)biográficas en *Die Quotenmaschine* de Norman Ohler», in: *Literatura y Multimedia*, (Eds.) José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo, Mário García-Page, Madrid: Visor, pp.241-248.
- (1997a), «Sterben, Tanzen und Schreiben», in: Mário de Sá-Carneiro, *Lucios Geständnis*, München: dtv, pp. 143-158.
- (1998), «Duplo romântico e ficção policial no Modernismo português: Memórias extraordinárias do Dr.Quaresma, Dr.Duque e Major Calafai», in: *La novela policíaca en la Península Ibérica*, (Eds.) Beatrice Schmid e Montserrat Ollé, ARBA 10, Univ. de Basileia, pp.75-91.
- HÖRISCH, Jochen (1979), «Sprach-, Wunsch- und Junggesellenmaschinen bei Jean Paul und Kafka», *Euphorion* 73/2, pp. 151-168.
- IRIGARAY, Luce (1982), *Passions élémentaires*, Paris: Ed. de Minuit.
- KITTLER, Friedrich A. (1985), *Aufschreibesysteme 1800 — 1900*, München: Fink, 31995.
- MACEDO, Ana Gabriela (1998), «Angela Carter's Disquieting Poetics: An Ec-centricity Ex-centrally Assumed», in: *Daughters of Restlessness. Women's Literature at the End of the Millennium*, (Eds.) Sabine Colesch-Foisner, Hanna Wallinger, Gerhild Reisner, Heidelberg: C.Winter, pp. 81-92.
- MEHLMAN, Jeffrey (1974), *A Structural Study of Autobiography. Proust, Leiris, Sartre, Lévi-Strauss*, Ithaca / London: Cornell Univ.Press.
- NEUMAN, Shirley (1991), «Autobiography, Bodies, Manhood», in: *Autobiography and Questions of Gender*, (Ed.) Shirley Neuman, London: Frank Cass, pp. 137-165.
- (1992), «Autobiography: From Different Poetics to a Poetics of Differences», in: *Essays on Life Writing. From Genre to Critical Practice*, (Ed.) Marlene Kadar, Toronto: Univ.of Toronto Press, pp. 213-230.
- PICARD, Michel (1995), *La littérature et la mort*, Paris: Presses Univ. de France.
- RÖSSLER, Andrea (1996), *Imitation und Differenz. Intertextualität bei Carme Riera, Adelaida García Morales und Paloma Díaz-Mas*, Berlin: Tranvía.
- SCHWARZ, Arturo (1975), «La machine célibataire alchimique / Die alchemistische Junggesellenmaschine», in: SZEEMANN (1975), pp. 156-171.
- SMITH, Robert (1995), *Derrida and autobiography*, Cambridge: Cambridge UP.
- SUQUET, Jean (1974), *Miroir de la Mariée*, Paris: Flammarion.
- SZEEMANN, Harald (1975) (Ed.), *Junggesellenmaschinen / Les machines célibataires*, Venezia: Alfieri.

- VILA-MATAS, Enrique (1982), «Museo de las máquinas solteras», in: VILA-MATAS (1992), pp. 91-95 (reimpr.).
- (1985); *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona: Anagrama.
- (1988); *Una casa para siempre*, Barcelona: Anagrama.
- (1992), *El viajero más lento*, Barcelona: Anagrama.
- WEBBER, Andrew J.(1996), *The Doppelgänger. Double Visions in German Literature*, Oxford: Clarendon Press.
- WEIGEL, Sigrid (1990), *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek: Rowohlt.
- (1996), «Telephon, Post, Schreibmaschine. Weibliche Autorschaft im Aufschreibesystem der (Post) Moderne am Beispiel von Ingeborg Bachmanns *Malina*», in: *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, (Eds.) Wolfgang Müller-Funk e Hans Ulrich Reck, Wien, NY: Springer, pp. 147-162.
- WEISS, Jeffrey (1994), *The popular culture of modern art. Picasso, Duchamp and avant-gardism*, New Haven / London: Yale Univ.Press.

No barco de Teseu — a suspeita da transformação nas óperas de Richard Strauss e Hugo von Hofmannsthal

VÍTOR MOURA

«A música é a arte da transição.»

Felix Mendelssohn-Bartholdy

1. «Como ser-se um outro do que se era»

Na prodigiosa última cena da prodigiosa ópera *Ariana em Naxos*, a abandonada e agora redescoberta Ariana reconhece no deus Baco não o seu traçoeiro amante Teseu mas um outro, um desconhecido em quem ela pretende vislumbrar a hipótese de um recomeço, longe de Naxos e das suas cavernas, onde antes quisera morrer. Na tensão, que ela guardará, entre a dor da mulher desprezada e a esperança posta numa nova viagem (Baco é, em primeiro lugar, «o senhor de um navio» pronto a zarpar), Ariana consulta-se a si própria uma e outra vez. Ela quer saber se o terrível passado foi já definitivamente ultrapassado, e quer preservar a plena consciência dessa ultrapassagem, dar-se conta da súbita transição de humor que lhe transformará a percepção do que a rodeia. Não o conseguirá: «Não existe nenhuma passagem? / Já chegámos? / Como é que isto aconteceu? Será que já atravessámos?»

Do outro lado do palco, saído a medo dos bastidores, Baco receia descobrir em Ariana, por quem se sente atraído, uma outra Circe, e espera a todo o momento que lhe seja passado o cálice com a poção que transforma os marinheiros em porcos, ou que se lhe cante a melopeia mágica que inebria e magoa. Na tensão entre o medo de uma nova traição e a atracção sentida pelo formoso ser abandonado, Baco pretende, acima de tudo, recuperar a sua

condição divina, limpar o pó das mágoas passadas e preparar uma nova viagem. Tal como Ariana, também ele quer datar o preciso momento em que a transformação se dará, e com ela o fim do luto e do terror, o aguardado início de outra coisa, qualquer que ela seja, mas diferente: «Sou um outro do que era! / O sentido do deus voltou a acordar em mim, / e o teu nobre ser quero totalmente rodear!»

A textura dramática e musical deste momento assenta sobre aquela dupla entrega relutante. Tanto Ariana como Baco foram vítimas de logros, ambos foram *transformados* por aqueles que os traíram e já não sabem como reagir ao próprio momento da transformação. Querem *monitorizá-la*, medir as suas fases e registar o acme em que exactamente, como no clic de um interruptor, ela se dá.

Este texto visa a observação e contextualização desta ambição paradoxal: registar o que se transforma, mas com a consciência de que a *transformação se dá no próprio registo*. As obras conjuntas de Strauss e Hofmannsthal apresentam este jogo conceptual como um tema recorrente e o fulgor da sua produção conjunta alimenta-se dele e alimenta-o admiravelmente.

2. Strauss, Hofmannsthal e um tema em comum

Quando se encontraram pela primeira vez, sintomaticamente, na Paris do ano de 1900 — uma época e uma cidade atarefadas com o cumprimento do lema modernista de Baudelaire e, consequentemente, sob uma vontade permanente de mudança — Strauss, com 36 anos, e Hofmannsthal, mais novo uma década, possuíam já um significativo passado artístico.

Hugo von Hofmannsthal podia funcionar como o epítome da realidade instável e multifacetada que constituía a Viena austro-húngara, sendo, como era, um produto brilhante da mais desvairada encruzilhada de *contribuições*: de ascendência judaica, italiana e alemã, a sua família havia alcançado o «von» nobiliárquico e uma posição segura na complexa ordem social da Kakania finissecular. A infância, passara-a o jovem Hugo em Itália, e a juventude na Áustria, em si mesmo aprendendo a congregar uma mão cheia de díspares vectores culturais, tranquilamente, equilibradamente, como se «nunca tivesse sentido conflito algum entre o «sombrio, sério e profundamente moral ideal teutónico» e «o vivo e festivo

esteticismo latino.»¹ Na formação do seu irrepetível cosmopolitismo, registamos aportações de um judaísmo remanescente, do catolicismo sincero dos von Hofmannsthal, do culto dos clássicos à mistura com o fascínio comum pela *Gesamtkunstwerk* wagneriana, e de uma dupla atenção, quer à exuberância da cultura barroca austríaca quer à frugalidade da cultura protestante do Norte da Alemanha.

Uma idêntica justaposição de planos reflectia-se na aceitação de um vaivém contínuo entre a ordem do quotidiano e a esfera do artístico. Ao contrário do esteticismo de Wilde, Gide ou D'Annunzio, Hofmannsthal nunca praticaria o exercício de um divórcio entre a «vida» e a «arte». Opostamente, fascinava-o o modo como a personalidade artística e criadora se encontrava — por vezes, muito poucas vezes, o que reforçava o fascínio — em condições de estabelecer uma mais íntima conexão entre o «eu» e o seu «mundo»². A primeira fase da sua vida artística, iniciada com a quase inevitável adopção de um pseudónimo — assim se adequando à deriva esquizóide que caracterizava a sua sociedade —, «Loris», trazia consigo a marca de uma fluência poética invulgar e parti-cipava de uma estranha e, em certo sentido, desajustada confiança: «[a lírica serve] para tocar em cordas e arrancar harmonias que têm estado adormecidas em nós mesmos sem que as conheçamos, de modo que esquadrimos as profundezas dos mistérios prodigiosos como se se nos franqueasse uma nova significação da vida»³.

Esta confiança seria estilhada pelas mesmas razões que levariam à súbita transformação do poeta em dramaturgo. A mutação, ou melhor, os motivos da mutação seriam documentados através do brilhantismo angustiante da *Carta de Lord Chandos*⁴, publicada em 1902 e fruto de uma das mais célebres e *produtivas* «letargias

1. JANIK, A. e TOULMIN, S. (1973), *La Viena de Wittgenstein* (trad. por I. Liano), Madrid: Taurus, 1987, 141.

2. Um tema caro a todos os principais protagonistas da Viena do princípio do século — Kraus (mas por vias completamente distintas das de Hofmannsthal), Hertz, Mach, Freud, Wittgenstein — e que se reflectiria na procura de uma autenticidade artística renovada, na música da Segunda Escola, na arte da Secessão e na arquitectura de Loos.

3. Citado em Janik e Toulmin, 1973: 142.

4. HOFMANNSTHAL, H. (1902), *A Carta de Lord Chandos* (trad. por Carlos Leite), Lisboa: Hiena, 1990.

espirituais» da história da literatura. Será neste pequeno texto que poderemos encontrar as raízes do filão temático que haveria de proporcionar o melhor das suas colaborações com Strauss. O motivo irrompe logo no início da *Carta*: «É a custo se sei se sou ainda o mesmo a quem a sua preciosa carta se dirige» (1902: 10). Se Philip Chandos ainda é o mesmo que o autor do «Novo Páris» e do «Sonho de Dafne»⁵, que o impede agora de reconhecer-se nestes textos, de não os «poder entender imediatamente como imagem conhecida dum combinação de palavras mas apenas palavra a palavra, como se pela primeira vez os meus olhos vissem tais vocábulos latinos arranjados desta forma?» (1902: 12) Em clara referência ao objecto maior da sua poesia — a sondagem de um *mistério* fundamental —, enumera-se aquilo que se perdeu: «tudo quanto existe apresentava-se-me, então, numa espécie de bebedeira contínua, como uma grande unidade: o mundo espiritual e o mundo material pareciam não constituir antítese, tão-pouco as maneiras cortesias como as brutais, a arte e a barbárie, a solidão e a sociedade; (...) e em todas as naturezas sentia-me eu mesmo» (1902: 20-21). A perda desta comunhão tranquila entre homem e mundo corre a par com a progressiva desqualificação da linguagem — e da poesia, seu mais desenvolvido exercício — como veículo de mediação e de conhecimento: «em resumo (...), perdi por completo a faculdade de pensar ou de falar consequentemente sobre o que quer que seja» (1902: 25).

Na *Carta de Lord Chandos*, as palavras, e com elas a poesia, abrem falência perante a suspeita de um novo idioma, «uma língua de que não conheço uma só palavra, uma língua com que as coisas mudas me falam» (1902: 54). Partindo de tal suspeita, Philip Chandos vai lançando indícios do que viria a ser a estratégia criativa futura no percurso de Hofmannsthal ao confessar, por exemplo, a sua adequação a uma vida medíocre e desafectada, na

5. É curioso que o mito de Dafne nunca tenha sido tratado, em comum, por Hofmannsthal e Strauss. É de supor, no entanto, que a imagem de Dafne, sendo transformada em loureiro por Apolo para melhor poder admirar a luz do deus solar — as folhas do loureiro restam «eternamente verdes» —, o símbolo clássico da transformação, nunca tenha desaparecido do horizonte literário dos dois autores. E se Hofmannsthal não viveu o suficiente para responder à insistência do mito, Strauss, anos após a morte do poeta e a partir do libreto menor de Joseph Gregor, haveria de pôr em música o momento em que as palavras da ninfa são gradualmente transformadas em brisa.

qual descobre insuspeitados «momentos felizes e vivificantes» (1902: 33), quando «um regador, um rastelo abandonado no campo, um cão ao sol, um cemitério pobre» adquirem o condão de ocupar a consciência com o brilho de uma «revelação». Um impressionismo radical e não predicável ⁶. Se a poesia de Loris já não serve, abre-se a via que conduzirá à arte dramática de Hofmannsthal. Onde a linguagem se revela incapaz de aceder às essências fundamentais — o «eu» e o «mundo» —, apresenta-se como alternativa a arte que apresenta, e apenas apresenta, o discorrer dos acontecimentos: da «Vorstellung» passamos à «Darstellung». Anos mais tarde, Wittgenstein envolver-se-ia num trajecto semelhante, ao substituir uma teoria figurativa da linguagem pela apresentação, por *episódios*, de um jogo de linguagem. Ambos os autores concordariam que, em certo sentido, o que constitui este mundo não é aquilo em que este mundo consiste. Se já não se pode dar conta do *mistério* (qualquer que ele seja) que *subjaz*, observe-se em redor o não-mistério do que se passa.

A activação dos instrumentos teatrais também significaria a progressiva descoberta da heterorreferencialidade inerente às *artes do palco* — do egotismo auto-evidente do poeta passávamos para a dispersão de dois relacionamentos actuais: entre personagens sobre um palco e entre essas personagens e o seu público — e essa descoberta parece reflectir-se no tema mesmo das várias óperas que resultariam da colaboração com Strauss: a ligação da ipseidade à consciência da alteridade, social, desde logo, mas também *ontológica* (não apenas o «outro» mas a própria condição de se ser um outro). Observe-se, como exemplo, o modo como Hofmannsthal povoa estas óperas com elementos capazes de pôr em destaque a súbita consciência da evidência do tempo e da duração (horizontes da mudança) como a mais importante conquista das suas personagens:

— Elektra vive aprisionada como única e indesejada sacerdotisa do luto a Agamemnon pelo que a vingança perpetrada, finalmente, por Orestes é apresentada como a única

6. Sendo de supor que a oscilação entre a música e o texto, ou mesmo entre a palavra cantada e a palavra articulada do Sprechgesang, tal como desenvolvida ao longo das óperas dos dois autores, poderá ser considerada, em retrospectiva, como tentativa de suprir esta dificuldade de expressão.

forma de se lhe devolver a possibilidade de vir a ser outra coisa ⁷, de deixar de ser a que espera para passar a ser a esperada, aquela por causa de quem as coisas acontecem, o que, infelizmente, nunca chegará a ser verdade: «sei que estão todos à espera, / porque devo ser eu a encabeçar a dança, / mas já não posso: o Oceano, o terrível, / o mil vezes aumentado Oceano, enterra com todo o seu peso cada um dos meus membros e eu não consigo / levantar-me» — Elektra quedar-se-á na galeria das personagens femininas de Hofmannsthal como aquela que não foi capaz de mudar;

- no final do I acto de *O Cavaleiro da Rosa*, a Marechala Marie-Thérèse, após abandonar toda a sua jovialidade ao deparar com o reflexo do seu rosto sob um novo penteado ⁸, confessa: «O tempo é uma coisa estranha. / Enquanto a gente se deixa nele viver, ele não significa absolutamente nada. / Mas de repente, não nos apercebemos de outra coisa senão dele. / Ele está sempre à nossa volta. E está também dentro de nós. / Ele corre sobre as nossas faces, / ele corre sobre o espelho, / ele flui sobre as minhas têmperas. E entre mim e ti, / volta a fluir, em silêncio, como uma ampulheta. (...) / Por vezes, levanto-me a meio da noite / e faço parar todos, todos os relógios»;
- a Imperatriz sem sombra, em busca da faculdade de ter filhos, uma projecção concreta, um futuro, uma *sombra*, e

7. O enclausuramento no presente é bem expresso por Chrysothemis, a irmã de Elektra que deseja ter filhos (tema a ser reencontrado em *A Mulher sem Sombra*) e assim escapar de um instante que cristalizou: «Sentamo-nos para sempre no alpendre / como pássaros na gaiola, rodando para a esquerda / e para a direita as cabeças sem que ninguém venha, nem / o irmão, / nem uma mensagem do irmão...» (in HOFMANNSTHAL (1909), *Elektra*, Londres: Decca, 1967). É também pela voz de Chrysothemis que vemos surgir uma das imagens mais fortes e mais complexas do texto de Hofmannsthal, a identificação do presente-prisão com a pedra: «Tenho tanto medo, tremem-me / os joelhos noite e dia, a garganta / está como que sufocada, nem sequer consigo chorar, / como se tudo fosse de pedra!». Em *A Mulher sem Sombra*, a ameaça da transformação do Imperador em estátua de pedra ocorrerá, igualmente, como um símbolo da cristalização do tempo.

8. «**Marschallin** Mein lieber Hippolyte, heut'haben Sie ein altes Weib aus mir gemacht!» in *Der Rosenkavalier*, Londres: Boosey & Hawkes, 1957.

sendo sempre remetida ao seu passado de filha de Keikobad, senhor dos espíritos;

- a Helena Egípcia que, entre o filtro do Esquecimento e o filtro da Memória, acaba por preferir este último, para si e para Páris, porque lhe é insuportável permanecer na consciência do seu marido como uma «nova Helena», preferindo assumir as consequências de ter sido *Helena de Tróia*, as consequências de um passado.

O contacto das personagens entre si acompanha (ou engendra?) a progressiva reflexão destas sobre si próprias enquanto sedes de uma mutação imparável. O tempo, através do qual são apresentados os *fascículos* da identidade, será a maior oferta de Hofmannsthal às suas protagonistas.

Regressando à *transformação* do próprio autor, a passagem de poeta a dramaturgo decorre como se a mudança de «objecto» implicasse a mudança de «método» e a mudança de método implicasse a reflexão sobre a mudança. Neste sentido, e mais uma vez, tudo começa na *Carta de Lord Chandos*, narração voluntariamente atrapalhada e incompetente de uma dupla implosão: a da linguagem como sonda de acesso ao *fundamento* e a do sujeito, egotista e esteta, como piloto dessa sondagem. Em seu lugar, surgirá um teatro de clara ascendência aristotélica, por onde se manifestará, uma e outra vez, a resignação das mais notáveis protagonistas à ordem do que acontece. Colocamos, assim, uma hipótese de partida: não corresponderá esta encenação da vontade perdida das personagens (femininas, note-se), envoltas numa transformação que, simultaneamente, causaram e receiam, a um regresso cíclico de Hofmannsthal à metamorfose *original* esboçada pela *Carta*? Seria como se, não dispondo Loris dos instrumentos que pudessem dizer o soçobrar do próprio discurso, tentasse Hofmannsthal, com as suas peças-óperas, a demonstração do que *então* se teria passado, i.é, tentar provar o que significa, afinal, ser-se *totalmente* um outro do que se era. Como a Zerbinetta de *Ariana em Naxos*, é também Hofmannsthal que se resigna ao emudecimento perante «o deus novo que avança caminhando»⁹, um deus sempre novo, não importa qual, i.é, o «deus» da própria transformação.

9. «Zerbinetta Kommt der neue Gott gegangen, hingegeben sind wir stumm! Stumm!» in *Ariadne auf Naxos*, Londres: Boosey & Hawkes, 1969.

