

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
DOUTORADO EM TEORIA LITERÁRIA
SALMA DIVINA DA SILVA

**DO CORPO DO TEXTO AO TEXTO DO CORPO: A PERTINÊNCIA E A
ATUALIDADE DO MITO DE PIGMALIÃO**

BRASÍLIA

2006

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
DOUTORADO EM TEORIA LITERÁRIA
SALMA DIVINA DA SILVA

**DO CORPO DO TEXTO AO TEXTO DO CORPO: A PERTINÊNCIA E A
ATUALIDADE DO MITO DE PIGMALIÃO**

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras, para obtenção do grau de doutor em Teoria Literária sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Araújo.

BRASÍLIA

2006

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me deu vida, vocação e muitas oportunidades, e porque “o homem não pode receber coisa alguma se do céu não lhe for dada” (João 3: 27).

A Jesus Cristo, por meio de quem se pode reconhecer a imagem do Deus invisível.

À minha mãe, Ivani Rosa da Silva, e a meu segundo pai, Acrísio Alkmim e Silva, que estão sempre presentes nos momentos bons e maus, sempre com palavras de carinho, encorajamento e consolo.

Ao professor Ricardo Araújo, que sempre me atendeu com presteza, respeitou a escolha do meu tema de pesquisa, valorizou o meu trabalho, me incentivou e, diversas vezes, me apontou o caminho a seguir.

À professora Maria Zaira Turchi, que me ensinou o caminho do imaginário antropológico e, sempre, com amizade e carinho, me ouviu, discutiu idéias comigo, me emprestou livros, me abriu portas e é, para mim, um exemplo a seguir.

À professora Vera Maria Tietzmann Silva, presente em minha vida de forma muito significativa desde o primeiro ano da graduação ao último do doutorado, me ajudando sempre que precisei, a minha boa fada.

Aos professores do programa de pós-graduação em teoria literária e literatura brasileira da UnB, especialmente Rita de Cassi, Sara Almarza, Jorge Salvador e Rogério Lima, por tudo que aprendi com eles.

Aos professores que, gentilmente, aceitaram compor a banca de defesa do meu trabalho e discutir comigo algumas idéias.

À Dora, por sua presença doce e assistência constante.

A Georges, meu companheiro, amigo e incentivador.

Às amigas Lóide e Adriana, com as quais eu sempre pude contar.

Aos autores Marina Colasanti, Charles Kiefer e Moacyr Scliar, por sua produção literária.

RESUMO

Este estudo baseia-se na relação conflituosa do homem com o seu destino mortal e o desejo de escapar a ele por meio da produção imaginária que, segundo Gilbert Durand, se constitui numa defesa contra o tempo e a morte. O objetivo principal é evidenciar o trajeto antropológico que o mito de Pigmalião, recriado no contexto atual, percorre entre o pólo subjetivo, representado pelas forças psicológicas e biográficas, e o pólo objetivo das manifestações sociais. Nesse sentido, o mito é abordado como representação do homem contemporâneo que, para burlar os efeitos do tempo e o advento brutal da morte, propõe a transformação do próprio corpo por meio da ciência e da arte, reinventando-se a si mesmo. Os métodos utilizados para este estudo são a mitocrítica, que analisa a recriação do mito na literatura, e a mitanálise, que investiga a manifestação mítica no contexto sócio-histórico-cultural.

ABSTRACT

The present study is based on the conflicting relation of mankind with their mortal destiny and their desire to escape from death by means of imaginary production, which according to Gilbert Durand, constitutes into a kind of defense against time and death. The main objective is to highlight the anthropological route in which the Pigmalion myth – reinvented in the modern context – goes through the subjective pole, which is represented by the psychological and biographical forces, and the objective pole of the social manifestations. Therefore, the approach to such myth is taken here as the representation of the contemporary man who, in order to deceive the effects of time and the brutal arrival of death, proposes the transformation of his own body through science and art by reinventing himself. The methods adopted in this study are the myth criticism, which analyses the recreation of myth in literature, and the myth analysis, which investigates the mythical manifestation in our social, historical and cultural context.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: SOB O SIGNO DO EUFEMISMO	07
1. O Processo de Mitologização a Partir do Século XX.....	13
2. A Linguagem Simbólica do Mito.....	17
3. A Nova Face de Pigmalião	23
CAPÍTULO 1:	
O CORPO DO TEXTO – UM ESTUDO DE MITOCRÍTICA	29
1.1. O Eídolon em Charles Kiefer	33
1.2. O Templo Literário em Moacyr Scliar	49
1.3. A Morada do Ser em Marina Colasanti	61
CAPÍTULO 2:	
O TEXTO DO CORPO – UM ESTUDO DE MITANÁLISE	74
2.1. O Corpo em Questão	76
2.2. O Corpo Ficcionalizado	85
CONCLUSÃO:	
PERTINÊNCIA E ATUALIDADE DO MITO DE PIGMALIÃO.....	95
REFERÊNCIAS	98