O mais evidente sinal da ascendência aristotélica que este teatro invoca para si mesmo reside na sua preocupação pela indução da catarse, o que seria de esperar numa obra escrita sob o signo da mutação. A catarse é a transformação do espectador e, como base do seu processo, Hofmannsthal mobilizava a capacidade ilusionista do teatro barroco ou a sofisticação técnica dos palcos de Max Reinhardt, provocando estranhas «fantasias do realismo» e o desprezo de críticos como Karl Kraus, para quem todo aquele aparato feérico se apresentava como «vulgar» e «ingénuo», perigosamente ingénuo atendendo à terrível herança deixada pela I Guerra Mundial (cf. Janik e Toulmin, 1973: 104). Insistindo, Hofmannsthal manipulava em frente aos seus espectadores os ingredientes capazes de recriar a sua própria «catarse»: a descoberta do social após o egoísmo e a tentativa de suprir a incapacidade do discurso através da invocação de outros veículos expressivos. No decurso de uma tal tentativa, é de supor que a forma-ópera terá surgido como a mais apta a servir o objectivo proposto: fazer a representação da transformação. A ópera — mas uma ópera realista, como a praticada por Strauss — deveria funcionar como reforço de uma deambulação contínua entre os vários pólos da expressão — a música e o texto, o cenário e a voz, a trama narrativa e o aparato técnico da orquestra, o ritmo e as imagens líricas —, numa voluta sem pontos de gravidade fixos e capaz de atrair o espectador para dentro de si própria, como nos *trompe l'oeil* da arte barroca, proporcionando a catarse como finalidade essencial da arte dramática. Para compreender a transformação é inevitável o descentramento daquele que quer compreender. E foi a partir desta consciência que o texto de Hofmannsthal encontrou no expressionismo musical de Strauss um aliado perfeito.

Como a de Hofmannsthal, também a obra de Strauss poderia ser dividida em duas grandes secções: o período dos poemas sinfónicos, como *Uma Vida de Herói*, *D. Quixote* ou *Assim falava Zaratustra*, e o período da composição das óperas fundamentais, de *Salomé* a *Capriccio*, muitas das quais desenvolvidas em colaboração com o poeta vienense. Numa breve observação do seu trabalho ao longo destas duas fases destacam-se, desde logo, dois motivos estruturais, sintomaticamente próximos das preocupações de Hofmannsthal: (a) o egotismo auto-confiante do compositor, o qual encontra óbvia materialização na tendência de Strauss para a

auto-citação musical ¹⁰, da qual *Uma Vida de Herói* emerge como o mais evidente exemplo (o «Herói» é o próprio Richard Strauss, enumerando triunfalmente os motivos das suas vitórias sobre a temível crítica musical do seu tempo); (b) o tema da transformação, num arco que se prolonga desde *Morte e Transfiguração* (1889) até *Metamorfoses* (1945), e que se encontra sempre acompanhado por um desejo de inovação ¹¹ quer das formas quer dos conteúdos, confessando-se várias vezes Strauss como sendo, «em primeiro lugar», um homem de letras, incapaz de escrever música sem um programa suficientemente atraente e original que lhe permitisse, de obra para obra, a construção de algo novo e diferente. (Na referência ao tema mesmo da transformação, Strauss haveria de eleger uma tonalidade específica (fá sustenido maior ¹²) para suporte musical de todos os «fenómenos metamórficos» representados pela sua obra, e em particular, as experiências de «Verwandlung» encenadas pelas óperas escritas em colaboração com Hofmannsthal.)

A cíclica asserção de si próprio constituiria, segundo Adorno ¹³, a mais importante característica do compositor e o mais consequente indício da enorme influência que sobre o jovem Strauss havia exercido a filosofia de Nietzsche, no seu elogio da afirmação,

10. Para avaliação das consequências políticas daquilo que justifica esta auto-reposição musical, cf. STEINBERG, M. (1992), «Richard Strauss and the Question», in *Richard Strauss and His World*, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

11. Mas procurando no passado, de uma forma aparentemente paradoxal, os fragmentos que deveriam permitir essa inovação, opção estilística que tem sido tradicionalmente etiquetada de «reaccionarismo musical», uma crítica que pode, e deve, ser contrariada: «Strauss, despite overt references to Wagnerian and Mozartian models, was as intent as Schoenberg in shaking the shadow of the past. (...) The crucial aspect in Strauss's modernism was his concept of style. Unlike Schoenberg, Strauss as a composer was self-consciously pessimistic, if not cynical, about aesthetic progress. Awareness of modernity, in the sense of knowing one's historical place, was tantamount to using the past against itself. This becomes apparent in Strauss's handling of Couperin and Mozart in the 1923 *Tanzsuite* and the 1930 version of *Idomeneo*.» (BOTSTEIN, L. (1992), «The Enigmas of Richard Strauss: a Revisionist View» in *Richard Strauss and His World*, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

12. Para uma análise musicológica da paleta tonal de Strauss — incluindo as várias utilizações de fá sustenido maior — consultar GILLIAM, B. (1992), «Daphne's Transformation», in *Richard Strauss and His World*, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

13. ADORNO, T. (1924), «Richard at Sixty» (trad. por S.Gillespie), in *Richard Strauss and His World*, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

não da razão erigida pelos iluministas e paradoxalmente exterminada pelo sistema hegeliano, mas da vontade, da «vontade para poder», o «torna-te o que és» a que, de entre todas as tarefas humanas, a arte (e, de entre todas as artes, a música) melhor saberia dar resposta. Juntando à de Nietzsche as influências de Simmel e Bergson, colocava Adorno o compositor da *Sinfonia Alpina* na companhia de Slevogt, Corinth, Rodin, Anatole France e Thomas Mann. Situado na intersecção deste ambiente cultural, parece então claro que Strauss teria de convergir, mais tarde ou mais cedo, na direcção do percurso igualmente encetado por Hofmannsthal: «Sendo a vida imanente o assunto da música de Strauss, assim o veículo da sua música será o ser humano cuja alma, caída da sua relação com Deus, se encontra completamente satisfeita consigo própria: o «Eu» psicológico» (1924: 407).

Mas que se afirma com essa posição da vontade? Para Adorno, Strauss é o compositor de um «Eu» *irrelacionado*, um agregado de «fenómenos emocionais», numa exposição de motivos «superficiais» que apenas pretendem apresentar o movimento de um sujeito sobre as coisas, sem nenhum interesse pela escavação das «profundidades» dessa «alma» agora visível: «o discurso sobre a superficialidade da música de Strauss é irresponsável, toda a profundidade da sua obra consiste no facto de todo o seu mundo não ser senão superfície» (1924: 409). Por isso, nunca terá Strauss apresentado um sistemático trabalho sobre as formas musicais: as formas do passado são as suas formas. Ao contrário de Beethoven, Schumann, Chopin ou Bruckner (1924: 408), o compositor da *Salomé* não investe numa renovação formal porque, em certo sentido, as formas não penetram no seu «mundo interior». O «desinteresse» pelo trabalho sobre as formas caminha lado a lado com um progressivo distanciamento face à contemporaneidade¹⁴, um encerramento voluntário e confiante nas regras do passado e numa experiência «interior» que *resplandece* «de fora para dentro». Ao despojá-la de um interesse autêntico e pondo-a a funcionar ao serviço de uma vontade artística em exílio, Strauss apresenta a «natureza aparente

14. «Strauss was a less hypersensitive and depressive case than Elgar but he felt equally keenly that the post-war world was alien to him. He had no curiosity about the music of the younger generation, no interest in Stravinsky, Berg, Bartók, Schoenberg, Hindemith, Prokofiev and others. (He said to the young Hindemith: 'Why do you compose like that? You don't need to — you have talent.').» (KENNEDY, M. (1976), *Richard Strauss*, Londres: J.M.Dent & Sons, 1988, 73.

da forma» (Adorno, 1924) com a sua mais importante contribuição musical. A forma musical deixa-se esclarecer pela natureza das situações que a envolvem. Por isso Strauss se confessava, repetidas vezes, como um «homem de letras» e um compositor que concilia a «técnica» musical com um «programa» narrativo indispensável. No Beethoven das últimas sonatas para piano (sendo a Sonata n.º 32 paradigmática nesse aspecto) encontramos um trabalho obsessivo e absolutamente concentrado sobre a mais simples articulação dos elementos musicais, uma investigação definitiva sobre a atracção mútua entre, por exemplo, os elementos harmónicos e o curso do contraponto, e uma insistente renovação formal. Em Strauss encontramos «apenas» um *aggiornamento* fascinante («superficial» diriam os críticos) das convenções passadas. O *Pos-tillon von Lonjumeau* de Adam é citado num dos primeiros trabalhos (opus 11), o *Concerto n.º 2 em mi bemol para Trompa*, e do seu trabalho sobre Couperin (*Suite de Danças*) surgem reflexos em duas das suas últimas obras, *Concerto em ré maior para Oboé e Capriccio*. Este constante apuramento de formas pré-existentes faz de Strauss um compositor de difícil classificação, autor de uma obra que alguns classificariam como feliz, outros como ingénua, alguns como despreocupada, outros como fútil, alguns como prefiguradora da estética «pós-moderna» (cf. Botstein, 1992: 17), outros como conservadora ou pura e simplesmente reaccionária. O dilema residirá na alternativa entre o fascínio por um discurso que reconhecemos como contemporâneo (mais a mais, participando de uma re-apropriação *maneirista* — mas *inovadora* — de padrões artísticos «ultrapassados» que é típica deste período¹⁵) e a relutância

15. A «arte da citação» (cujo principal exercício literário é constituído por *Os Últimos Dias da Humanidade* de Karl Kraus) foi também praticada, entre outros autores contemporâneos, por Bertolt Brecht: «Ao apostar na citação, Brecht admitia um dado fundamental, hoje mais do que nunca: a recusa da *expressão directa*. Quem deixa de se reconhecer numa sociedade — e é essa a condição de toda a arte nova — também não reconhece o Eu fictício que a sociedade lhe atribui, convidando-o com fingida magnanimidade a exprimir-se. O escritor torna-se então um sujeito fantomático, que já não dispõe de uma *linguagem comum* e que por isso é obrigado a oscilar entre uma língua pessoal codificada e todo o repertório de linguagens e de formas que o passado lhe oferece.» (in CALASSO, R., *Os quarenta e nove degraus* (trad. por Maria Figueiredo), Lisboa: Cotovia, 1998, p.77). *Mutatis mutandis*, esta análise continua válida quando aplicada a Strauss: um mesmo pudor em relação à expressão directa, o mesmo desconforto face à época e o consequente refúgio na adaptação de modelos passados.

em lhe atribuir um lugar de destaque na instável *ranking* do cânone musical novecentista. Em favor de um Strauss vanguardista é geralmente referida a ousadia politonal do programa de *Elektra*, seriamente próxima das mais avançadas experiências atonais na cena do sonho de Klytämnestra ¹⁶, mas é provável que Botstein tenha mais razão quando defende que «daqui a alguns anos, talvez seja *Elektra*, e não *A Helena Egípcia*, que pareça datada (...) e menos sedutora» (1992: 13). Trata-se, sem dúvida, de re-avaliar o modo como Strauss se apropriou da herança musical do passado, e de saber até que ponto o seu trabalho de citação não representa uma alteração radical dos textos originais, constituindo-se, dessa maneira, num dos mais sistemáticos e *inovadores* «vocabulários» musicais do século, um vocabulário tão repleto de uma importação das convenções que, ao afirmar-se reiteradamente a si próprio, afirma e resume nesse passo toda a tradição musical anterior, tomando-a como condição para a renovação do léxico musical contemporâneo ¹⁷ (talvez por isso, ao reanalisar a música de câmara do jovem Strauss, as sinfonias e os concertos, Glenn Gould ¹⁸ encontrasse nestas obras a mesma «luz transfigurante de uma dignidade filosófica» característica do último Beethoven).

(A citação também é uma transformação.)

Como é que este discurso em auto-clausura poderia corresponder ao «impressionismo radical» pretendido por Hofmannsthal? Segundo Adorno — e a análise dos trabalhos de Strauss por Adorno oscila claramente (hesitante) entre a confissão do fascínio que elas despertam e uma desconfiança perante o seu estilo —, Hofmannsthal iludiu o compositor com as suas «especulações estéticas», e o resultado consiste no abandono progressivo do «indi-

16. Na sua biografia do marido, Alma Mahler conta que este terá ficado tão incomodado com as ousadias de *Elektra* que, ao assistir à sua estreia em Nova Iorque (Manhattan Opera House, 1910), fez tenções de sair a meio da representação (cantada em francês!). E no entanto, o próprio Mahler estava já bastante próximo de uma revolução atonal na sua música, como o comprovariam as suas 9.^a (1910) e 10.^a Sinfonias (1910). Interessante é também o facto do jovem Bartók se ter decidido a assumir por completo a actividade musical após ter escutado uma interpretação de *Assim falava Zarathustra*...

17. «Strauss's so-called stylistic conservatism and his constant references to past models was in fact, a necessary means to sustain novel possibilities within a tradition of realism.» (Botstein, 1992: 26).

18. GOULD, G., (1962), «An Argument for Richard Strauss», in *The Glenn Gould Reader* (TIM PAGE ed.), New York: Knopf, 1984.

víduo auto-criado», i.é, a renúncia à autonomia do poder artístico. O poeta reforça no músico um profundo cepticismo face a coisas tão graves quanto a autonomia do processo criativo, o enaltecimento filosófico ou místico da importância da obra de arte ou a confiança nas capacidades políticas e/ou éticas da arte musical, elementos patentes em autores como Wagner, Schönberg ou Scriabin (cf. Botstein, 1992). A via para a *desmistificação* do processo de expressão artística é aberta pelo tema da transformação, e pela constatação elementar do fluxo dos acontecimentos sobre tudo o que dura. Para *Ariana em Naxos*, Hofmannsthal pedia a Strauss que «mascarasse parcialmente a sua música, que a tratasse como uma citação»¹⁹ e que se revisse na personagem (travestida) do Compositor, numa espécie de *terapia* por auto-referência. Porque o que estava em jogo era também a superação do solipsismo inerente à criação artística. De Hofmannsthal como de Strauss.

Algures no processo, Strauss cumpriu com o apagamento de si próprio. Ao contrário do seu amigo Mahler, o autor das *Quatro Últimas Canções* nunca se apresenta na sua música ou nos seus escritos. A «vida interior» de que falava Adorno é a vida «interior» de uma superfície capaz de reflectir, reorganizar e devolver aquilo que sobre ela se transmite — a poesia de Hofmannsthal, por exemplo. Mesmo os textos pessoais de Strauss, como escreve Michael Kennedy, poderiam corresponder, no máximo, a «um álbum de família», nunca a um «diário íntimo».

(Durante a cerimónia fúnebre da sua cremação em Munique, a 11 de Setembro de 1949, as três cantoras que haviam interpretado, pela última vez sob a sua direcção, três meses antes, *O Cavaleiro da Rosa*, juntaram-se para cantar de novo o trio final da ópera. Uma a uma, as vozes foram sendo caladas pela emoção até que apenas restou, como música de fundo, o acompanhamento de piano. Teria agradado aos dois autores a claridade deste último acontecimento, a transformação do veículo expressivo no decurso do que se transmite e o correcto contraponto à mais insistente das metamorfoses. Afinal, aqui, o que é que se transforma? «Morrer», dissera Strauss dias antes à sua nora Alice, «é exactamente como eu compus em *Morte e Transfiguração*.»)

19. Citado por Botstein, 1992: 20.

3. A transformação por interposto género: as heroínas

De *O Cavaleiro da Rosa* a *Helena Egípcia*, Hofmannsthal e Strauss gerariam uma galeria de personagens femininas com uma densidade e uma diversidade únicas, não apenas na história da ópera mas do género dramático em geral. A mudança, para os dois autores, dá-se no feminino, e mesmo quando a personagem *mutante* é um homem — como sucede nos casos do Compositor de *Ariana em Naxos*, de Oktavian ou de Baco — são evidentes os traços da sua efeminação: o papel do Compositor bem como o de Oktavian são desempenhados em *travesti* enquanto Baco surge vergado e fragilizado, devidamente despojado do arrebatamento *dionísíaco* louvado por Nietzsche²⁰. É à mulher que se confere a faculdade de melhor perspectivar a transição. Porquê? Talvez por constituir, desde logo, o *outro* em género, entregando-se os dois autores a uma espécie de novos inquéritos psicanalíticos, muitas vezes bem sucedidos²¹. Exibir no feminino e da forma mais expressionista possível o tema essencial da transformação, revela-se totalmente consequente com a procura — mais consistente em Hofmannsthal do que em Strauss — de abandonar o carácter confiadamente *autista* das primeiras fases da obra dos dois autores. Se é a transformação que se procura, procure-se a projecção no *outro* em género, abandone-se o círculo orgulhoso e fechado de *Uma Vida de Herói* e repita-se, uma e outra vez, o episódio da mudança, embora apropriadamente, por interposto género, *no* feminino.

A transformação surge assim, enquanto tema que inspira uma nova linguagem artística, como corolário de uma complexa justaposição de oposições: o autor masculino que se prefere reflectido numa personagem feminina; o tema da conciliação entre a arte e a vida, que confundia já o jovem Loris; breves reflexos de uma sociedade aristocrática que se vai «aburguesando»; o virtuosismo com que Strauss modela a sumptuosa orquestra wagneriana e a

20. Por isso, mas não só por isso, *Ariana em Naxos* constituirá um dos mais importantes capítulos da lenta investida de Hofmannsthal contra a filosofia nietzscheana e, mais especificamente, a materialização de uma arte que se pretendia mais apolínea que dionísíaca e mais mozartiana que wagneriana (cf. CHAUVIRÉ, C. (1991), *Hofmannsthal et la métamorphose*, Combas: l'éclat, 1991: 28, 51).

21. Não se deve esquecer que Hofmannsthal foi um dos primeiros e mais atentos leitores e comentadores da obra de Freud (cf. Chauviré, 1991: 35)

insistência — recusando elegantemente os apelos de Hofmannsthal a uma arte dramática que recuperasse a claridade e a leveza da arte barroca austríaca (o que revelava, mais uma vez a resistência do vienense face à germanização da cultura austríaca) — numa oposição de universos musicais que reflectia uma preocupação comum a ambos: a tensão entre uma arte sublime e uma arte capaz de reflectir ironicamente sobre si própria, tensão que — como quase tudo nesta voluta *dramática* — se via a si mesma encenada sob a forma de uma recorrente equalização entre personagens sobranceiras e/ou admiráveis e os tipos dramáticos mais simples ou boçais ²², de *Elektra* a *Ariana em Naxos*; a frequente invocação do isolamento e da solidão em que vivem as personagens e a posterior adequação destas à *sociedade*; a afirmação deslumbrante (e auto-deslumbrada) de um universo artístico claramente contra a corrente e em referência privilegiada a modelos passados, pela recuperação da arte «mendelssohniana» da citação, segundo a definição do próprio Strauss ²³.

Nenhuma outra personagem apresenta a aparência da mudança de uma forma mais evidente que o jovem Oktavian de *O Cavaleiro da Rosa* (1911). Apesar de a transformação constituir o tema obsessivo dos versos da Marechala, aquilo que ela narra, Oktavian encarna. Ele começa por ser o jovem e impetuoso amante de Marie-Thérèse. De modo a não ser com ela surpreendido, disfarça-se de Mariandel, a mais «recente» criadinha de quarto do palácio. Nessa condição, presencia o momento em que a Marechala o recomenda — a ele, Oktavian — ao seu primo, o barão Ochs auf Lerchenau, para actuar como emissário deste, a fim de entregar a rosa de prata — símbolo de noivado — à jovem e futura baronesa auf Lerchenau, Sophie Faninal. Simultaneamente, a simples «Mariandel» é vítima do desajeitado assédio do Barão... De novo como Oktavian, o jovem entrega a rosa de prata e apaixona-se pela sua destinatária. No final apoteótico do II acto, a dupla personagem

22. Alguns exemplos: Ariana sendo cortejada por Arlequim, o choque entre a Marechala e o seu primo, o barão Ochs auf Lerchenau, a admiração e compaixão sentidas pela Imperatriz perante o desespero «demasiado humano» do tintureiro Barak. Ou a síntese de tudo isto na personagem de Zerbinetta, que Hofmannsthal descreveria como «o demónio do mundo, a natureza em nós» (*Ad me ipsum*, citado por Chauviré, p.30), aquela que é capaz de desmistificar a triste situação de Ariana, a representante da lucidez elementar que parece faltar à grandiloquência ensimesmada da protagonista.

23. Cf. Adorno, 1924: 408.

Oktavian-Mariandel é simultaneamente o centro do amor de Sophie e o alvo do desejo do barão. Em breves compassos, judiciosamente arquitectados por Strauss, a reunião do sublime e do boçal²⁴ torna-se perfeita, numa quase resolução de uma das mais importantes tensões temáticas dos dois autores. No início do III acto e de novo como «Mariandel», Oktavian é o engodo que irá atrair o barão a uma armadilha com a finalidade de o expor — e à sua cupidez licenciosa — perante o rico senhor Faninal, pai de Sophie. Revelado o logro, castigado o libertino, Oktavian, inconscientemente, involuntariamente, acha-se mudado, e já não consegue voltar a ser o «jovem» Oktavian. Da mudança, o rapaz apaixonado apenas retém, justamente, o seu carácter involuntário: «Havia uma casa algures, e tu estavas lá dentro, / e as pessoas empurraram-me lá para dentro, / directamente para a felicidade! / Tinham razão!»

A ironia está em que só a Marechala se encontrava em condições de perceber que o seu jovem amigo acabava de dobrar o cabo que separa a adolescência da idade adulta, passando, no mesmo período, dos seus braços para os de Sophie. Sem se dar conta — ao contrário de Marie-Thérèse — da fugacidade do instante, Oktavian continua a viver cada momento com uma intensidade exclusiva, pelo que a analogia ou falsa distância entre o modo como Oktavian confessava à Marechala a sua entrega *total* («este sou eu, aquele que te deseja, / mas o «Eu» perde-se no «Tu»... / eu sou o teu rapaz, / mas quando deixo de ouvir e de ver — / onde está então o teu rapaz?» (I acto)) e o modo como agora repete essa mesma entrega *total* perante a sua nova amiga («Sentir-te a ti, sentir-te apenas a ti / e sentir que estamos juntos!» (III acto)) apenas seria acessível a Marie-Thérèse. Só a Marechala se mantém a mesma na consciência do turbilhão da mudança, é ela que presencia a mutação engendrada pelo amor das outras personagens e é ela que anuncia já o lugar reservado por Hofmannsthal às suas heroínas: a capacidade de acederem a uma inteligência superior daquilo que acontece, porque mais aptas a «pensar com o coração», conforme pretendia a fórmula do jovem poeta, em 1902 (cf. Janik e Toulmin, p. 145).

24. Entre a vulgaridade e o «sublime», há na ópera um outro exemplo do modo como Strauß é capaz de uma modulação virtuosística dos seus motivos musicais: o tema que acompanha as várias formas com que «Mariandel» repele, desajeitadamente, o assédio do barão («Nein, nein, nein, nein! I' trink kein Wein.») é o mesmo que servirá de matriz melódica à trama de enlevo, sinceridade e resignação do famoso trio final («Hab mir's gelobt...»).

Essa mesma capacidade de aceder a um conhecimento mais directo daquilo que sucede pode ser tomado como o tema central de *A Mulher sem Sombra* (1919). Ópera tão saturada de indícios simbólicos que imediatamente suscita uma comparação com *A Flauta Mágica* de Mozart, nela se representa a clássica justaposição de dois pares — o nobre e semi-divino casal imperial e o plebeu e humano par formado por Barak e sua Mulher (sintomaticamente, apenas nomeada como «Mulher», a «Mulher de Barak», numa clara — e claramente conservadora — intensificação da tradicional relação de dependência entre os cônjuges) —, quatro destinos que vão convergindo até ao desenlace do quarteto com que se encerra o III acto e a ópera. Escritos durante o turbilhão de eventos que caracterizaram o fim da I Grande Guerra e o conseqüente desmembramento do Império Austro-Húngaro, o conto e a ópera homónimos começam por surpreender pela tenacidade quase óbvia com que se procura o elogio de valores aparentemente repelidos pela época, o que se reflecte, por exemplo, no apelo, mais ou menos subliminar, à restauração dos elos que desde sempre suportaram a coesão das mais simples comunidades humanas (o que vai a par com uma inevitável nostalgia pela já irremediavelmente perdida *Gemeinschaft* austríaca), aqui simbolizada pela procura nervosa da mais elementar das sociedades — a comunidade do casal engendrador, a comunidade dos pais e dos filhos (Chauviré, 1991: 50). Peça *conservadora*, como conservador é o luto, *A Mulher sem Sombra* coloca em paralelo a esterilidade involuntária da Imperatriz²⁵ e a voluntária intransigência da Mulher de Barak, que recusa qualquer intuito de procriar. Ou porque não pode ou porque não quer, nenhuma delas está em condições de gerar e, como sob uma maldição, mantêm-se ambos os casais como que encerrados no momento, num instante que não se desenvolve, actualizando uma vez mais o tema da temporalidade que atravessa a obra de Hofmannsthal. Se *O Cavaleiro da Rosa* exhibe, na angústia de Marie-Thérèse e na excitação de Oktavian, indícios do que sucede com a marcha do tempo, em *A Mulher sem Sombra* obser-

25. Filha de Keikobad, príncipe dos espíritos, a Imperatriz permanece num estado híbrido entre o divino e o humano. A impossibilidade de lançar uma sombra, e com ela de gerar uma descendência, é uma marca também dessa hibridez, desse estado transitório que demora a ser transposto.

va-se o que acontece quando o tempo, em certo sentido — o sentido elementar da rendição sucessiva das gerações —, não avança. A importância desse avanço, através do qual se cumpre o ciclo transmigratório do próprio tempo, está patente no canto dos guardas-nocturnos com que se encerra o I acto da ópera: «Vós esposos, que dormis entre os braços um do outro, / vós sois a ponte lançada sobre o abismo, / através da qual os mortos regressam de novo à vida! / Abençoado seja o trabalho do vosso amor!». O tema recorrente da mudança associa-se de novo ao recorrente protagonismo das personagens femininas. De uma forma ou de outra, é às mulheres que se deve o bloqueio que a representação-rito visa resolver e a melhor imagem desta responsabilidade está no destino que aguarda o Imperador se a sua esposa não conseguir lançar a sombra da fertilidade: a transformação em estátua de pedra.

A envolver o drama, depara-se com a participação de um conflito filosófico *clássico*, a oposição entre o apelo nietzscheano a uma superação dos valores esgotados do humanismo e a oposta glorificação desses mesmos valores por Schopenhauer (cf. Chauviré, 1991: 51). A moderação, a resignação, a piedade, o altruísmo, estas são as qualidades que faltam à Imperatriz e à Mulher no início do curso de peripécias que vai marcar a «humanização» de ambas. A lenta conquista de tais qualidades constituirá, igualmente, uma exposição, suportada pelo mais extremo virtuosismo artístico (que não se repetirá) dos dois autores, das etapas da vitória de Schopenhauer sobre Nietzsche. Os três dias que, a conselho da terrível Ama e com o objectivo de comprar a sombra da Mulher, a Imperatriz passa na miserável tinturaria, assinalam com rigor a evolução da metamorfose, como se se tratasse do *programa* de uma qualquer iniciação às práticas da humanidade. Num processo em gerúndio, a Imperatriz compreende que não pode, porque não deve, comprar a sombra que arruinaria Barak. Em verdade, também já não precisa: a compaixão que sente pelo destino humilde — demasiadamente humano — do pobre tintureiro ²⁶ é a pequena porta

26. Mais ainda que para Jochanaan, foi para Barak que Strauß escreveu a mais despojada da sua música. A rudeza, simplicidade e «bondade» da personagem é sempre apresentada com uma inteligência melódica admirável. Destaque-se o final do I acto e a resignação de Barak face à violência com que a Mulher o expulsa da cama e do quarto, ou a austera cantilena do início do III acto, quando Barak repete a sua condição de dedicado esposo, protector e vigilante.

através da qual a filha de Keikobad acederá ao mundo dos humanos, a assunção da sua finitude e da cedência perante aqueles que virão, como no desfile dos «Não-Nascidos» que ressurgem, aqui e ali, ao longo da ópera.

Compreender e invejar a posição de Barak significa abandonar a ambição super-humana da permanência e do autotélico e optar pela mortalidade. É compreender que o novo *por-vir* só se cumprirá por uma submissão e uma resignação (resumidas no «Ich will nicht!» com que a Imperatriz recusa definitivamente a bebida dourada que lhe concederia a faculdade procriadora da Mulher). É compreender — uma compreensão de intensidade dramática se atendermos às circunstâncias históricas e existenciais que rodearam a escrita do libreto — que o novo supõe a aceitação do passado. Numa clara metáfora nietzscheana, Barak seria descrito por Hofmannsthal como sendo «forte como um camelo» (citado por Chauviré, 1991: 70), forte — acrescentaríamos — como o camelo do simbolismo nietzscheano, aquele que carrega, pesado e bruto, com o fardo dos velhos valores, aquele que está aí para ser ultrapassado pela ligeireza ainda informe do totalmente novo (uma nova arte, uma nova virtude, uma nova sociedade, tripla afirmação de uma vontade em *auto-posição*). Nesta constante referência a Nietzsche, resulta significativo o facto de Barak ser a única personagem com nome próprio, todos os outros se quedando numa espécie de antonomásia não individualizada, o Imperador, a Imperatriz, a Ama, a Mulher, silhuetas que simbolizam situações ou condições mas a quem Hofmannsthal não concede uma verdadeira espessura. A ipseidade, a singularidade está reservada à mais altruísta e devotada das personagens. Contra Nietzsche, é autêntico aquele que se renega e se dispõe. Contra Nietzsche, referindo-se a um gesto literário que, paradoxalmente, não terá *descendência*, Hofmannsthal despreveria a sua ópera como um «Triunfo do alomático, alegoria do social» (citado por Chauviré, 1991: 46). Lançadas umas contra as outras, as personagens do drama devem fundir-se num pleno entendimento do *comum* (de novo, o tema da «Gemeinschaft», literalmente, da «comun-idade», e da perda da «Áustria-Hungria»), i.é, o duplo entendimento do que lhes é comum (o coro dos filhos «Não-nascidos») e do que é comum (Barak), básico, elementar. Nesse sentido, raras vezes uma ideia terá sido tão eficientemente materializada como no quarteto que encerra a ópera. À fusão do divino com o humano, do altivo com o plebeu, do

cristalino com o baço ²⁷, da mulher com o homem, soma-se o fulgor não mais repetido da osmose entre os versos de Hofmannsthal e a música de Strauss.

No sacrifício da Imperatriz revia Hofmannsthal o destino próprio dos poetas (cf. Chauviré, 1991: 55). Conseguir a mais justa identificação entre o poder criativo e a simplicidade do que é humano e habitual era já o objectivo da *Carta de Lord Chandos*. E tal como na *Carta* tal finalidade se via cumprida ao longo de uma atenção demorada sobre o que acontece, também aqui tudo se inicia nos circunspectos e passivos três dias de refúgio da Imperatriz na casa de Barak. Deverá então supor-se a superação da vontade como condição necessária de acesso à realidade, i.é, à mudança? «A metamorfose é a vida da vida (...)», responde Hofmannsthal em carta a Strauss datada de Julho de 1911, «quem quiser viver deve passar além de si próprio e metamorfosear-se: deve esquecer. E no entanto, toda a dignidade humana está igualmente ligada à perseverança do idêntico, à recusa do esquecimento, à fidelidade. Aí se encontra uma das mais insondáveis contradições sobre o abismo da qual foi construída a ideia do ser.» (Um tema que seria reposto em *Helena Egípcia*.) O movimento que vai estabelecendo a proximidade entre a Imperatriz e Barak, o seu modelo, é uma das declinações desta ideia fundamental: como é ser-se simultaneamente o mesmo e um outro, esquecer a identidade salvaguardando-a, esquecer e não esquecer, permanecer e mudar? Por isso, o grito com que a Imperatriz recusa é também o momento da mais incondicional rendição. No mesmo passo, a negação torna-se afirmação. Ao não aceitar o roubo da essência da Mulher, sabendo que recusa desse modo a sua própria posteridade, a Imperatriz aceita e afirma a sua ancoragem num eterno presente, o qual se solidifica na efígie cristalizada do Imperador. Mas no preciso

27. Num apurado jogo de referências *sinestésicas*, para reforçar a fractura entre o mundo dos imperadores e a simplicidade da Tinturaria, Hofmannsthal associa, aos primeiros, metáforas e imagens solares e transparentes (não há sombra), e aos segundos, sinais opacos e coloridos. Barak é, justamente, um tintureiro e a multidão de cores que povoa a sua oficina (uma saturação devidamente reflectida pela escrita cromática de Strauß) é a mais sugestiva imagem do mundo dos humanos. No III acto, quando o Imperador se eleva do trono onde quase se viu transformado em estátua de pedra, torna-se claro que foi transposto o limiar que separava os dois universos: «Quando o coração de cristal / se estilhaça com um grito, / apressam-se os não-nascidos / para baixo, como do sol a luz.»

momento em que afirma a sua identidade divina, a Imperatriz desenha o seu primeiro gesto de humanidade, posto que a reiteiração de si própria (não bebe, não muda) significa também uma resignação (não há mudança, não há futuro ²⁸) — jogo perverso da vontade e bandeira da vitória de Schopenhauer sobre Nietzsche. Recusar é próprio dos deuses pelo que aceitar sem condições é a verdadeira marca do humano. A Imperatriz supera assim a hibridez a meio caminho da sua exclusiva condição. A moral de uma peça sobre as origens da moral só podia ser esta: preferindo permanecer para que os outros (Barak) guardem a possibilidade de mudar, à Imperatriz é concedida, finalmente, a mudança da primeira sombra.

Se a recusa da filosofia de Nietzsche orienta o conteúdo de *A Mulher sem Sombra*, em *Ariana em Naxos* (1912), é o próprio veículo expressivo — a ópera — que se volve contra as pretensões de uma arte dionisíaca. E se o Barroco se tornou o estilo, por excelência, da Áustria, o conceito de «teatro dentro do teatro» que rege o dispositivo cénico desta ópera é bem a melhor celebração desse estilo. No conturbado Prólogo, somos introduzidos no salão frugalmente mobilado de um grande senhor, onde se prepara um serão musical partilhado (ainda não se sabe bem em que sequência) pela estreia da *opera seria Ariana*, primeira obra de um promissor jovem Compositor, e pela apresentação de *A volúvel Zerbinetta e os seus Quatro Amantes*, *opera buffa* a cargo de uma divertida companhia de *commedia dell'arte*. O nervosismo dos preparativos transforma-se em histerismo descontrolado quando o Mordomo anuncia o desejo do «grande senhor» de ver as duas óperas representadas simultaneamente, e com o explícito aviso de tudo terminar exactamente à hora prevista, «pois às nove em ponto começará o fogo de artifício nos jardins!» No caos da discussão que se segue, cabe-nos seguir o extraordinário diálogo entre o desolado e inexperiente jovem Compositor e a veterana *coquetterie* de Zerbinetta. O tema da difícil coexistência entre a arte e a vida sofre uma nova modulação, desta vez na arte sublime e autoconsciente do Compositor e na sabedoria *terra-a-terra* de Zerbinetta (o hino enlevado com que o Compositor, de saída, enaltece a Arte Musical é interrompido pelo súbito assobio de Zerbinetta, chamando a reunir a sua trupe). Terminado o Prólogo, a *opera seria-buffa* que se sucede aprofundará esta fusão entre o tom

28. Como já bem o sabia Chrysothemis (ver nota 7).

sublime do drama de Ariana e as peripécias jocosas dos comediantes. Justapostos, ambos ganham em intensidade pois Hofmannsthal conhece bem (herança de Shakespeare e de Caldéron) os segredos do contraste dramático: deve-se dizer as coisas sérias brincando, e brincar sisudamente. *Ariana em Naxos* funciona bem como um prodígio de não-redundância.

Com base no confronto entre o carácter sagrado da grande arte e a sua redução a um dispensável acessório, há outros pontos de interesse. «Ariana», exclama o Compositor, «é o símbolo da solidão humana» pelo que deveremos tomá-la como mais uma prova da insistência do poeta no tema do isolamento e da ipseidade. Ariana subsiste no seu abandono em Naxos como prisioneira de si própria e do seu passado, meditando dolorosamente sobre os malefícios da metamorfose, aqui sintetizada na sua paixão por Teseu. Como em *Elektra* e, posteriormente, em *A Mulher sem Sombra*, a mesma imagem *granítica* sublinha a paragem do tempo: Ariana não acolhe as diversas tentativas de consolo da parte de Zerbinetta porque «não [a] quer ouvir — / bela, orgulhosa e imóvel, / como se fosse a estátua do seu próprio monumento.» Entre a efígie isolada de Ariana e a agitação libidinosa dos comediantes que a rodeiam passa o mesmo abismo que separa a grande Arte do Compositor e a vivacidade despreocupada de Zerbinetta, aquele que separava a vingança de Elektra e a ambição simples de Chrysothemis, o orgulho da Mulher e a ambição simples de Barak, a silhueta sem sombra da Imperatriz e ambição simples dos humanos, o presente ameaçado por onde deambulam todas estas personagens e a abertura que os redime, a passagem ou a mudança, ao futuro, à posteridade e ao outro.

Em *Ariana em Naxos*, Hofmannsthal opõe duas transformações, «conectando o tema da *Verwandlung* ao do destino» (Chauviré, 1991: 42) (ligação que se repetiria em *A Helena Egípcia*): há a presença de uma «metamorfose para baixo» no modo como Zerbinetta acredita transformar-se ao passar de um amante para outro, de Pagliaccio para Mezzetino, de Cavicchio para Burattino²⁹, ou na lembrança da Circe que transforma os homens em porcos, e a esperança de uma «metamorfose para cima», o baldaquim que

29. Nesta espécie de émulo de D.Giovanni, poderíamos ler uma outra personificação do «espírito estético» de Kierkegaard, a dispersão do amante eternamente insatisfeito.

desce sobre o palco no final da ópera para resgatar Ariana e Baco, a divinização do humano. A verdadeira transformação faz-se por uma «recolha» do destino, uma recuperação e «purificação» do passado que se torna a chave para a transformação que abre o futuro, a saída da ilha de Naxos. Por isso, distingue Hofmannsthal Zerbinetta e Arlequim como os «sem destino»³⁰, aqueles que permanecerão num presente auto-satisfeito, quedando-se na aparência de uma transformação inconsequente.

A verdadeira transformação começa com o desembarque de Baco em Naxos. Quando se encontram, os «eleitos» exprimem uma «incomensurável capacidade de antecipação»³¹, prevendo já no outro a resolução do seu destino, o desatar do nó que repõe o curso do tempo. No início da lenta anagnórise, é a memória que emerge como faculdade fundamental. Em certo sentido, Baco e Ariana «já se conhecem»³². «Conhecem-se» porque confundem — ou pretendem confundir — o outro com o antigo amante — Circe ou Teseu — e porque adivinham já a consequência da sua relação: a transformação de si pelo outro. Como em *A Mulher sem Sombra*, é ao tentar evitar a mudança, receando-a como igual àquela de onde escaparam, que as duas personagens alcançam a metamorfose. Ambos vão falando do «vinho mágico» que o outro terá para oferecer, e Ariana amedronta-se perante os gestos bruscos de Baco ou pelo modo como o deus profere os seus (igualmente amedrontados) versos: «Como consegues a transformação? / Com as mãos? Com o teu bastão? (...) Falaste de uma bebida!» Inconscientemente, o receio muda-se em fascínio e quando se interrogam sobre o processo da mudança, já é tarde. Não há nada para relatar, a divindade do deus despertou de novo em Baco e nos seus braços acomoda-se a reanimada Ariana. Simultaneamente, porém, Ariana insiste em recordar e até ao fim vai repetindo uma mesma obsessão: «Que não se percam as minhas mágoas». Nessa insistência da memória, Hofmannsthal faz assentar a linha de água que separa a transformação de Ariana da mudança de Zerbinetta: Ariana é o próprio símbolo da anamnese, Ariana Muda porque se lembra. Com

30. In *Ad me ipsum*, citado por Chauviré, 1991: 43.

31. Hofmannsthal, in *Ariadnebrief*, citado por Chauviré, 1991: 45.

32. Tal como Sophie e Oktavian já se conheciam antes de se encontrarem: «**Oktavian** Onde estive eu já e era assim tão feliz? **Sophie** Conheço-vos bem, meu primo! **Oktavian** Conheceis-me, minha prima? **Sophie** É verdade, pelo livro onde se encontram as árvores genealógicas (...).»

uma inteligência admirável, o poeta tece para ela um novo fio, aquele que liga o passado ao futuro através da mais humana das faculdades — a memória —, o lugar mesmo da transformação.

A mudança é (conclusão elementar mas não necessariamente óbvia) sempre relativa. Ela supõe a referência a algo de *outro*, o outro como interlocutor, o outro como interpelador, o outro como vindouro, o outro como contorno social, o outro como o mesmo no passado (Ariana e as suas mágoas). Nas mãos de Hofmannsthal, a mudança volve-se consciência da própria alteridade. Mudar é o outro.