pro-cura¹

derramo os punhos no papel
e espero que o sangue
cubra traços
tinja lábios
e cause alguma expressão –
inútil arte
acaricio sonhos
temendo o rosto de um amor velho
que nem chegou a acontecer
a não ser num esboço ideal e particular
doença de todos: o amor
essa palavra tão nua
revolucionando lavas sob a pele
e doendo dentro o caminho delas
tão forte!
urra vulcão improvisado
pelo homem universal que é tão só
e se esbarra em paredes próximas
a minha vida se entorna
e talha no papel – há tempos
e para perder páginas fúnebres
durmo com poemas abertos
esquecidos no peito

¹ In: SILVA, Salma. *Fio*. Goiânia: Edição do Autor, 2003.

INTRODUÇÃO: SOB O SIGNO DO EUFEMISMO

O símbolo é o mensageiro da transcendência no mundo da encarnação e da morte.

Gilbert Durand

Este estudo procura refletir sobre a relação conflituosa do homem com a sua condição de ser mortal, o que implica um olhar mítico, uma vez que a substância simbólica do mito, representando os processos psíquicos e desvelando os mistérios humanos, permite conhecer melhor o homem. O mito que será abordado é o de Pigmalião, escrito por Ovídio em seu livro *Metamorfoses*, quando o poeta latino estava no exílio por volta do ano 8 a. C. Este mito, nos contornos da sociedade contemporânea, pode ser percebido sob uma nova roupagem e exibindo um novo rosto, embora as nuances essenciais de sua identidade permaneçam inalteradas e, assim, o contato do mito com o contexto sócio-histórico-cultural é fator determinante na modificação sofrida por ele e na sua acomodação aos processos psíquicos e sociais do homem contemporâneo. Isso se dá devido ao que Mielietinski (1987, p. 439) chama de processo de mitologização, que corresponde a uma recriação mítica, na qual temas mitológicos, usados de forma arquetípica, tendem a relacionar o presente com o passado num fluxo uno em que um mesmo mitema² tradicional adquire sentido diferente ou diferentes matizes de sentido, modificando o próprio mito. Dessa forma, os arquétipos, compreendidos como uma energia pura que expressa aspectos primordiais e, ao mesmo tempo, universais, quando em contato com o contexto sócio-histórico-cultural por meio das imagens arquetípicas, remetem à universalidade do homem e possibilitam a reelaboração mítica.

Cronos, o deus devorador, e Tânatos, o deus da morte, representam para o homem o horror do fim, o tempo que se esvai rapidamente e consome a vida, arruinando o corpo, até que este se precipite no abismo da inércia e se una de novo à terra-mãe. Para Gilbert Durand, é esse conflito humano com o tempo mortal e o desejo de escapar a ele que admitem, como função do imaginário, a eufemização do tempo e da morte. De acordo com Durand (1997, p. 406), a imaginação apresenta uma função eufêmica que se traduz por uma “luta contra a

² Entenda-se mitema como a menor unidade do discurso miticamente significativo (Cf. DURAND, 1992, p. 344).

podridão, exorcismo da morte e da decomposição temporal”. Segundo ele, toda a produção imaginária é uma defesa contra o destino fatal.