Mudar é o antídoto para a autocracia da vontade.

Se o triunfo da memória se pode opor à defesa nietzscheana da vontade, faz sentido recordar duas coisas. Em primeiro lugar, que também Nietzsche planeou um drama que se deveria intitular *Naxos* e de que restaram apenas alguns primeiros versos. Conjecturando, podemos imaginar um confronto imaginário entre a solidão da Ariana de Nietzsche e a superação dessa solidão (ou a sua vulgarização, patente nos versos de Zerbinetta) na ópera de Hofmannsthal. Em segundo lugar, que Baco é o outro nome de Diónisos, o deus preferido pela *Origem da Tragédia*. Consolidando a vingança do poeta vienense sobre o filósofo alemão, *Ariana em Naxos* neutraliza o ferrão do *entusiasmo* dionisíaco ao recuperar o deus, devidamente quebrado por Circe, como personagem central de uma arte apolínea. Resta saber — questão de crítica pessoal — se a música de Strauss soube corresponder com suficiente moderação à *sophrosyne* pretendida por Hofmannsthal. (Seja como for, diante desta incomparável obra-prima, e como na presença «de um novo deus que chega até nós caminhando», melhor será tomar a opção de Zerbinetta, e emudecer.)

Derradeiro confronto com o tema, *A Helena Egípcia* basear-se-ia, segundo o próprio Hofmannsthal, «naquela espécie de curiosidade» que dedicamos «às figuras mitológicas assim como aos seres vivos cuja vida apenas conhecemos em parte». Num pequeno ensaio³³ escrito e publicado dois meses antes da estreia da ópera (1928), Hofmannsthal descreve o pequeno enigma que motivou a sua «curiosidade»: que se terá passado entre o episódio no qual Menelau, derrotada Tróia e morto Páris, arrasta Helena para o seu

33. HOFMANNSTHAL, H., (1928), «The Egyptian Helen» (trad. Hilde Cohn), in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Wisconsin: American Society of Aesthetics, 1956, 205-214.

navio e para casa, por entre os fumos da batalha e sob a insuportável tensão do menos auspicioso dos reencontros, e a cena bucólica do quarto canto da *Odisseia*, quando o filho de Ulisses os visita, felizes e hospitaleiros, «belos como deuses», no seu tranquilo palácio de Esparta? «Que aconteceu entretanto? O que aconteceu a estas duas pessoas, entre aquela noite longínqua e a confortável situação na qual Telémaco os encontra? Que terá acontecido para tornar este casamento, de novo, uma pacífica e radiante união?» (1928)

Curiosamente, a única tentativa clássica de fornecer uma explicação para a improvável modificação destas personagens encontrava-se em *Helena* de Eurípides, o autor que, justamente, Nietzsche detestava como responsável pela perda do carácter dionisíaco da arte grega. O interesse de Hofmannsthal por um tema aparentemente tão banal — a reconciliação conjugal — colocava-o sob a inspiração do mais *razoável*, logo banal, diria Nietzsche, dos dramaturgos gregos. O episódio narrado por Eurípides seria utilizado como guião para o libreto. De regresso a Esparta, o barco que transporta o casal aporta à ilha egípcia de Pharos. Menelau, compreensivelmente inquietado, explora a ilha à procura de uma oráculo que lhe indique «o caminho para casa». É então que, sob o pórtico do castelo real, surge o fantasma de uma segunda «Helena» «não aquela que ele deixou para trás no navio, mas uma outra, e contudo a mesma» (1928). Para confundir ainda mais a já aturdida mente de Menelau, «esta» Helena, a Helena Egípcia, insiste em que a «outra», a insensata e traiçoeira Helena de Tróia, não passa de um fantasma, a peça nodal do estratagema de Hera para se vingar de Páris e do seu humilhante «julgamento»³⁴. A Pharos transportada por Hermes e aí protegida pelo rei Proteu, Helena, a «verdadeira Helena», espera agora que Menelau a resgate do arrebatamento ameaçador do recém-coroadado rei da ilha.

Como em *Ariana em Naxos*, o primeiro motivo de fascínio, para Hofmannsthal, residia no comportamento hesitante e desconfiado das personagens, neste caso de Menelau, com a súbita consciência de que «por um fantasma derramou o sangue de dezenas de

34. Chamado a decidir sobre qual das três deusas — Hera, Atena ou Afrodite — seria a mais bela, Páris, mal protegido por Hermes, escolheu Afrodite e o ódio das restantes.

milhares de gregos, por um fantasma lançou fogo a uma grande cidade, e que, finalmente, regressava a casa com um fantasma» (1928), a incapacidade de aceitar uma solução pessoalmente satisfatória, sobretudo no que ela comportaria de mais intolerável: o apagamento, como irrelevante, do mais grave episódio da história grega, aquele em que os mais excelentes heróis se tornaram para sempre visíveis. A alternativa é claramente exposta: o conforto, sem ressentimento, da nova paz conjugal implica o esquecimento e a esterilização de tudo aquilo que dez anos de guerra significam. «Confio na intensidade do sofrimento suportado muito mais do que confio em ti!», é tudo o que Menelau consegue opor à súbita revelação. Se na peça de Eurípidés tudo se resolve com uma peripécia de ilusionista (um mensageiro vem dizer a Menelau que a «Helena» deixada no navio se havia volatilizado no ar), Hofmannsthal não se contentaria com um desfecho tão rápido: «toda a história [de Eurípidés] divide-se em duas partes: um conto de fantasmas e um idílio, sem que um tenha algo a ver com o outro — nada disto é muito interessante» (1928). Na sua mão, o episódio iria transformar-se numa fábula complexa sobre a difícil relação entre a memória e o esquecimento.

Hofmannsthal introduz na trama a personagem da feiticeira Aithra, principal responsável pelo desvio do navio até terras egípcias. Fascinada pelo conflito entre os dois membros do casal (Menelau preparava o assassinato de Helena), Aithra vai promovendo uma longa série de logros e dissimulações, jogando permanentemente com a memória dos protagonistas. Depois de, *in extremis*, conseguir apartar Menelau da ameaçada esposa, administra a ambos a poção de sumo de lótus com o condão de obscurecer, pouco a pouco, a recordação do passado desastroso e desastrado. Conseguida a *desmemorização* de Menelau, Aithra parte para a mencionada história da Helena dupla (sub-tema óbvio da transformação), apresentando-lhe a esposa como se se tratasse de uma «nova» Helena, a «verdadeira» Helena, a Helena Egípcia. Nenhum deles fica realmente convencido. Menelau porque perdeu a capacidade de distinguir entre a realidade e a sombra, Helena porque receia permanentemente o recobrar da memória do marido. Conseguindo superar nos dois este misto de desconfiança e desejo de apaziguamento (um regresso ao espírito da última cena de *Ariana em Naxos*), Aithra convence-os a uma «segunda noite de núpcias». Tudo se complica, porém, quando Helena se esquece

de fornecer Menelau com uma nova dose da poção de lótus. Com a visita de Altair, Príncipe das Montanhas e de Da-ud, seu filho, o ciúme conduz Menelau a um novo e mortífero ciclo de ilusões, confundindo Da-ud (a quem acabará por matar) com o detestado Páris. Reconhecendo que o esquecimento não é solução, Helena acaba por obter o filtro da memória. Numa cena que evoca em simetria a cena final de *Ariana em Naxos*, Helena oferece a Menelau a bebida com que cessará a ilusão. Menelau aceita-a, acreditando tratar-se de um veneno mortal. Helena sabe que, ingerindo-a, Menelau, finalmente, a matará. Ambos esperam morrer. Num desenlace inesperado, ao retomar consciência de tudo o que aconteceu e de tudo o que acontece, o herói de Esparta alcança a mesma ciência anteriormente concedida a Marie-Thérèse, à Imperatriz e a Ariana, a consciência da mudança como condição necessária da identidade: «Oh, como pareces próxima, tu ó inatingível, / ambos em um agora unindo: / Gloriosamente tu! A traidora, / sempre a mesma, sempre nova! / Para sempre amada! Exclusivamente próxima! / Como eu te abraço, / como em ti me perco!» Amar a equivocidade da condição humana deve significar aceitar o horror e a amabilidade, o passado e o presente, e acreditar numa mudança que nunca é plenamente nova embora seja sempre inesperada.

No ensaio de apresentação da peça, Hofmannsthal apresentava Menelau como «a encarnação de tudo o que é ocidental», o casamento, a lei, a paternidade, debatendo-se com a inconstância do Oriente personificado por Helena, «misteriosa e sedutora, uma deusa que não pode ser domada». Na consciência *planetária* do seu autor, um dos últimos cidadãos de um império perdido, um império entre o Ocidente e o Oriente, a fábula da Helena Egípcia, deveria dispor-se como mais uma via daquelas que em vão procuram encapsular o *espírito* intangível e inconstante de uma época: «Pois a ser alguma coisa, a nossa época é mítica — não conheço outra expressão para uma existência que se desdobra diante de tão vastos horizontes — este estado rodeado de milénios, este influxo de Oriente e Ocidente sobre o nosso ser, este imenso fôlego interior, estas loucas tensões interiores, este estar aqui e noutra lado, que é a marca da nossa vida. É impossível captar tudo isto em diálogos de classe média. Escrevamos óperas míticas!» (1928) Foi esta afinal a solução para o desconforto de Lord Chandos.

4. No barco de Teseu

Conta Plutarco, no final da sua *Vida de Teseu*, que quando o herói de Atenas morreu, os habitantes da cidade confrontaram-se com a questão de determinar o que fazer com os seus despojos e, em particular, o que fazer com o barco do magnífico guerreiro. Decidiram então colocar o navio em exposição permanente, reservando-lhe um espaço público na cidade.

À medida que o tempo passava, os velhos materiais iam cedendo à deterioração, colocando em risco a perenidade do navio. Optaram então os atenienses por substituir as peças degradadas do navio por réplicas perfeitas e novas. Assim foi. Ano após ano, foram sendo substituídas todas as peças primitivas, o convés, as velas, os mastros, o leme, as cordas, até que chegou o dia em que nenhuma das peças era ainda a original.

Thomas Hobbes, em *De Corpore*, acrescenta que alguns atenienses mais previdentes (ou mais preocupados com o autêntico, com aquilo que deve permanecer) foram recolhendo num armazém, ao longo dos anos, as peças velhas que já não serviam o lustro de estreia do navio restaurado.

Um dia, chegou a Atenas um forasteiro que, entusiasmado pelos relatos da vida do herói, quis visitar a suprema relíquia do seu ídolo. Ao saber da história da lenta renovação do navio, o visitante pediu aos atenienses que o conduzissem até ao «barco de Teseu».

Foi então que surgiu a dúvida: afinal, qual deles era «o barco de Teseu»? O monumento luminoso que Atenas expunha aos olhos deslumbrados do mundo, ou os destroços de peças desgarradas que se acumulavam a um canto do armazém? A unidade proposta a partir de cópias do que já lá estava, ou o apagamento progressivo dos elementos originais? Se a resposta fosse afirmativa para ambos os casos, como é que o autêntico barco de Teseu se transformou em dois? Dois=um? O que vale mais, a unidade aparente do aparentemente imutável (o barco no museu), ou a decomposição da unidade autêntica sob a pressão do tempo? Como se pode, nesse caso, fixar o significado de «permanecer», ou de «mudar»? Como é que o barco do museu permanece como «o» barco de Teseu a partir das escamas novas que se lhe vão adicionando? Como é que o monte de destroços permanece como «o» barco de Teseu, se já não é *obviamente* o barco de Teseu?

Depois da partida desanimada do forasteiro, os atenienses depararam-se, inquietos, com a impossibilidade de uma resposta

para todas estas questões e nem Plutarco nem Hobbes relatariam a sua decisão final.

Desta fábula sobre a identidade³⁵, retiramos a sugestão da metamorfose como condição da própria identidade: a recriação do barco *contra* o tempo ou o abandono do barco no tempo. Pode ser que a dupla imagem da transformação-do-que-permanece se justifique como remate de um texto sobre a suspeita da transformação nas personagens das óperas de Richard Strauss e Hugo von Hofmannsthal, tripulantes possíveis da nave de Teseu.

35. Todo o relato de Plutarco sobre a *Vida de Teseu* funciona como uma notável reflexão sobre a identidade. O próprio Shakespeare — autor tão próximo do texto dramático de Hofmannsthal — acabaria por invocar várias vezes o relato e o tema, nomeadamente em *Coriolano* — peça sobre a possibilidade da auto-gênese humana —, na violência monstruosa do «firme, como se fosse eu o meu próprio criador» que o guerreiro romano lança contra as súplicas de sua mãe.

Le Même comme l'Autre comme Même Sur un iconotexte¹ d'Unica Zürn et Hans Bellmer

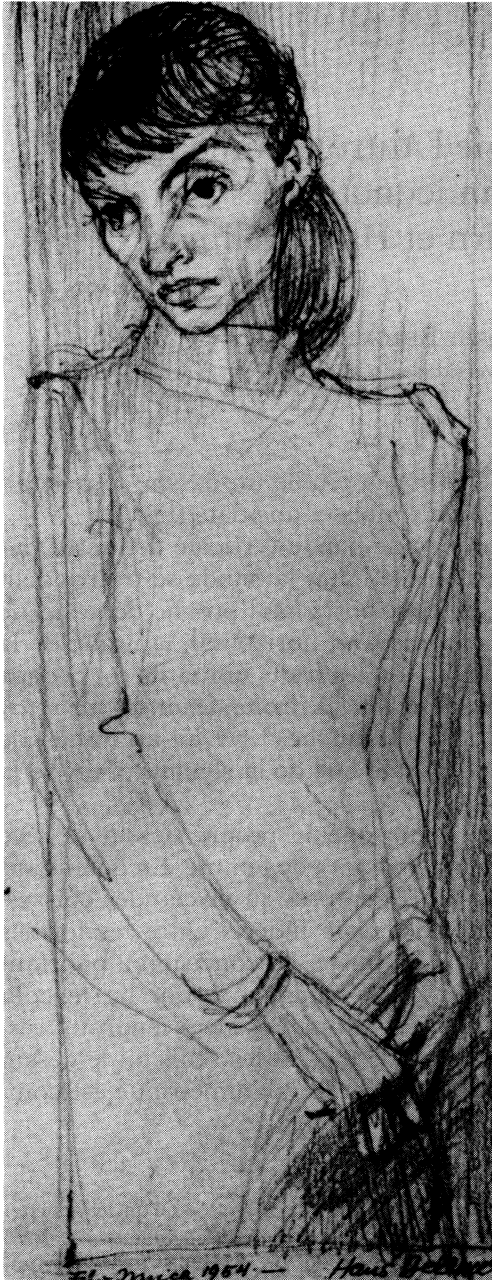
HORST BERGMEIER
Universidade do Minho

Etant donné: une feuille et sur la feuille un dessin, le portrait d'une femme, une signature, deux mots et une date (fig. 1).

Le dessin au crayon occupe une bande verticale délimitée par des traits parallèles. Ouverte vers le haut, la bande se trouve délimitée et fermée en bas par un trait horizontal proche de la fin de la feuille. L'espace compris entre le trait horizontal, la limite de la feuille et la continuation imaginaire des traits limitatifs est occupé par l'écriture, la signature *Hans Bellmer* à droite, les mots *für mich* (*pour moi*) suivis de la date 1954 à gauche. Un trait au milieu de la ligne écrite, plus proche de la date que de la signature, divise la ligne en deux.

C'est au dessus de cette ligne que le propre dessin se lève comme une stèle. Il représente un portrait de femme. En délimitant la représentation de la portraitée à peu près au niveau des cuisses, le portrait sous son aspect formel reste indécis entre les formes classiques de portrait du pied et du buste. La concision a pourtant été achevée à travers une diagonale imaginaire qui lie le coin supérieur gauche au coin inférieur droit. Ces deux endroits ressortent dans leur relation symétrique et sont les seuls où le dessin est élaboré. L'espace restant dans un ordre planimétrique est com-

1. Le terme a été forgé par Michael Nerlich in «Qu'est-ce qu'un iconotexte» Réflexion sur le rapport texte image photographique dans *La femme se découvre*, in «Iconotextes», ed. par A. Montadon, Paris 1990, pp. 255-303. Il désigne une interpénétration de texte et image.



posé par un système de lignes de champs qui mettent en relation ces deux endroits ou bien tiennent l'ensemble. L'espace constitué par le dessin montre la particularité de se limiter à deux dimensions. Les hachures verticales du coin de la tête laissent la tête libre mais continuent sur l'épaule et prennent comme continuation le bras droit qui dans une courbe légère conduit les lignes vers le coin opposé. Ainsi l'espace et le corps y inscrite juste à travers les contours se trouvent mis au même niveau de la feuille sans distinction de plan. Rehaussée se trouve la tête. La ligne verticale du bras gauche prend la même direction. Les mains se joignent dans un triangle qui est repris et superposé à un triangle isocèle hachuré qui remplit le coin. L'importance du tracé au niveau de la composition se trouve soulignée par la distorsion du bras gauche, la combinaison de l'hachure avec le contour plié vers l'intérieur du bras, autrement dit, du dessin pur et abstrait

Figure 1

avec la représentation peu naturelle du bras. L'espace du corps habillé reste blanc. Dans le coin inférieur gauche, le vide, ouvert vers le haut par l'absence de contour, symétrique au coin supérieur droit, se trouve lié à l'indifférenciation des plans du coin supérieur gauche. La seule force matérielle qui reste est constituée par les traits limitatifs, qui entrent ainsi en opposition avec l'ouverture du dessin vers le haut. De même, les deux coins inférieurs, triangle hachuré et triangle vide entrent en opposition. L'espace blanc majeur du dessin est le centre de la feuille, délimité par les contours inférieurs des bras et la ligne terminale du vêtement au niveau des épaules.

Ce qui, à première vue, se présente comme le portrait d'une tête naturaliste ²⁾ laissant l'espace restant de la feuille sous forme d'esquisse, se montre dans la suite comme composition de deux ensembles élaborés, liés à travers un système de lignes de champs. Une étude plus attentive révèle l'importance des espaces au niveau de la composition, qui, dans la majorité, sont des espaces vides.

La signature sous le triangle hachuré révèle l'auteur, Hans Bellmer, et le met en évidence. Mi caché sous les traits du triangle, qui dépassent la ligne terminale horizontale, la signature prend une place de relief. Elle épouse la forme du triangle. Séparée par le trait du triangle, elle entre aussi dans le dessin comme élément intégral. L'autographe *Für mich 1954* complète la ligne vers la gauche. Mots et date se trouvent au-dessous de l'espace vide, analysé auparavant. À la division de la ligne écrite, marqué par un trait et un espace correspond l'opposition des coins inférieurs du dessin. La souscription entière, en prenant avec exactitude la largeur du dessin, est écriture intégrée. Le dessin se base sur l'écriture.

Les mots ont la forme d'une dédicace. Mais, le dédicataire et l'auteur sont le même.

La dédicace est ambiguë. Elle peut bien désigner une simple offerte ainsi qu'une production pour quelqu'un, pas nécessairement liée à l'offerte. L'identification de la production par quelqu'un a son endroit légitime dans la signature ³⁾. *Fecit* était la formule ancienne.

2. Et effectivement le dessin a, sans jamais être étudié, servi jusqu'aujourd'hui juste comme illustration de la portraité comparable à une photo quelconque.

3. Pour la question de la signature en peinture cf. surtout les articles d'André Chastel et Jean-Claude Lebensztejn in *La Revue de l'Art*, n.° 26, 1974, numéro entièrement dédié à la signature; Savy, Nicole, Fonctions de la signature, in

L'auto-dédicace souligne une appropriation qui est déjà présente dans la fabrication et la légitimation finale par la signature et elle refuse, ce qui également fait partie de l'acte de signer, l'expropriation ⁴.

Le *für mich* pourrait avoir également la fonction d'un autre paratexte de l'image, celle du titre, ce qui est peu probable vu l'endroit où il apparaît.

Une étude approfondie du dessin à travers les traits se doit de considérer également, avec une même attention, l'autre trait, le trait autographe.

Le résultat est intéressant et surprenant. Il y a la marque de deux mains, celle de Bellmer dans la signature et celle de la portraitée, Unica Zürn, dans les mots *für mich* ⁵. L'entrée d'une deuxième main sur la feuille est presque imperceptible.

Ce qui m'a attiré l'attention ce ne sont pas les particularités des traits autographiques mais celles des relations possibles texte/texte et texte/image.