Dessa forma, Durand, em sua teoria sobre as estruturas antropológicas do imaginário, na qual postula a existência de dois regimes, o diurno e o noturno, concebe para o primeiro o enfrentamento da morte como uma atitude diátrica, que separa os aspectos positivos, projetando-os para além, no plano atemporal, enquanto os negativos permanecem como a significação mesma do devir e do destino. Assim, o regime diurno se opõe ao sentido da animalidade, das trevas e da queda, relacionados ao tempo mortal, e apresenta uma atitude heróica por meio da figura ascensional e luminosa do herói com a espada na mão lutando com o monstro devorador até matá-lo. Este regime é chamado por ele de regime da antítese. Já o regime noturno representa a inversão de valores atribuídos ao regime diurno, desenvolvendo uma outra atitude frente à morte, que consiste em transformar os seus aspectos tenebrosos em elementos benéficos e, assim, as trevas se convertem em morte serena. O regime noturno é dividido por Durand em dois grupos de símbolos, o das estruturas místicas, que representam a quente intimidade das substâncias, às quais se procura penetrar com prazer, e o das estruturas sintéticas, que representam o antídoto do tempo por meio da conciliação do desejo de eternidade com as instituições do devir. A imaginação é, então, concebida como fator de equilíbrio antropológico, no qual as imagens dos dois regimes mantêm um antagonismo harmônico. Pode-se, enfim, combater a morte, enfrentando-a heroicamente por meio do regime diurno ou aceitando-a serenamente e transformando os seus aspectos negativos em positivos por meio do regime noturno da imagem. (Cf. TURCHI, 2003, p. 31-37)

A concepção da função do imaginário como eufemização acerca da morte, Gilbert Durand foi buscar em André Malraux, que apresenta as artes plásticas como um “antidestino” ou uma forma de transgressão à morte, nas teorias de Henri Bérson acerca da fabulação como defesa contra a circunstância mortal e nos estudos de M. Griaule sobre as máscaras dogons, cujas figurações demonstram uma reação ao tempo e ao destino fatal (Cf. DURAND, 1997, p. 400-406). Segundo Durand, no regime noturno da imagem, o qual guiará as análises literárias deste estudo, Eros, conjugado a Cronos e a Tântatos, transfigura a morte em objeto de desejo. Dessa forma, pode-se dizer como Bataille (2004, p. 20), quando apresenta a idéia de que a vida é gerada pela aniquilação das células germinais ao fundirem-se uma na outra, que “o erotismo é a aprovação da vida até na morte”. Cronos, o deus devorador é, assim, ludibriado pelas sucessivas gerações que, na repetição constante da vida, em seu eterno retorno e renascimento periódico, enganam a morte, a qual jamais é definitiva.

O eufemismo que Durand encontra para a morte e a sua conjugação com Cronos e com Eros podem ser percebidos tanto no relato bíblico quanto na mitologia clássica, os quais se apresentam como intertextos recorrentes na literatura contemporânea, e também no discurso científico, o qual, na atualidade, mantém um diálogo constante com os textos literários e com a arte em geral.

Quando se observa a gênese do mundo na Bíblia judaico-cristã, nota-se que as providências divinas antes da criação dos seres vivos, quer sejam plantas, animais ou seres humanos, se concentraram na organização de um espaço-tempo terrestre. Após instaurar a luz, o Criador estabeleceu três separações: a luz das trevas, o céu das águas e a terra seca do mar. E só depois de organizada a natureza espacial, aparece pela primeira vez a expressão: “E viu Deus que isso era bom” (Gênesis 1:10). Organizado o espaço na terra, esta começou a produzir, no terceiro dia, relva, ervas e toda sorte de árvores frutíferas. No quarto dia, então, surge a figura do tempo, representada pelo Sol e pela Lua, os quais tinham como função distinguir entre o dia e a noite, iluminar a Terra, servir de sinais e, finalmente, demarcar as estações, os dias e os anos. Espaço e tempo, nesse momento, se unem, porque de um depende o outro, uma vez que ambos estão ligados à Terra e aos seus movimentos de rotação e translação. O sol e a lua, demarcadores do tempo, infundem, por meio das estações, modificações no espaço terrestre enquanto a Terra em seus movimentos em torno de si mesma e do Sol, define o calendário. Seguem-se a isso, a criação dos animais aquáticos e das aves no quinto dia e dos animais terrestres e do homem no sexto dia. No sétimo dia, segundo o Gênesis, o Criador descansou de seu trabalho. Dessa forma, a vida surge na Terra já com seus limites espaço-temporais definidos. A vida que se propagaria por meio da coabitação dos seres conhecia bem as fronteiras do espaço e do tempo, principalmente o homem, que fora colocado num jardim paradisíaco, dividido por quatro rios, em cujo centro havia duas árvores, a da Vida e a do Conhecimento do Bem e do Mal, para o cultivar e o guardar. De Deus, o primeiro casal recebeu a bênção para a procriação e ainda a advertência de não comer da Árvore do Bem e do Mal, porque se dela comesse morreria. Assim, nos dois primeiros capítulos do livro de *Gênesis*, vida e morte surgem num espaço mítico, mediadas por um tempo também mítico. Essa relação irá se intensificar a partir do terceiro capítulo com a queda do homem e a sua expulsão do paraíso. Nesse momento, o tempo e o espaço míticos dão lugar a um tempo e a um espaço históricos, pois a partir daí, começa-se a narrar as genealogias e as histórias dos homens, agora mortais. Dessa forma, Eros, Cronos e Tânatos conjugam-se e determinam o destino humano. Eros representando o princípio de vida, Cronos, o tempo e Tânatos como a presença da morte.