La description et l'analyse a suivi jusqu'ici la méthode — à l'inclusion d'une réflexion de la fonction des paratextes présents sur la feuille — du «sehendes Sehen» de Max Imdahl ⁶. La découverte

Dümchen, Sybil und Michael Nerlich (ed.), *Texte -Image Bild -Text*, Berlin 1990, pp. 43-53; Vincens-Villepreux, Alice, *Ecritures de la peinture*, Paris 1994.

4. La liaison incontournable entre appropriation et expropriation dans l'acte de la signature a été établi par J. Derrida, «Signéponge», in *Colloque de Cérisy, F.Ponge*, Paris, 1977, p. 145. En affirmant, « Je m'approprie et exproprie moi-même au moment de la signature: contradiction sans réconciliation possible... » l.c., Derrida omet la possibilité d'une négation partielle qui desassemble et «ouvre» la signature. Le *für mich* est une telle négation. Ailleurs Derrida écrit, « Pour fonctionner, c'est-à-dire pour être lisible, une signature doit avoir une forme répétitive, itérative, imitable; elle doit pouvoir se détacher de l'intention présente et singulière de sa production » (J. D., *Marges de la philosophie*, Paris, 1972, p. 392). Oui, mais une intention peut la modifier. Pour une dimension historique de la question de la signature cf. Fraenkel, Béatrice, *La signature. Genèse d'un signe*, Paris, 1992).

5. L'identification a été faite à l'aide de plusieurs manuscrits des deux auteurs. C'est l'instabilité de l'écriture de l'un comme de l'autre qui rend difficile la tâche de l'identification de l'écriture. Les raisons sont différentes. Devant les manuscrits de Bellmer, il faut prendre en considération le changement dû au passage de l'allemand vers une utilisation fréquente du français. En plus, le point de départ est l'écriture gothique. Le changement est assez linéaire. Chez Zürn, on ne constate ni développement ni linéarité du à un état de fragilité psychique avec des crises subséquentes.

6. Cf. pour ex. M.I., *Cézanne — Braque — Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen*, in Wallraff-Richartz-Jahrbuch 36, 1974, pp. 325-365.

de l'intervention de la portraitée exige une extension méthodique, si l'on n'est pas prêt à se contenter avec l'illustration de la relation générale et formelle entre l'artiste, le modèle et le portrait.

La trace autographique conduit vers un détour, qui fait entrer le substrat historique Unica Zürn.

Unica Zürn ⁷ est née en 1916 sous le nom de Mona Berta Unica Ruth Zürn, Ruth étant le prénom usuel. En 1933, elle trouve un emploi comme secrétaire auprès de la UFA, l'entreprise d'état de l'industrie cinématographique allemande. En 1936, elle est promue dramaturge de films publicitaires, ayant la tâche d'écrire des textes selon la ligne de la partie. Zürn se marie, en 1942, avec Erich Laupenmühlen, directeur de Leitz. L'union, dont sortent deux enfants, durera jusqu'en 1949. Due à l'absence de ressources financières de la mère, les enfants sont confiés à la garde du père, en 1950. Ruth Laupenmühlen reprend le contact avec les cercles d'artistes, qu'elle avait déjà établi en 1936, lors de son travail pour la UFA.

Pour gagner sa vie, elle écrit des pièces radiophoniques et des petits contes sous le nom de Unica Zürn, qui seront publiés dans les suppléments du dimanche des journaux berlinois. Un premier conte avait déjà été publié en 1935 dans un journal de province.

Mia Lederer, amie étroite de Ruth Laupenmühlen depuis 1946, selon son propre témoignage ⁸ n'a jamais su voir l'écrivain *Unica Zürn* dans son ami intime Ruth Laupenmühlen. En particulier, elle affirme, que pour son amie, écrire était surtout un moyen de subvenir à ses besoins et qu'elle ne se sentait pas comme écrivain.

Unica Zürn et Hans Bellmer se sont rencontrés à la fin de l'été de l'année 1953 lors d'un vernissage à Berlin. L'établissement d'une relation étroite entre les deux amène Zürn à s'établir subitement chez Bellmer à Paris.

La majorité des informations sur la vie d'Unica Zürn et de sa relation avec Bellmer parvient des écrits de Zürn de 1965-1967 (*Der Mann im Jasmin*) et surtout de ceux autour de 1970 (*cahier «Crécy»* ⁹, *Die Begegnung mit Hans Bellmer*). Ces textes ont un carac-

7. Pour des dates biographiques plus complètes, voir Scholl, Sabine, *Fehler Fallen Kunst, Zur Wahrnehmung und Re/Produktion bei Unica Zürn*, Ffm. 1990, pp. 56-62.

8. Cité dans Zürn, Unica. Gesamtausgabe in 5 Bänden. Hg. Günter Bose und Erich Brinkmann, Berlin 1987 ff, ici vol. 5, p. 241f.

9. La désignation du manuscrit parvient de la marque du fabricant.

tère mi-autobiographique¹⁰ et s'approchent, surtout dans le cas du *Mann im Jasmin*, du genre instauré par *Nadja* d'André Breton. La différence essentielle repose sur la construction ou même déconstruction du moi dans les textes d'Unica Zürn. Notons le sous-titre du *Mann im Jasmin: Eindrücke einer Geisteskrankheit (Impressions d'une maladie mentale)*, qui renvoi au substrat vécu du texte comme condition de production. *Impressions d'une maladie mentale* est le sous-titre dans l'édition française¹¹. Cette édition change le sujet et reconstruit dans la *malade mentale* un sujet en entrant ainsi en opposition avec le texte même, dont la stratégie consiste exactement dans une dissémination du moi. Le sujet, la maladie mentale, laisse des impressions. Ces impressions *sont* texte¹². À la présence invocatrice des noms dans le texte (à partir des initiales *H. M.*) contraste l'absence invocatrice du moi dans l'anonymat de la troisième personne *Elle*, et même dans la l'auto-négation *nichts (rien)*. La seule définition est celle comme attribut de l'Autre, *Frau von Hans Bellmer*.

La disparition du nom s'inscrit dans une logique de production littéraire ainsi que de l'auto-définition¹³ d'Unica Zürn. Dans les livres de son adolescence, elle écrit son nom usuel *Ruth Zürn*, qu'elle étend par la suite vers *Ruth-Unica Zürn*. Après reste l'abréviation *U. Zürn*. Les textes dans les journaux sont signés *Unica Zürn*. L'enfance et le mariage sont marqués par *Ruth*, la vie solitaire par *Unica*, l'unique. Plus tard, la signature va se réduire aux initiales *U.Z.*.

Unica Zürn désigne le texte. Par conséquent *Der Mann im Jasmin. Eindrücke einer Geisteskrankheit* affiche ce nom. C'est la disparition du moi dans le texte, l'absence donc dans le texte d'une auto-référence particulière à la désignation générale du texte, *Unica*

10. La notion de l'amalgame, utilisée par Bellmer pour sa production (cf. Gendolla, Peter, *Anatomien der Puppe*. Heidelberg 1992, ici p. 229), une nouvelle combinaison du monde extérieur avec le monde intérieur, ainsi encore inexistant, s'appliquerait aussi à la caractérisation de ces textes.

11. Il s'agit ici de la première parution du texte, bien avant une édition allemande, dans la traduction de Ruth Henry, ami d'Unica Zürn, et de Robert Valençay.

12. Notons au passage, que l'homonymie en français de l'allemand *Eindruck* et *Druck* évoque plus encore que le sous-titre en allemand la polysémie du fameux titre de Roussel *Impressions d'Afrique*.

13. Je suis ici Scholl, op. cit. p. 178f.

Zürn, l'absence du *pacte autobiographique*¹⁴, qui instaure le texte pour soi.

Élément essentiel du texte, rappelons l'auto-définition de l'énonciateur¹⁵ comme *femme de Hans Bellmer*, est l'Autre, Bellmer, présent dans le texte comme *der Freund (l'ami)*. Celui-ci gagne un contour dans le cahier *Crécy*. Le texte conduit à la description de la rencontre de Zürn et Bellmer, en 1953, à travers un souvenir idyllique de 9 lignes de leur vie commune. Le souvenir, après une page, se trouve interrompu par l'ouverture d'une parenthèse, qui ne terminera pas. Entre dans le texte l'état apathique de l'auteur, l'état précaire de santé de Bellmer et, en général, la situation navrante des deux artistes. La suite est constituée d'un mélange de souvenirs, descriptions et aboutit dans un journal intime.

Die Begegnung mit Hans Bellmer (Le rencontre avec Hans Bellmer) reprend le projet commencé dans le cahier *Crécy*. Le texte est écrit à la troisième personne comme *Der Mann im Jasmin*. Le texte constitue une interdépendance entre *Elle* et *Bellmer*. *L'Elle* du texte est entièrement dépendante de *Bellmer* comme réciproquement *Bellmer* est une fonction d'*Elle*. La relation, *rencontre*, n'est pas exclusivement constituée au niveau des énoncés mais également dans la facture du texte, où elle prend corps, ce qui a des répercussions sur les énoncés dans leur caractère référentiel au niveau du vécu.

Par conséquent, l'utilisation du texte pour la reconstruction de la relation Zürn — Bellmer doit prendre en considération la dépendance des énoncés du texte dans sa spécificité:

«In einer Zeit des Hungers und trotzdem fiebrhafter Arbeit an ihren schlecht von den Zeitungen bezahlten Kurzgeschichten, beginnt sie zum ersten Mal in Berlin zu malen.»¹⁶ (5, 108)

14. Cf. Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, 1975, ch. 1.

15. Je choisis ce terme formel parce que, comme montre l'analyse ci-dessus, le terme *narrateur* pour le texte en question perd son sens. La configuration décrite chez Lejeune ici n'est plus valable. «L'identité se définit à partir de trois termes: auteur, narrateur et personnage. Narrateur et personnage sont les figures auxquelles renvoie, à l'intérieur du texte, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé; l'auteur, représenté à la lisière du texte par son nom, est alors le référent auquel renvoie, de par le pacte autobiographique, le sujet de l'énonciation.» Lejeune, op. cit., p. 35.

16. Pendant la famine et malgré un travail fiévreux à ses contes mal-payés par les journaux, elle commence, pour la première fois, à peindre à Berlin.

Ainsi commence le texte: la faim, le travail d'écrire pour gagner de l'argent et malgré tout un début à la peinture. La finalité de la phrase, peindre, lie l'auteur à l'Autre, Bellmer, à travers l'exercice des arts plastiques et situe, en même temps, l'écriture dans un monde de nécessités, dont l'acte de peindre, comme le montre la suite, est radicalement séparé:

«Sie ist erlöst. Endlich eine andere Beschäftigung, Die sie von dem notwendigen Zwang zu schreiben, um etwa 150 Mark im Monat zu verdienen, erlöst. Malen.» (5, 109)¹⁷

Peindre marque l'espace de la liberté, mais en quoi l'acte de peindre délivre l'auteur de *la contrainte nécessaire d'écrire, pour gagner environ 150 marks par mois*? Le manque flagrant de logique dévoile une intention cachée. Mis en rapport à travers le dénominateur commun de l'art plastique, *peindre* et *Bellmer* se lient dans un fondu enchaîné et l'identification crée prospectivement un espace de liberté qui absorbe l'auteur dans l'identification avec Bellmer. Avant que le texte réalise cette identification à travers une photo, il fait entrer la production d'un autoportrait.

La seule aquarelle décrite parmi les *hastig und unsauber hingeschmierte(n) Bilder*¹⁸ (5, 109), est une feuille, qu'elle désigne *als ihr Selbstportrait (...): ein graziöses Tier mit langen Haaren, langen Ohren und einem langen Hals*¹⁹ (5, 109). Les visages prennent une importance énorme pour Zürn. *Depuis toujours obsédée par les visages, elle dessin des visages*²⁰. Et cet autoportrait sera la première aquarelle vendue. La vente suppose estimation. Même si la nécessité matérielle est présente, la scène de la vente est conçue de façon à la démarquer de *la contrainte nécessaire d'écrire pour vendre*.

La mise en scène de l'entrée dans l'espace public, en effigie comme sous forme d'auteur, maintenant d'images, prélude la rencontre avec Bellmer.

17. Elle est délivrée. Finalement une autre occupation, qui la délivre de la contrainte nécessaire d'écrire, pour gagner autour de 150 marks par mois. Peindre.

18. Barbouillés en hâte et d'une façon impropre.

19. Comme son auto-portrait (...): un animal gracieux aux cheveux longs, aux oreilles longs et avec long cou.

20. Zürn, Unica, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, Paris 1971, p. 111.

«Stolz geht sie zu einer Vernissage — Die Ausstellung ihrer Freundin Anneliese Kuhk in einem französischen Restaurant am Kurfürstendamm. Die Besessenheit von einem bestimmten Gesicht begleitet sie seit Tagen- siehe *l'homme Jasmin*. Plötzlich sieht sie sich einer grossen Ähnlichkeit mit diesem Gesicht gegenüber, Die aber nur eingebildet ist: das Gesicht Bellmer. Er sitzt mit Springer an einem Tisch und fragt ihn, wer sie ist.»²¹ (5, 109)

La première apparence de Bellmer est celle d'un visage. Ce visage est lié d'avance à l'auteur à travers la *Besessenheit von einem bestimmten Gesicht*. Je cite le texte référencé²².

«En 1953, Berlin, elle est allée voir trois fois le même film pour s'enivrer d'un certain visage qui n'a absolument rien à voir avec celui de L'Homme-Jasmin.

Elle s'identifie si complètement à ce visage masculin qu'un jour on lui dit brusquement: *Tu lui ressembles*.

Quelques jours plus tard, elle fait la rencontre d'un homme et retrouve dans son visage les traits de celui qu'elle a vu dans le film et dont elle a pris la ressemblance. Elle entend, avec surprise, quelqu'un prononcer ces paroles: *Cet homme ressemble à X. dans le film*.

Cette affirmation et la proposition que lui a faite l'homme qu'elle a rencontré la poussent à prendre la décision de quitter Berlin. A Paris elle rencontre l'Homme-Jasmin»²³.

L'identification au visage est dédoublée dans l'acte:

«Sie schneidet sich die Haare, um dem Gesicht noch mehr zu gleichen und übt seinen feinen, sehnsüchtigen Ausdruck vor ihrem Spiegel. Sie legt das Portraitphoto auf ihr Kopfkissen, nahe ihren Lippen und schläft in verliebten Träumen ein.» (5, 109)²⁴

21. Fièvre, elle se dirige vers un vernissage — L'exposition de son amie Anneliese Kuhk dans un restaurant sur le Kurfürstendamm. L'obsession pour un certain visage l'accompagne depuis des jours — voire *l'homme Jasmin*. Soudain, elle se voit confrontée à l'image de ce visage qui lui était déjà familier mais cette ressemblance n'était que fiction: Le visage Bellmer: Il est assis à la table avec Springer et il lui demande, qui elle est.

22. Comme *Begegnung mit Hans Bellmer* se réfère à la traduction, à l'oeuvre à paraître à l'époque, je suis l'indication et je me réfère à ce texte.

23. Zürn, Unica, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, Paris 1971, p. 19.

24. Elle se coupe les cheveux pour ressembler encore plus au visage et pratique son expression fine et gorgée de désir devant son miroir. Elle pose la photoportrait sur son oreiller, proche de ses lèvres et s'endort dans des rêves amoureux.

Les stratégies d'identification et d'assimilation sont présentes au niveau de la structure du texte comme dans les énoncés.

La ressemblance entre *elle* et le substrat matériel constant du travail de Bellmer, la poupée, au niveau de la tête, entre indirectement dans le texte à travers la perception d'un troisième :

«...sie bekommen Besuch — Bona und André Mandiargues — alte Freunde von Hans. André deutet auf das Puppenbild, das über der Tür hängt und sagt, dass das Gesicht der Puppe dem ihren gleicht und fügt, als Dichter, dieser Feststellung den romantischen Gedanken hinzu, dass Hans den Kopf der Puppe wie in Vorrassicht auf die spätere Begegnung mit Unica modelliert und geschnitzt hat.» (5, 146)²⁵

Le texte évite le nom Unica. Son apparence, dans ce contexte, marque une objectivation²⁶. La présence du pronom au lieu du nom en *dem ihren* met encore en évidence le nom dans *Begegnung mit Unica* en décontextualisant l'expression. Elle se trouve rapprochée à l'expression analogue qui sert de titre, *Die Begegnung mit Hans Bellmer*.

Le triangle, Bellmer, Unica, Poupée, trouve sa forme dans certaines oeuvres de Bellmer qui construisent des configurations de ces trois éléments (fig. 2 et 3).

Je me suis limité jusqu'ici aux textes mi-autobiographiques en laissant de côté la production significative d'anagrammes dans laquelle Zürn avait été initiée dès le commencement de la relation avec Bellmer. Cette production avait été inaugurée par Bellmer qui la met en parallèle dans son postface de la première publication sous forme de livre d'Unica Zürn, *Hexentexte. Zehn Zeichnungen und zehn Anagramm-Texte mit einem Nachwort von Hans Bellmer*. Berlin 1954 (Galerie Springer), un livre qui contient dix anagrammes et dix dessins de l'auteur, la postface de Bellmer

25. ... ils reçoivent des visites — Bona et André Mandiargues — des anciens amis de Hans. André indique l'image de la poupée, pendue sur la porte et dit, que le visage de la poupée ressemble au sien et ajoute, en tant que poète, l'idée romantique que Hans a modelé et sculpté la tête de la poupée, comme en prévoyant la rencontre postérieure avec Unica.

26. Cf. l'utilisation analogue p. 130: *Pagel dichtet fröhlich einen kleinen Vers: Hochverehrtes Publikum, hier Bellmer — unser Unikum. und in der schwarzen Tunika — es ist Unica*. (Pagel compose gaiement ce petit vers: Mon adorable publique, ici Bellmer — notre unique. et dans la tunique noire — c'est Unica.)

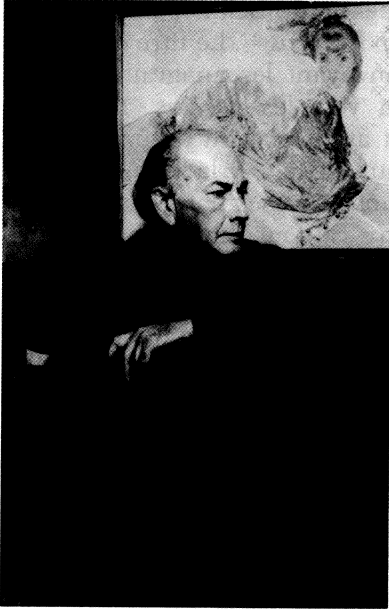


Figure 2



Figure 3

référé et pour l'édition en tête un dessin de Bellmer pour chaque exemplaire, avec son propre *alphabet du corps* ²⁷. Le titre du livre se réfère au texte, le sous-titre, en renvoyant les anagrammes à la deuxième position, change l'accent vers les dessins. La liberté de l'espace du dessin ²⁸, en conjoint avec l'endroit de publication, une galerie d'art, donne l'espace aux textes. A la différence des textes antérieurs d'Unica Zürn, les anagrammes dans leur concentration sur la langue font disparaître l'auteur. L'auteur, que Zürn avait encore essayé d'établir dans *Katrin. Die Geschichte einer kleinen Schriftstellerin. Ein Jugendbuch*, (Katrin. L'histoire d'un petit écrivain. Un livre pour la jeunesse), peu après la rencontre avec Bellmer, à l'automne 1953 ²⁹. La postface annoncée sur la couverture de *Hexentexte* se révèle comme une théorie de l'anagramme à partir du propre travail dans le médium de l'art plastique sur le corps humain par l'auteur de la postface. Déjà l'espace, défini par le dessin, est *Bellmer*. L'absence du nom d'auteur Unica Zürn dans la postface termine l'inclusion d'*Unica Zürn* en *Bellmer*. Les dessins originaux par Bellmer ne font qu'affirmer cette relation ³⁰.

Hexentexte et le portrait sont de la même époque. Les correspondances structurelles sont flagrantes.

Les contours du *moi* de l'iconotexte ont été établis ci-dessus à travers une réflexion des textes d'Unica Zürn à partir des questions soulevées dans et par l'iconotexte.

Le problème central est celui d'une autodétermination et (auto)instauration. La position centrale de l'Autre a été mise en évidence. La perte définitive du moi impliqué dans l'aliénation vers l'Autre est annulée ou mieux supprimée (*aufgehoben* dans son sens Hégélien) dans l'élaboration d'un texte, *Unica Zürn*.

L'analyse formelle a mis en évidence l'appropriation du sujet à travers et dans le portrait par son auteur. La comparaison avec un

27. Cf. pour cette relation Weigel, Sigrid, Hans Bellmer Unica Zürn. *Jungellenmaschinen und die Magie des Imaginären*, in Inge et Sigrid Weigel (ed.) *Weiblichkeit und Avantgarde*, Argument Sonderbuch AS 144, Berlin, Hamburg 1987, pp. 187-230.

28. f. ci dessus.

29. Le texte, apparemment oublié, n'a été publié que posthume dans le volume 3, pp. 67-210 de la *Gesamtausgabe*.

30. L'analyse montre que la pratique de la *Gesamtausgabe*, de juste présenter les dix anagrammes en omettant les dessins comme la postface de Bellmer, se méprend grièvement sur l'oeuvre d'Unica Zürn en général.

dessin de 1965, qui utilise plus explicitement la méthode de décomposition basée sur l'alphabet du corps de Bellmer pour la relation du sujet Bellmer-Zürn permet une reconnaissance brusque dans le portrait de 1954 (fig. 4).

La superposition de tête et sexe et le positionnement de l'autoportrait partiel concentré sur le regard dans ce dessin font reconnaître le triangle rehaussé qui se fond à la signature dans le dessin de 1954 comme le sexe de la femme. Ainsi s'explique au niveau iconographique, la distorsion du bras gauche. Le dessin, une fois limité à gauche et à droite pour accentuer la verticale, réduit les possibilités pour la représentation du bras gauche. Son point de mire est le triangle où la main doit s'unir à l'autre main formant ainsi un deuxième triangle et une concentration des lignes de champs dirigée vers le triangle. La ligne courbée du bras gauche construit en même temps la silhouette du corps féminin et provoque un mouvement du corps dans le sens opposé de la direction de la tête. Une fois de plus, une distorsion se fait remarquer, cette fois du corps entier. L'endroit qui détermine la représentation entière est le triangle.

Le *moi* se positionne sous l'espace vide qui reste indéfini entre une continuation du dessin du corps et le blanc de la feuille. Elle prend la place ainsi définitivement opposée à la signature à laquelle elle oppose son intention d'appropriation, *pour moi*. Mais *moi* ainsi que *pour moi* n'existent que dans l'icône qu'ils ont transformé en iconotexte³¹. De la perspective du *pour moi*, l'ensemble qui part d'un portrait se transforme en autoportrait iconotextuel d'une structure analogue à la structure des textes mi-autobiographiques.

L'intervention concerne un ensemble constitué par peu d'éléments. L'intervention même se borne à l'introduction d'une relation supplémentaire et une désignation, qui dédouble le portrait.

Fonction de signature prend l'auto-graphe comme auto-référence à l'Autre, supprimant ainsi la signature *Hans Bellmer* dans l'autographe sans nom. Le nom est constitué par le nouvel ensemble, l'amalgame, analogue à la construction des textes mi-autobiographiques *Unica Zürn*.

31. La structure purement formelle est donc celle des *Hexentexte* mais renversée.

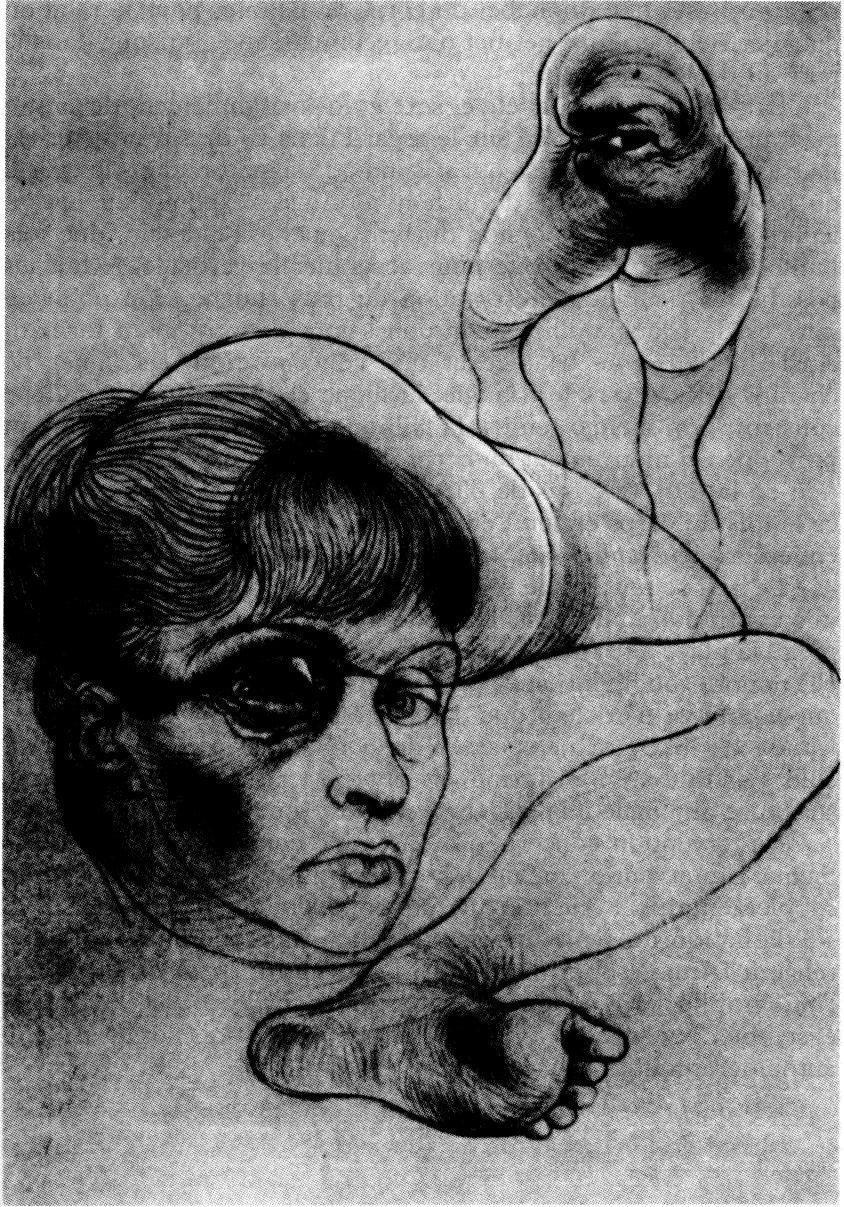


Figure 4

Innovation and Extravagance: Wilde, Beardsley and the Tragedy *Salome*

ORLANDA MARINA CORREIA

Oscar Wilde and Aubrey Beardsley were two foremost figures of the Eighteen Nineties. One a witty, successful playwright, novelist, essayist and poet, the other a brilliant caricaturist-and poet and prose-writer, though a minor one-together they produced a major work of the age, the tragedy *Salome*.

They both had tragic lives. At the height of his career, Wilde was accused of homosexuality, tried and found guilty. He was sentenced to two years' hard labour and, when released, he was a broken man. Beardsley knew that he was doomed from an early age; he suffered from tuberculosis and hid his despair under a mask of debauchery, working excessively, which probably accelerated his death. They left such a deep imprint on the Nineties that, besides being known as The Yellow Nineties, these were also known as The Age of Wilde and The Age of Beardsley.

Yeats writes about Wilde in *Autobiographies*:

My first meeting with Oscar Wilde was an astonishment. I never before heard a man talking with perfect sentences, as if he had written them all overnight with labour and yet all spontaneous. (Yeats, 1976: 130)

Wilde's biographer Richard Ellmann writes about him:

Oscar Wilde: we have only to hear the name to anticipate that what will be quoted as his will surprise and delight us. Among the writers identified with the 1890s Wilde is the only one whom everybody still reads. The various labels that have been applied to the age — Aestheticism, Decadence, the Beardsley period — ought not to conceal the fact that our first association is with Wilde, refulgent, majestic, ready to fall. (Ellmann, 1988: xiii)

From 1871 to 1874 Wilde was an undergraduate at Trinity College Dublin, where he had the Reverend John Pentland Mahaffy as a tutor. He was certainly influenced by Mahaffy in his love for the Classics and the art of conversation. In 1874, Wilde was offered a Demyship for St Magdalen's College, Oxford, where he stayed until 1878, when he took a First in Greats, i.e., in Classics. In the meantime, he travelled with Mahaffy in Italy in 1875, where he first had the opportunity to set eyes on the Classical Beauty he had read about.

One of the dons Wilde came to know at Oxford was Walter Pater. Pater's *Renaissance* (1873) had a decisive influence on him. Pater's version of the «art for art's sake» rubric was, indeed, to shape Wilde's rhythmic and sometimes «purple» prose. Chamberlin writes on this period of Wilde's art and life, when he was, so to say, a priest of Aestheticism:

Wilde's instincts during these years were inclined to an individualism which combined the roles of priest, poet and prophet in one compulsive pose. He was priest of a new religion, worshipping beauty (and therefore truth); was most highly prized and the doctrines of aesthetic royalism were vigorously proclaimed and he was prophet of a new order, whose rituals were conspicuously defiant. Like all prophets, he was the object of a great deal of scorn. His self-conscious posturing became a part of his nature and was reinforced by his belief in the aesthetic value of artifice and what one might call creative deceit. (Chamberlin, 1977: 30)

Pater, and also Ruskin, were not the only lasting influences on Wilde. Another lasting influence, first publicly shown in *The Irish Monthly* of July 1877, was that of Keats. Wilde admired — and followed — Keats's «acceptance of intensity and artifice as conditions of imaginative assent», his «perception of the union of beauty and truth as elements of style, and the union of joy and sorrow as functions of the subject matter art» (*Ibid*: 23), which was misunderstood in his time. He also believed that it is in Keats that «one discerns the beginning of the artistic renaissance in England», for Keats was «the pure and serene artist, the forerunner of the Pre-Raphaelite school» (*Ibid.*).

The tragedy *Salome*, originally written in French by Wilde in February 1892, was translated into English by Lord Alfred Douglas, and published in London by Elkin Mathews and John Lane, and, in New York, by Copeland and Day in 1894. Aubrey Beardsley got a commission to illustrate this English translation of Wilde's tragedy.

I had in his [Beardsley's] presence a greater sense of power than has come to me in any man of any age. I cannot imagine to myself the profession in which he could not have made himself a foremost man». (Yeats, 1959: 92)

Yeats wrote this in the first draught of *The Autobiography*. His opinion is, to a certain extent, in agreement with what Beardsley thought of himself from a tender age. Under his mother's guidance, his talent for music and literature manifested itself in early childhood; his greatest talent, the talent for drawing, however, was to be revealed later. At four, Beardsley already seemed to have a premonition that he would be famous one day. After a service at Westminster Abbey, which he attended with his mother, the four-year-old child, clearly impressed with the memorials he had just seen, asked her whether he was likely to have «a bust» or «a stained glass window after he died», and added: 'For I may be a great man one day!'» (Weintraub, 1967: 3)

Beardsley also had, from early youth, a premonition of death. He showed the first symptoms of tuberculosis when he was seven; at seventeen, he had the first of the lung haemorrhages that were to torture him all through his brief life. His illness gave him an urge to live fast; from the age of twenty to the age of twenty-five he worked unrelentingly; this certainly accelerated his death. When he died, he had already accomplished enough work to fulfil his potentialities as an artist. Beardsley was a fighter to the end. He fought all his life, not against lack of recognition, because he became famous, but against illness, the opinion of critics and the false morality of Victorian society, which accepted the surreptitious circulation of pornographic magazines, while it regarded as scandalous the publication of Beardsley's drawings.

On July 12 1891 Beardsley made the acquaintance of the Pre-Raphaelite painter Edward Burne-Jones. Beardsley had with him his portfolio, which the painter admired and praised. He also advised the young artist to take evening lessons with Fred Brown, at the Westminster School of Art. This was the only formal artistic education that Beardsley received in his life.

Beardsley's drawings show, after his meeting with Burne-Jones, an indebtedness to Pre-Raphaelitism. The young artist, however, was aware that his sympathies did not lie with the Pre-Raphaelites; he also knew that he would create his own style, which would also allow him to express himself more freely.

In the summer of 1892, Beardsley paid his first visit to Paris. He had already developed his «new style and method of work», founded in Japanese art, but «quite original in the main» (Beardsley, 1970:21). He described this new style to his former fellow-student G. F. Scotson-Clarke as «something suggestive of Japan, but not really japonese», the subjects being «quite mad and a little indecent» (*Ibid*). This «new world of (his) creation» consisted of «strange hermaphrodite creatures wandering about in Pierrot costumes or modern dress» (*Ibid*). Beardsley had, since the first days of his theatricals with his sister Mabel, identified himself with Pierrot, a character from the «Commedia dell'Arte», whom he saw as one of the types of our century, of the moment in which we live, or the moment ... out of which we are just passing. Arthur Symons sums up Beardsley as being, »more than any Parisian the 'Pierrot gamin' in the pose which helped him to reveal himself». Like Pierrot, Beardsley «felt himself to be sickening with a fever, or else perilously convalescent» (Symons, 1905: 34). Like Pierrot, he becomes «learned, perverse, intellectuating his pleasures, brutalising his intellect» (*Ibid*).

Edmund Gosse's contention, transcribed by Yeats (Yeats, 1959: 90), that Beardsley had «no connection whatever with Wilde's» form of vice «is reinforced by R. A. Walker, who says that «Beardsley's appetites were never called in question as being other than normal» (Walker, 1978: 14). Beardsley himself, however, delighted in puzzling his contemporaries¹. His drawings are permeated with androgynous entities.

In Victorian pornography, the domineering males are always fully dressed in opposition to the dominated naked women, Beardsley's nude androgynous characters remove gender differences. Linda Zatlin refers to these aspects:

The clothes worn by Beardsley's men locate them, as players of the game of sexual politics, while the nudity of androgynous places them in an idealistic world where such games do not exist, or at least are not played in earnest. The contrast between the two provides unambiguous criticism of the real Victorian world. (Zatlin, 1990: 8)

1. Beardsley himself made the following remark in a letter to Leonard Smithers postmarked 2 July 1896 about some news in *The Morning Post* giving as author «a Mrs Beardsley:»You see how widely spread is the doubt as to my sex (Beardsley, 1976:146).»

Yeats's passage on Beardsley's explanation of his own inspiration is an example of his mythmaking in *Autobiographies*: «I make a blot upon the paper ... and I begin to shove the ink about and something comes» (Yeats, 1976: 332).

He writes differently in the first draft :

In Beardsley I found that noble courage that seems to me at times, whether in man or woman, the greatest of human faculties. I saw it in all he said and did, in the clear logic of speech an *in the clean swift line of his art*² (Yeats, 1959: 92).

Beardsley's opinion of his art is in agreement with Yeats's account in *The Autobiography*, but in disagreement with the above description in «The Tragic Generation». In a letter to A. W. King dated 25 December 1891, the artist wrote:

How little the importance of outline is understood even by some of the best painters, . It is the feeling by harmony in line that sets the old masters at such an advantage to the modern who seem to think that harmony in colour is the only thing worth attaining. (Beardsley, 1970: 31)

Linda Dowling says that «self-parody was one of the features of the «fin de siècle», and that it was best exemplified by Beardsley». (Dowling, 1987:28). Yeats reiterates this when he describes Beardsley arriving at Fountain Court «with a young woman who belongs to our publisher's circle and certainly not to ours» (Yeats, 1976: 329), a little drunk, «his mind running upon his dismissal from the Yellow Book, staring at a mirror, muttering: 'Yes, yes I look like a Sodomite', and adding: 'But no, I am not that'» (Yeats, 19: 330).

In fact, Beardsley was no homosexual. Yeats said about Mrs Humphrey Ward's demand that Beardsley be dismissed from The Savoy: «He was not even a friend of Wilde's ... he had no sexual abnormality» (Yeats, 1976: 323). This is reinforced by A. Waters, who wrote that «Beardsley's appetites were never called in question as being other than normal» (R. A. Walker, undated:18).

Beardsley wanted to live, but he wanted life in order to accomplish his genius as a draughtsman. His failing health prevented him from developing his gift for music; and he had no time to fulfil his literary abilities. John Lane, the publisher of *The Yellow Book*, of which Beardsley was Art Editor, asserts that the artist's «most

2. My italics.

intimate friends have averred that if his master genius had been turned seriously towards the world of letters, his success would have been as undoubted there as it was in the world of art» (Beardsley, 1904: Publisher's Note). Yeats believes that Beardsley's *Under the Hill*, a «Rabelaisian Fragment», promised «a literary genius as great maybe as his artistic genius» (Yeats, 1976: 323). Beardsley's biographer, Stanley Weintraub, shares Yeats's view, and describes «the combination of picture and prose in 'Under the Hill' as one of the greatest creative achievements of the period» (Weintraub, 1967:161).

Beardsley met the American Henry Harland towards the end of 1893. Harland was thinking of editing a periodical which would embody the spirit of the age. *The Yellow Book* owed its appearance to this meeting, and the first issue was published by Elkin Mathews and John Lane in April 1894. Beardsley's controversial, utterly modern art was, by now, beginning to show the first signs of his new style, the typical Beardsley style, which in its attention to decoration and detail, and in some physical traits of the characters, i. e., their slanted eyes, was a direct result of the artist's upbringing in Brighton. «The art of Aubrey Beardsley», writes R. A. Walker, «is *hors concours* and belongs to no age nor period». «His art», Walker writes further, «was new at the time of its making; it is still new to-day, though more familiar to us. The power of his pictures lay both in Beardsley's imagination and his ability as a draughtsman» (Walker, undated: 9).

The drawings for *Salome* and *The Yellow Book* spread Beardsley's influence throughout Europe. Beardsley contributed profusely to the first four volumes of *The Yellow Book*. However, his career as Art Editor of the celebrated periodical came to an abrupt and unforeseen end in April 1895, with Wilde's arrest, as «Wilde was erroneously said to be carrying an issue of *The Yellow Book*» (Zatlin, 1990: 7).

Wilde found the inspiration for *Salome* in the Gospels (St. Matthew, chapter 14, verses 1-12 and St. Mark, chapter 6, verses 14-28). Here, Salome is persuaded by her mother Herodias to ask Herod to give her John the Baptist's head on a tray³. Stanley Weintraub says about Wilde's literary artistry:

3. In the Gospels, the name «Salome» is not mentioned once. Salome is merely referred to as «the daughter of Herodias.»

Wilde had two distinct styles of writing, though he sometimes mixed them (as in dialogues) with the happiest results. One of these was the aesthetic or symbolist style, gorgeous and poetic, full of allusions and reminiscence and jewelled words (the purple patch, as it is so aptly called); and the other light, worldly, cynical, paradoxical, full of laughter. In his plays he mostly kept them apart, and on the few occasions when he does attempt the purple patch in his comedy dramas the result is failure. It was grotesque to make drawing-room characters suddenly talk the speech of *Sallambô* and the *Tentation*, but it was appropriate enough for *Salomé*. (Weintraub, 1967: 34)

In the tragedy, the Young Syrian, who impersonates the Romantic lover in ecstatic adoration before his beloved, uses a jewelled style to depict her, a style which is highly evocative of Wilde's tales written in the Eighties, and of *The Picture of Dorian Gray*: «She is like a little princess who wears a yellow veil, and whose feet are of silver» (p. 1); «Never have I seen her so pale. She is like the shadow of a white rose in a mirror of silver» (p. 3); «Her little white hands are fluttering like doves that fly to their dove-cots. They are like white butterflies» (pp. 7-8); «She is like a little princess whose eyes are eyes of amber» (p. 17).

When Salome hears the voice of Jokanaan, she asks the soldiers to let her speak to him. There is a gradation in her requests, which become more insistent and turn into commands: «I would speak to him», «I desire to speak to him», «I will speak with him», «Bring forth this prophet» (p. 14).

The soldiers do not obey. Then, Salome seduces the Young Syrian, whom she seems to notice for the first time. She uses his name in order to be more persuasive:

Thou wilt do this thing for me, Narraboth, and to-morrow when I pass in my litter beneath the gateway of the idol-sellers I will let fall for thee a little flower, a little green flower⁴.

Why this allusion to the green flower? It may, in my opinion, be an oblique reference to the Page of Herodias, who was enamoured

4. Regenia Gagnier wrote about the symbolism of the green carnation: «During Wilde's lifetime and in later criticism, this particular green flower, the green carnation, has been taken as a symbol of the aesthetic movement. It has been interpreted as a symbol of dandyism or decadence, of the triumph of the artificial over Nature and things called 'natural'... He (Wilde) knew that the distinctive green carnation was the emblem worn by homosexuals in Paris». (Gagnier, 1986: 163-4)

of Narraboth. He acts like the chorus of a Greek tragedy; he announces doom, and, at the same time, warns the Young Syrian:

Look at the moon. How strange the moon is! She is like a woman rising from a tomb. She is like a dead woman. One might fancy she was looking for dead things.

When Narraboth commits suicide, the Page of Herodias is unable to hide his feelings for him:

He was my brother, and nearer to me than a brother. I gave him a little box full of perfumes and a ring of agate which he wore always in his hand. In the evening we were wont to walk by the river... The sound of his voice was like the sound of the flute. (pp. 26-27)

Narraboth cannot resist Salome's pleas and brings Iokanaan to her. She is at first very impressed with him, and then filled with ardent desire:

It is his eyes above all that are terrible. They are like black holes burned by torches in a tapestry of Tyre. They are like the black caverns where the dragons live... They are like black lakes troubled by fantastic moons... (p. 19)

And further: «He is like an ivory statue. He is like an image of silver. I am sure he is chaste, as the moon is... I would look closer at him» (*Ibid.*).

But Jokanaan rejects her: «Back, daughter of Babylon! Come not near the chosen of the Lord!» (*Ibid.*).

However, his antagonism attracts Salome. It titillates her instincts and makes of him the object of her violent desire, something that she must possess at all costs: «I am amorous of thy body, Iokanaan! Thy body is white, like the lilies of the field⁵ that the mower has never mowed... She continues to describe his body in a passage which is made up of a profusion of synaesthesiae:

Neither the roses of the garden of the Queen of Arabia, nor the feet of the dawn when they ligh on the leaves, nor the breast of the moon when she lies on the breast of the sea. There is nothing in the world so white as thy body.

5. A possible allusion to Christ's Sermon of the Mount.

And her impassioned plea: «Suffer me to touch thy body!» (p. 22).

Iokanaan rejects her with violence: «Back, daughter of Babylon! By woman came evil to the world!» (Ibid) ⁶. «Back, daughter of Sodom!» (p. 23)

His mouth then becomes the apex of her lust:

It is thy mouth that I desire, Iokanaan. Thy mouth is like a band of scarlet on a tower of ivory. It is like a pomegranate... Thy mouth is redder than the feet of those who tread the wine in the wine-press (p. 23). Suffer me to kiss thy mouth (p. 24). I will kiss thy mouth, Iokanaan (p. 24).

As she realizes that he will never be hers, Salome finally decides to dance for Herod, who promised to give her, in return, anything that she might ask for. Here, Herodias urges her not to dance, but Salome disobeys her. And when the dance is finished, she demands her reward: the head of Iokanaan. Herod tries, in vain, to dissuade her. He promises her jewels and other precious presents; he also mentions his fear of probable doom because of the bad omens (the Young Syrian's blood on the floor, the red moon, «a beating of wings in the air, a beating of vast wings»).

Salome is an announcement of the emergence of the New Woman. Though the heroine is a virgin, she is moved by sexual desire. Neither male discourse nor the force of tradition can stop her determination to reach her goals.

Beardsley's illustrations are in accordance with the characters created by Wilde, and stress their evil qualities. They also point to the appearance of a new kind of woman, apparently unfeminine, like Herodias (Fig. 2), who flaunts «her sexuality as if through her nakedness, enhanced by the wide stomacher and loose drape, she may rekindle Herod's desire...» (Zatlin, 1990: 87). Zatlin writes further: «And yet Herodias is not a sexual figure... Her businesslike expression betrays her lack of enjoyment of this, her only power» (p. 87).

Salome also seems indifferent to male desire. While, in fig. 3, Herod—who is Wilde's caricature—gazes at her, her face remains expressionless, but her slanted eyes are evil, as in fig. 4, «The Stomach Dance». Only when she looks at Iokanaan does her look change: at first she manifests interest and curiosity (Fig. 1); then,

6. This is certainly an allusion to Eve.

in fig. 5, «The Dancer's Reward», her face reveals the satisfaction of desire:

The Medusa-like Salome — her black hair, curling like vicious serpents gives her a devilish appearance- clings to the lifeless head of Iokanaan, whose unseeing eyes she stares into. Her arched eyebrows reveal cruelty; there is concupiscence in the open nostrils and the full lips. She cries out: «J'ai baisé ta bouche, Iokanaan, j'ai baisé ta bouche» (Correia, 1989: 300).

Fig. 6, «The Climax», shows us Salome floating, in the orgasmic pleasure of finally possessing Iokanaan's head — and lips.

Beardsley, as said above, did not particularly like Wilde⁷. However, it was their joint effort that created a masterpiece that has greatly contributed to Beardsley's reknown. *Salome*, written in aesthetic prose with an occasional tinge of irony, is a fine example of the Wildean style at its best; besides, it reveals a woman — Salome — who is fully aware of her sexuality, and uses her body to obtain the object of her desire: a woman who is neither the Victorian «angel of the house» nor «the fallen woman»; a woman who announces the emergence of the «New Woman», ready to fight for what she believes is her right.

Beardsley's genius transposed Wilde's play from the world of mere words — beautiful though they might be- to the visual arts: he made Salome a visually real woman.

7. Beardsley wrote to Robert Ross about the Wilde-Douglas argument over the translation of *Salome*: «I had a warm time of it between Lane and Oscar and Co. For one week the members of telegraph and messenger boys who came to my door were simply scandalous.» He added that both Wilde and Douglas were «really very dreadful people» (Beardsley, 1970: 58).

BIBLIOGRAPHY

- BEARDSLEY, Aubrey. *The Letters of Aubrey Beardsley*, ed. Henry Maas, J. L. Duncan and W. C. Woods. London: Cassel, 1970.
- BECKSON, Karl (ed). *Aesthetes and Decadents of the Eighteen Nineties*. Chicago Academy: Chicago Publishers imp. , 1993.
- BROPHY, Bridgid. *Beardsley and His World*. London: Thames and Hudson, 1976.
- CORREIA, Orlanda Marina. «Yeats and the Tragic Generation: The Life and Art of Yeats's Friends and Their Dimension in His Autobiographies». Braga: Universidade do Minho, 1989.
- DOWLING, Linda. *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle*. Princeton, N. J.; Princeton University Press, 1986.
- . «Venus and Tannhauser: Beardsley's Satire of Decadence». *Journal of Narrative Technique*, 8 (Winter 1978).
- EELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. London: Penguin, 1978.
- GAGNIER, Regenia. *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*. Stanford, California: Stanford University Press, 1986.
- (ed). *Critical Essays on Oscar Wilde*. New York: G. K. Hall and Co. , 1991.
- READE, Brian. *Aubrey Beardsley*. New York: Viking, 1967.
- SYMONS, Arthur. *Aubrey Beardsley*. London: J. M. Dent and Co. , 1905.
- WALKER, R. A. *The Best of Aubrey Beardsley*. London: Spring Books, undated.
- WEINTRAUB, Stanley. *Beardsley: A Biography*. London: W. H. Allen, 1967.
- WILDE, Oscar. *Complete Works*, Introd. Vyvyan Holand. London: Collins, 1988.
- . *The Letters*. London: Rupert Hart-Davis, 1962.
- . *Salome*, tr. Lord Alfred Douglas. New York: Dover Publications, 1967.
- YEATS, W. B. *Autobiographies*. London: Macmillan, 1976.
- . *Memoirs*, ed. Denis Donoghue. London: Macmillan, 1959.
- ZATLIN, Linda Gertner. *Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

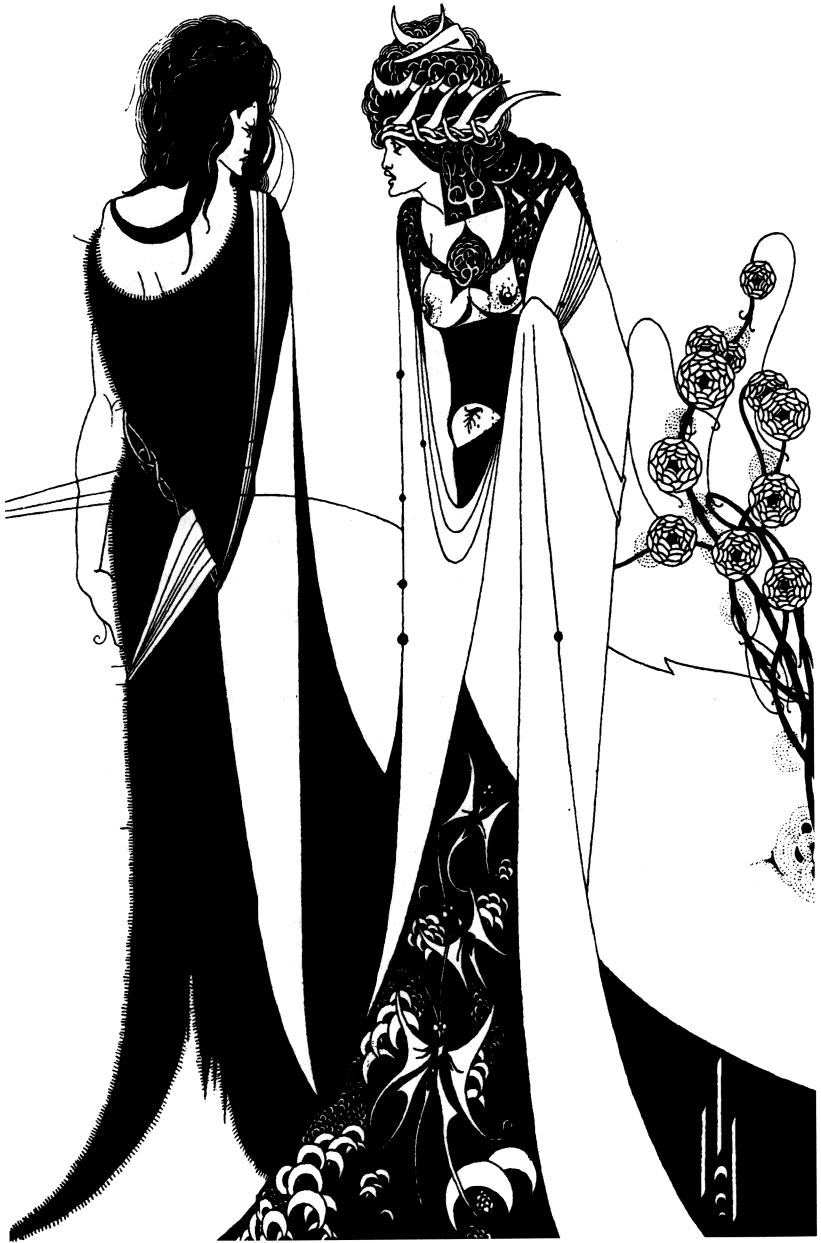


Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4



Figure 5



Figure 6

Perceptions of the Marginal/ised as Fool in Synge's *The Well of the Saints*

MARIA FILOMENA LOURO

*What do they manage to impose on you?
Words! Words which everyone understands
and repeats in his own way. Ah, but in this
way so-called current opinion arise. And
woe betide anyone who is branded by one of
these words that everyone repeats! For
example, 'madman!'*

Pirandello, Henry IV

Between the margin and the norm is undoubtedly the best position to observe madness, both as a social phenomenon and as a characterology of difference. The concept under scrutiny here is that of the marginal as fool. The application is a framed sequence of margins/ marginalities: Irish Literature at the turn of the century as peripheral literature; Irish Literature as margin of the Empire; Irish Literature in English as a margin of estrangement and recognition; the dramatic works of Synge in its first reception, perceived as marginal to the concept of creation of a Irish National Literature; the characters in Synge's plays as marginal, by exclusion or by choice.

The figure or the outsider will be analysed both in terms of the fool who holds a precarious place in society and as the observer of the community, which defines him as external, inferior, and contaminating. Simultaneously the fool and the outsider will be observed as new instances of a literary tradition.

In *The Well of the Saints* (first produced in 1905 by the *Abbey Theatre*, Dublin and published in the same year), there is a movement from the fringe of society where an old blind couple have been living happily in delusion, to the open roads that promise

more dreams and another level of reality. This movement occurs when the couple fails to retain their place as village fools, as it becomes apparent that they do not share the villager's eagerness to earn their bread with hard labour. The movement towards the open road is not an idyllic elopement as would be proper in comedy; the couple has no choice but to leave as there is no place for them in the village, and search on the roads for a life in communion with Nature, the harsh nurturer. The figure of the social fool or the outsider is present in all of Synge's comedies, and even in *Deirdre of the Sorrows*. It becomes apparent that Synge sees these characters as bearers of a different set of values, poetry, and freedom from social constraint, worship of Nature, sharing some of the nobility of a beaten race. It also becomes obvious that Irish society does not share this attitude towards the marginal and outsider as expressed in Synge's plays. As they embody the life which for him has all the appeal and mystique of a fusion and identification with nature, he endows them with a higher order of cognition, a wider awareness of the viability of other worlds, other rules, other values which should command respect. Synge's contribution in making the fringes of society visible, was to give them a place and a voice, much in the same way that Hauptmann had given a place and voice to the German workers in *The Weavers* ¹.

According to Johnson, the literary fool in Synge's plays can be characterised by three main points, the relationship to nature, irrationality and social status ².

The fool is closer to the movements and secrets of nature than other people, his instinctive response comes from the unconscious. This particular sensitivity is socially marked as irrationality and can be viewed in two socially opposed ways. Positively this irrationality can be taken as inspired and visionary, relating to the vision of the poet or the enigma of the oracle. If viewed negatively, irrationality

1. Gerhart Hauptmann, *The Weavers*, (1892), in *Three Plays*, translation and introduction by Horst Frenz, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1980. Hauptmann was deeply moved by the plight of the weavers who lost their life's subsistence due to the development of the textile industry, and the rise of the factories. This play takes place in the 1840's an equally tragic period for the peasants in Ireland.

2. Toni O'Brian Johnson, *Synge, the Medieval and the Grotesque*, Irish Literary Studies, n. 11, Gerrards Cross, Collin Smythe, 1982, chapter on Folly, p. 118.

can be considered as madness. To all intents and purposes, the fool remains an outsider, relegated to the fringes of the community or kept carefully at bay.

In *The Shadow of the Glen*, the characters that embody the folly of the outsider are the Tramp and Nora, who oppose the worldly wisdom of Dan Burke and Michael Dara, choosing instead a life in community with nature. Although the Tramp knows the roads, the glens and hills more closely than the others, he is aware that his life involves serious risks. Patch Darcy, the shepherd who knew his sheep and all the ways and secrets of the hills, was a strong, able man but the solitude and the gloomy climate and desolate landscape of Wicklow drove him into madness, and to his frightful end, to being eaten by crows. Throughout the play the references to Patch create a pervasive image that could well be equated with the image of the «Good Shepherd» and through his link with his simple living also to the Pauline connection between the fool and Christian values ³.

For the outsider to renounce the values of the community is an act of folly which is condemned because it undermines the principles upon which society supports itself. Actually the fool and the artist, the blind and the gifted Tramp share this close experience of nature and its use in language as symbolic matter for poetic talk.

In *The Shadow of the Glen*, both Nora and the Tramp lay stress on the better life they can possibly find on the roads as compared to one under the solitude of a lonely glen. Even at this moment the threats of desolation and loneliness are made very real: the Tramp claims to have been the last to see Patch Darcy alive, who died in a way that is so much feared- to go mad on the hills and die alone, half-eaten by animals. Synge connects the desolation of the climate and of the landscape to the high rate of lunacy in Irish society ⁴.

Nonetheless he keeps throughout his plays and prose a very positive vision of the fool/ outsider. He sees the outsider not as a worthless dropout, but as someone with a character similar to the artist, enjoying sound good health and in possession of a lively good humour. The two fool characters in *The Shadow of the Glen*, Patch

3. T O'B Johnson, p. 115.

4. The social origin of the tramp and the conditions of the peasants in the glens is discussed by Synge in his articles written for the Manchester Guardian and published in the Collected Works, II Prose.

and the Tramp are healthy fearless men, with the revered gift of the gab. In some way they keep the higher expectations that cannot be met in life close to the village, grazing sheep in the low mists of the glens and valleys.

The experience of the «clay and worms» reality out of which Synge expected to create new, living art is also the one chosen by the poetic, solitary fool, the Tramp in *The Shadow of the Glen* as well as by the Douls.

When Synge claims that all art is collaboration he is acknowledging the influence and importance of his contact with the peasants and islanders who provided him with a wealth of stories, themes, similes and the fluid medium of a versatile language. In the notebooks of his many journeys through Ireland, he held a vast collection of themes that would find their way into plays. However, not only Ireland provided sources of inspiration for his creativity, in particular this play. There are also other sources of 'collaboration' from which Synge drew his themes.

There are two main sources for *The Well of the Saints*. One, «The Woman of Sligo», which covers part of the first act only, and a French «pre- Molière farce», *La Moralité de l' Aveugle et le Boiteux*, as Synge mentioned to Yeats and to his friend Mackenna.

The Woman of Sligo

The story of the widow from Sligo was a legend told to Synge in Aran by several people and concerns the miraculous cure of a blind child at a well near the church of Ceathair Aluinn (The Four Beautiful Persons) in Aranmor. Reference to it is made in Item 4385, Notebook 19, in use around 1898, and is quoted in *The Aran Islands* ⁵.

The mother of a blind boy has a dream in which she sees the well on the island, which would cure her son. The following morning she sets out for the island, and on arrival inquires about the well but refuses further help as she can follow the signs as she saw them in her dream. Once near the well she bathes the child's

5. In «The Aran Islands», *Collected Works II Prose*, pp. 56-57. All references to Synge's work are from *The Collected Works of J.M. Synge*, vols. I-IV, Collin Smythe, Harmondsworth, 1982, and will be identified in the text, after the quotation.

eyes and he is cured. Blissfully the first thing he observes are some flowers, «Mother, look at the beautiful flowers!». With this exulting exclamation, the story ends.

This story has the elements of a particular kind of pre-Christian Irish legend, the *immran*, or the journey across the sea. These are always journeys to the Other World, where creatures live oblivious of suffering, the passage of time or decay of physical beauty. Some of the most famous of these journeys to Tir-na-nOg (the Land of Promise) such as *The Wanderings of Oisín*, *The Voyage of Bran*, all deal with this imaginary happy world. The Other World of heroes like Oisín has no hold on reality, it is only made of dreams of «gold and silver; the vision of a beautiful, fair woman; the singing of the birds; the opened natural store of the earth's fecundity»⁶. According to H R Patch the Irish are particularly good at creating this image of otherworldly happiness in their legends. If, as Anthony Roche points out, this journey to another world is one of the undercurrents of the play, there exist two distinct undercurrents in it. The play is brought out of the pagan context of the previous legends into an undetermined Christian time, to be presented as an ironic reversal of the more Christian theme of the holy intervention of a saint⁷.

In this particular case the island is not the place towards which one goes to live in everlasting bliss, but where other people come to seek to be cured. This makes it an isle of wonder for the inhabitants themselves as it provides them with material for storytelling. But in Synge's retelling it is also the place where their hard struggle is endured.

In the play, the island of the curative waters has been taken from its previous mythological realm. The water is now drawn from a well sanctified by the four saints's graves that lie by it. Cripples will not travel across the waters to reach the cure; a Saint will now administer this to those who are allowed to contemplate God's creation, and for His greater praise. The contented old couple who endured their blindness so patiently were found deserving of God's special grace by the community, and will be cured.

6. In *The Wanderings of Oisín*, as quoted in Johnson, p. 50.

7. Anthony Roche 'The Two Worlds of Synge's *The Well of the Saints*', in *The Genres of the Irish Literary Revival*, ed by Ronald Schleifer, Dublin, Wolfhound Press, 1979, chp. Three, pp. 28-38.

Timmy [*officiously*] They are holy father, they do be always sitting here at the crossing of the roads, asking a bit of copper from them that do pass, or stripping rushes for lights, and they not mournful at all, but talking out straight with a full voice, and making game with them that likes it.

Saint [*to Martin Doul and Mary Doul*]. It's a hard life you've had not seeing sun or moon, or the holy priests itself praying to the Lord, but it's the like of you that do be brave in a bad time will make a fine use of the gift of sight the Almighty God will bring to you to-day. (III, 89)

For Synge true art should bear the characteristics of an original style. In this particular case, such style would issue from a combination of the notion of a particular time, locality and authorship. This particular theme, the origin of the curing waters, has deep Irish roots. It would convey to the audience that particular sense of locality, as it would bring to the mind of the audience, associations with the stories of current accounts of miracles at the particular well mentioned to Synge in Aran, and to the pre-Christian legends of magic Other Worlds where misery would be washed away. Once the sense of locality is produced and identification is made, Synge will subvert the rules just like the *moralité joyeuse* of his source did, by presenting a totally different set of values from those usually found in a recognisable conventional structure. As it will become clear, it is not just this pattern of expectation for the cure of the old couple that will be overturned, but also that of the morality play, and that clearly establishes the particular brand of Synge's authorship.

La Moralité de L'Aveugle et le Boiteux

The second major source is the medieval French morality *La Moralité de L'Aveugle et le Boiteux*, which Synge read during his courses with Petit de Julleville on medieval French theatre, at the Sorbonne. He mentions in a letter to Mackenna that the original inspiration for *The Well of the Saints* was a «pre-Molière farce». This obscure reference to the source is quite meaningful and worth analysing in order to perceive what is relevant in Synge's conception of comedy.

He calls this old play farce and not morality, which it is by name and structure. The structure of the morality was a traditional

medieval form, which was of little interest to Synge. As the morality is a piece of devotional indoctrination, it goes against his ideal of art which he thinks should not 'serve a purpose'. What therefore is of interest to Synge in this little play is the subversion of the form by the use to which it is put: to use the morality form to tell an anti-morality story. By locating it in time as pre-Molière, Synge is pointing to the type of comic to be expected: not the comedy of manners, nor the sarcasm of farce, but the medieval grotesque⁸.

In this play the comic rings the note of the grotesque, provokes the laughter that is part and parcel of the medieval type of life, without the indoctrination of the morality. If one agrees with Saddlemyer, King and Johnson about the relevant part that the grotesque element plays in Synge's aesthetics, one has to bear in mind that it is not a grotesque of the Romantic literary tradition, but rather that of the medieval social tradition, as it was still an accepted part of popular festive expression.

La Vigne's *La Moralité de l'Aveugle et le Boiteux* was a sort of farcical sequel to his *Mystère de Saint Martin*, both probably drawn from a long anonymous *mystère* on the life of that saint. This long piece was edited in Synge's time and he may also have read it. André de La Vigne split the play in two, one morality, the life of the saint, and one farce, the inopportune cure of two beggars, a blind man and a cripple, which comes at the end of the anonymous text. Synge picked up this last portion of the story for his own play, a farce in morality form. It is never the experimentation in form that appeals to Synge. In this apparent conformism, the challenge brought in by the rendering of such new thoughts in conventional trappings always comes as a surprise.

This play raises a few controversial questions even for modern commentators. For contemporaries of Synge the play was verging on blasphemy, the Saint was after all a Protestant. Religious and nationalist criticism was met at the other extreme by claims that it was moving away from the «tendencies of modern life and thought». Here the attack was for leaving rationalism, «intellectual progressivism»⁹.

For modern readers it brings the problem of the particular choice of Martin Doul to remain blind, to refuse the reality we all

8. T O'B Johnson, p. 31.

9. Thomas Keohler, reviewing the play for Dana, in 1905. Thornton, p. 133.

have to endure as an attitude inconsistent with the principles of truth Synge has always defended for himself. W. Thornton summarises the disagreement of critics such as Alan Price, Donna Gestenberger and Robin Skelton by first stating their common theme for the play- the relationship between imagination and reality —, in Thornton's terms «some idea they are trying to vindicate, and the reality they are faced with»¹⁰.

Here Thornton offers his insight: for him the play is saying that the Douls can base their life on illusion and untruth. The fact that Synge sanctions this is only an inference from the reader. Synge is exploring, not advocating what he shows us. Skelton's view of Synge as an existentialist finds the Douls have every right to their dreams and sees their departure as a victory¹¹.

These critics appraise the play in its incapacity to square with their own ideological expectations. The fact that it has been upsetting critics who try to defend Synge from his detractors to this day, only proves that there is something challenging normal orders of thought, aesthetic constructs that tend to a classicist model. It would be right to say that the grotesque is the measure that upsets all aesthetic and ideological equilibrium, and yet it is in itself the regenerating force in literature. The interpellation such a play makes to a contemporary reader or audience still challenges more than aesthetic values.

A Different Vision in the Community

The strong irony of the play lies in the violent reversal of quality of the miracle. Hopes of a greater unity bring alienation, of a greater joy a more bitter discontent, as at the same time darkness becomes a better path to enlightenment.

The contemplation of life, the ability to see should come as the greatest pleasure. But it is clearly not the case for the Douls. It will bring separation, increased hardship and disillusion. They lived in an imaginary world fostered by the sympathetic jocosity of the

10. Weldon Thornton, *J. M. Synge and the Western Mind*, *Irish Literary Studies* 4, Gerrads Cross, Collin Smythe, 1979, pp. 100-140; Alan Price, *Emerald Apex: A Selection from J M Synge's Studies of Irish People and Places*, London and Glasgow, Blackie, 1966; Donna Gestenberger, *John Millington Synge*, New York, Twayne, 1964.

11. Thornton, p. 133.

villagers, who for their own pleasure made the old blind couple believe that they were still looking young and beautiful.

The village fool, the village blind man or the notorious woman are as much part of its life as the village blacksmith; they complement it with that note of difference, wonder and at times cruel relief. They have a place at the bottom of the social scale, if a very precarious one. To make the picture of the relative position of the very destitute even more precise one has to recall the alternative available -the Workhouse or Union- and the fear and punitive load always associated with it ¹².

The old blind couple is tolerated as indigent because they offer the villagers a continual play. Their presence tells a story of make-believe and the reversal of their social position will assess the real place of the imaginary in the community. This reversal provokes a serious clash with the community's work ethic.

Apart from their petty trade in rushes, the Douls survive through the power of words — the villagers' encouraging lies and their own stories, which gathered a willing audience around them.

They lived in a world of imagination, of beauty and harmony, where they could find themselves physically in sintony with the world as they experienced it. The harshness of winter was not so dour, as they could not see the effects of death and decay in their more unpalatable images of pain, need, ugliness and poverty. Their stories earned them a living and a place in the community. In the ever-hard existence of a peasant community, the old blind couple lived happily in a pre-lapsarian dream of beauty. The happiness that won them their cure (III, 89) is going to disappear altogether as crude reality is forced upon them. The practical joke played by the villagers had caused them no visible harm and turned them into the wonder of the village. However, what was the wonder of beauty for the old couple, was a complacent comic irony for everyone else. This duality creates a dramatic irony as the audience shares a piece of information the two characters ignore.

The audience is made to experience, in the very first scene this ironic situation as it would be offered to the peasants every day.

12. In times of hardship the Workhouse was the only help provided for and dreaded by the destitute. For the farmers the madhouse was the more common refuge, as lunacy was a pathological condition originated by the desolation of the landscape, according to Synge.

Once it is made clear that they live in a fragile world contrived through the power of words, Timmy's arrival with the news of the miracle sets the first conflict of values. He becomes gradually aware of the imminent grief that is to meet them; as the others arrive and start teasing the Douls, only two stage directions give out this awareness, «awkwardly» and «pityingly»:

Timmy [*pityingly*] The two of you will see a great wonder this day, and it's no lie. (III, 1, 87)

While the Douls live in the constraints of their blindness, as it were in a world of irreality, their dream of beauty is tolerated as inoffensive. After the cure, such an attitude becomes «wilful blindness». This puts the social function that encodes this little white lie very clearly in focus. Besides providing amusement for the community, it reinforces with patronising charity the position and status of the blind as outcast. As the old people are now cured, they reproach and curse one another and the villagers for their deceit; they no longer meet with the same sympathy. In a way, all were losers with the miracle. The Saint lost his Holy Water, the Douls lost their dreams and the villagers their fools.

The Challenge of *The Well of the Saints*

The play challenges its contemporary audience and even modern critics on religious, social and ethical grounds. The apparent depreciation of the final miraculous intercession of the Saint challenges the unquestionable dogmas of Religion, as it reverses the values associated with light and darkness. Those who prefer to live in darkness, claim to appreciate and have as good a judgement as those who see.

The expectations created around a legend of the *immran* type have in this play a double reversal. The journey to Tir-na-nOg takes the hero to a fantasy world of happiness. Here the miracle of the curing waters should have brought happiness by calling the blind to the contemplation of reality. As the theme has been Christianised by making the magic waters a Holy Water, another reversal is produced in the rejection of the cure.

Ethically the effects of the cure, and its final refusal, seem to challenge the assumed supremacy and goodness of the new religion, Christianity, and its holy intervention. Miracles are

benevolent interventions of the divinity, a rescue from distress, based on the compassion of God rather than on the merits of the afflicted. As in the parting of the waters of the Red Sea, this may cause suffering to others. In this case, the cure has brought increased hardship and disillusionment to the people it was supposed to help, and only brief entertainment to the villagers. The contemplation of God's image in the creation sends Martin into sardonic criticism or into raptures of courtship, instead of devotion.

Martin ensures that the cure will not take place the second time: he makes the Saint believe he has had a sudden change of heart. This allows him to approach the Saint and Mary who is kneeling only to get hold of the holy water and spill it. This is the last resource of someone who knows his arguments will not be heard.

Saint [*to People*]. Let him be if his sense is come to him at all.

Martin Doul [*shakes himself loose, feels for Mary Doul, sinking his voice to a plausible whine*]. You may cure herself, surely, holy father, I wouldn't stop you at all, (...) but let you cure myself along with her, the way I'll see when it's lies she's telling, and be looking out day and night upon the holy men of God. [*He kneels down a little before Mary Doul.*]

Saint [*speaking half to the People*]. Men who are dark a long while (...), aren't the like of simple men, who do be working every day, and praying, (...) and it's my part to be showing a love to you would take pity on the worst that live. So if you've found a right mind at the last minute itself, I'll cure you, if the Lord will, and not be thinking of the hard, foolish words you're after saying this day to us all.

Martin Doul [*listening eagerly*]. I'm waiting now, holy father.

Saint [*with can in his hand, close to Martin Doul*]. With the power of the water from the grave of the four beauties of God, [*He raises can. Martin Doul with a sudden movement strikes the can from saint's hand and sends it rocketing across stage.*] (III, 147)

All the awe and devotion associated with the direct intervention of God in a miraculous cure are here reduced to nothing. The extraordinary manifestation of the Divinity's grace and mercy are refused on the grounds that there is not very much worth seeing in God's creation to make an old blind couple change their lifestyle.

The ethics of work are also questioned, as they are not seen as a universal value but as one form of realisation and integration into the community, among others. The Douls become forced in their late years to earn their living through hard work and unkind treatment, which could aptly be seen as a paraphrase of the book of Job. It not just the accrued hardship that is heavy on them, but also the incapacity to enjoy life in the ways they value it. The skills that their previous condition developed have no use now, and the gift of sight has even reduced some of them, «There is a path going up through the sloughs. ..., but I'm afeard after the time we were with our sight we'll not find our way to it at all.» (III, 133).

The articulate argument of Martin's case and his self-confidence challenge the social grounding of a contemporary audience. As he courts Molly and as he refuses the final cure, he is branded as mad and unruly; the challenge of the community is either to conform or to leave. This threat to leave presents an image of unvenerable old age, a type of social disgrace which is another painful issue for the rebuilders of Irish respectability. The choice to take to the roads or even its acceptance moves the Douls out of the reach of institutionalised powers or counter-powers. They are now beyond the reach of a landlord, the Church, the state in many instances and even the nationalist movement.

The Fool as Outcast

Between the modern master and the non-modern slave, one must chose the slave (...) because he represents a higher order cognition which perforce includes the master as human, whereas the master's cognition has to exclude the slave except as a 'thing'. Nandy, 1983¹³.

Even if the development of theories and perspectives in post-colonial studies in the last decade, and the ever changing reality that promotes them has produced other more radical and equally perceptive insights into the relation of the colonised and coloniser, at this stage, it is appropriate to evoke this quite challenging statement of Nandy.

13. Ashis Nandy, *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self Under Colonialism*, Delhi, Oxford University Press, 1983 (1988), pp. xv-xvi.

Synge's clear pronouncements on Irish political issues are very few. He expected more from a sweeping change in the world order than in the simple shift of power from British to Home Rule. However all his writings bear witness to this radical assumption that Nandy here proposes. A qualified superiority in the subdued peoples, implies by the same token the dehumanisation of the coloniser by the fact that his vision, like Crusoe's, is impaired.

As the Douls leave the village, they join the large vagrant population that Synge liked to see in a very positive way. The deprivation the vagrants suffered under all kinds of weather did not overcast his image of the tramp or tinker as a being closer to nature, poetry and ecstasy.

Stepping out of the fringes of the community where they were the tolerated fools, to become outcasts did not constitute a very hard choice in itself. The Douls lost more than their dream of beauty. Now obliged to earn their living they hardly fit with their new roles. Especially Martin, the dreamer who is forever commenting on a new image of ugliness or singing praise to some rare and youthful beauty. Timmy the smith, who addressed the Saint to point out the cheerful old blind couple, now only sees Martin as a lazy talker who is not worth his salt. He is either lazy or a proper fool, as Molly and the others call him

Molly Byrne [*..... pointing to Martin Doul*] Did ever you hear that them that loses their sight loses their sense along with it, Timmy the smith?

Timmy [*suspicious, but uncertain*] He's no sense surely, and he'll be having himself driven off this day from where he's good sleeping, and feeding, and wages for his work.

Molly Byrne [*as before*]. He's a bigger fool than that, Timmy. (III, 119)

It is no longer the time for praising the great talker as before. If they want a place in the community, they will have to face as hard a struggle as that of facing the roads, and to less benefit.

This would prove that the originally kind humorous joke the villagers played on the Douls served themselves first as a group, providing their dull lives with some excitement, grotesque entertainment and comic relief. The old blind fools served as jesters to a miserable court who cannot support the artist beyond the threshold of destitution. Before the prospect of life in the village as a

continuous railing, with the reminder of their visual misery and ugliness, there is relief and consolation in taking to the narrow roads and thriving in spiritual contemplation of the beauty of nature as it is offered to experience by the blind, and as Synge saw it, also by the artist.

The refusal to square with the place cut for him in the community, now that he can see is the first reason for Martin's social folly. He does not display the humility and meekness expected in the poor, which brings them compassion and tolerance. He resents the hard work forced on him. Now that he is seen as a peasant, the perception Timmy has of him is associated with the outcast. Comparing two speeches of Timmy in the final text with the previous choice appearing in the draft clearly shows the association of the fool with the outcast. On page 103,

Timmy [...]. There's no fear of you having gold, a lazy, basking fool the like of you.

Note 5 gives the first draft version as «a lazy gorging drinking basking hog the like of you». On page 121,

Timmy [*pointing to Molly Byrne*] It's well you know what call I have. It's well you know a decent girl I'm thinking to wed, has no right to have her heart scalded with hearing talk- and queer, bad talk, I'm thinking- from a *raggy-looking fool the like of you*. (my italics)

Note 8 on this speech gives a version of an intermediate draft where the «fool» was «a raggy looking vagabond (thief) is setting off to be walking the world», (III, 102). Here the final choice of «fool», a seemingly lighter insult, actually covers the virtuality of the other choices, as it included the loss of social identity.

This choice of difference and deprivation (refusing to be cured a second time) is indeed madness. If there are many ways to praise the Lord, the Saint cannot conceive of one that will imply the refusal of the gift of sight. Such a choice can only come from madness.

Saint [*severely*] I never heard tell of any person wouldn't have great joy to be looking on the earth, and the image of the Lord is thrown upon men. (III, 139)

The «wonders of the world» seem to appeal to the Douls in their mind's eye feeding their imagination. However, the contem-

plation of human misery, even if «the image of the Lord thrown upon men» seems to have lost its scatological dimension. Once again a fundamental religious principle is challenged here by the utterance of its patent ineffectiveness: the images of men and women did not arise more piety in Martin than they do to the other villagers, and he puts forward his case for interior contemplation.

Martin Doul [*fiercely*] Isn't it finer sights ourselves had a while since and we sitting dark smelling the sweet beautiful smells do be rising in the warm nights and hearing the sweet flying things racing in the air [*the Saint draws back from him*], till we'd be looking up in our own minds into a grand sky, and seeing lakes, and broadening rivers, and hills are waiting for the spade and plough. (III, 141)

Like the Tramp in *Shadow*, Martin can put his case convincingly, and would win respect for his argument if not support. As he evokes the depressing view of horses, asses, dogs «with their heads hanging and they closing their eyes» (III,141) as not awe-inspiring, he divides his audience and Molly charges the Saint to reply to it and win the argument

Mat Simon. He's right maybe, it's lonesome living when the days are dark.

Molly Byrne. He's not right. Let you speak up, holy father, and confound him now. (III,141)

The argument is settled clearly. Martin stands against the community on three different issues and he has to face one challenger on each. On the ethics of work, he opposes Timmy, on his social propriety and status he has to deal with Molly, on religious piety he has to deal with the Saint. The argument with Timmy can be considered as won by Martin, as well as the reclaiming of a right to their own vision. His approach to Molly is where he comes off the worst as his poetry and wooing do not reach the heart behind the coarse social propriety of the beautiful girl. Nevertheless when he stops praising her beauty, Molly becomes even more incensed, and what was reputed as madness has now more specific connotations, and deserves exclusion, not integration in the community.

Patch. It's mad he is.

Molly Byrne. It's not, but lazy he is, holy father, and not wishing to work, for a while since he was all times longing and screeching for the light of day.

Martin Doul [*turning on her*]. If I was, I seen my fill in a short while with the look of my wife, and of your own wicked grin, Molly Byrne, the time you're making game with a man.

Molly Byrne. <My> grin, is it? Let you not mind him more, holy father, but leave him in darkness, if that is best fitting to the blackness of his heart. (III, 141,143)

Beaten out of the village, it is Mary who gives a balanced if grim view of their choice, even if along a tortuous and narrow path as Mary Doul foresees when they head south.

Mary Doul [*despondently*]. if it's a long way itself, where you do have to be walking wit a slough of wet on one side and a slough of wet on the other, and you going a stony path with a north wind blowing behind. (III, 151)

Mary aptly presents their future as a «pilgrim's progress», perceiving more clearly than the Saint that this walking along a stony path is their own way of contemplation and worship.

In this play as in the yearnings of Nora in *The Shadow of the Glen*, or of old Mary in *The Tinker's Wedding*, the marginal is able to propose a radically different vision of the world, of life and its values. The shock of the new and challenge of difference in our midst are seen as serious threats to the construction of a unified image of Irishness. Synge may not have been quite prepared for the rejection that met his work. However, he was clearly aware that the community he presented as static, conformist and conservative could only perceive the leading characters of his plays, the heralds of a different vision, as fools who live in darkness. Like Tiresias, they possess a transcendent vision, which is not accepted by the community.

ÍNDICE

PREFÁCIO	7
CRISTINA DANIEL ÁLVARES — <i>Sexualidade, Economia e Ficção nos romances de Jean Renart</i>	13
FRANCESCA RAYNER — « <i>Beauty provoketh thieves sooner than Gold</i> »: <i>Cross-dressing as Sexual Performance in Shakespearean Comedy</i>	41
ANA GABRIELA MACEDO — <i>A Mulher, a Máquina e a Estética «masculinista» das Vanguardas</i>	69
CARLOS MENDES DE SOUSA — <i>Clarice Lispector: a máquina, a escrita</i>	89
MARIA EDUARDA KEATING — <i>Máquinas Literárias e Loucura Programada</i>	113
ORLANDO GROSSGESSE — <i>A Máquina Celibatária como Modelo Discursivo e a Questão da Autoginografia</i>	139
VÍTOR MOURA — <i>No barco de Teseu: a suspeita da transformação nas óperas de Richard Strauss e Hugo von Hofmannsthal</i>	157
HORST BERGMEIER — <i>Le Mème comme l'Autre comme Mème: sur un Icono-texte d' Unica Zürn et Hans Bellmer</i>	187
ORLANDA MARINA CORREIA — <i>Extravagance and Innovation. Wilde, Beardsley and the making of «Salome»</i>	201
MARIA FILOMENA LOURO — <i>Perceptions of the Marginal/ised as Fool in Synge's «The Well of the Saints»</i>	219

**Composto, impresso e brochado
nas Oficinas Gráficas de Barbosa
& Xavier, Lda. 4700 Braga (Portugal)**

ISBN 972-96478-4-4

Edição apoiada pela

Fundação Para a Ciência e a Tecnologia