A *Teogonia* apresenta Eros como organizador do caos, uma força preponderante, responsável pela perenidade das espécies e harmonia do cosmo; ele estaria, portanto, no início da criação do mundo. A evolução do mito aproxima Eros da deusa Afrodite e o apresenta como seu filho alado, cujas flechas faziam os mortais se apaixonarem. Em o *Banquete*, de Platão, o deus do amor é mostrado como filho de Pênia (a Pobreza) e de Poros (o Recurso). Outra versão, uma variante da cosmogonia órfica, ainda o filia a Nix, conferindo-lhe laços fraternos com Tânatos. Amor e morte ainda são apresentados no mito de Apuleio como as duas faces de Eros, ao mesmo tempo deus do amor e monstro devorador nas núpcias mortais de Psiquê (Cf. NEUMANN, 1995, p. 14). De suas características, destacam-se a onipotência e a ambivalência. A primeira verifica-se na força atrativa entre o masculino e o feminino, garantia da procriação e perpetuação da vida. A sua ambivalência justifica-se mediante as diferentes versões que o apresentam ora como força primordial fecundadora do universo, ora como o *puer alatus*, personificação do desejo sexual e pode também ser verificada no seu nascimento sempre de pais que representam a união de opostos, como Afrodite e Ares ou Pênia e Poros. Mas essa ambivalência acentua-se com o seu parentesco com Tânatos, o deus da morte.

Também na *Teogonia*, Cronos é o filho de Urano (Céu) e Gaia (Terra). É ele que destrona o pai, cortando-lhe os testículos, e passa a reinar em seu lugar. Temendo ser destronado também por um dos filhos, Cronos passa a devorá-los até que é vencido por Zeus, que instalou na Terra o reino dos Olímpicos. De acordo com o mito, Cronos situa-se entre duas eras, a que começou com o Caos e a que se instalou com Zeus. Mas Hesíodo, apesar de apresentar o deus devorador e temível na *Teogonia*, traveste-o com um caráter tranqüilizador em *Os trabalhos e os dias*, onde o deus aparece velando do céu pela “raça de ouro”. Essa segunda face de Cronos é realçada pela tradição órfico-pitagórica, que apresenta uma outra versão do mito, na qual Cronos, perdoado por Zeus, é retirado do Tártaro e colocado como soberano dos Bem-aventurados nas ilhas Fortunas (Cf. BÉNÉJAM-BONTEMS, 1988, p. 201). No século V, a 11^a *Olímpica de Píndaro* modifica o sentido do mito, que de cosmogônico passa a ser escatológico. Com Platão, em *A política*, o mito apresenta uma relação mais estreita entre a “raça de ouro” e Cronos. Ainda em *As leis*, o deus é apresentado como um legislador que para evitar o despotismo dos homens, entrega a administração das cidades aos *daimones*. Ao final, Platão concebe o mito de Cronos como “o mito do governo divino, concebido como governo da sabedoria, apto a realizar ‘a felicidade da espécie humana’” (BÉNÉJAM-BONTEMS, 1988, p. 201).

A teoria de Evêmero³ reduziu o mito a lutas dinásticas, aproximando-o à história humana. Mas as *Cronia*, festas de Crono, mantiveram a tradição do deus antigo na tradição popular.

Tânatos não tem um mito propriamente seu, mas popularizou-se por meio de Sísifo, que conseguiu se livrar da morte por duas vezes, e também por meio do combate que ele trava com Hércules em *Alceste*, de Eurípedes. Tânatos, em grego, significa “dissipar-se, extinguir-se”. O deus da morte é representado por um gênio masculino alado com coração de ferro e entranhas de bronze, por um túmulo, por uma personagem armada com uma foice, por um esqueleto, por dois jovens, um preto, outro branco, por um cavaleiro, por uma dança macabra, por uma serpente, ou por um animal psicopompo. Como Eros, o princípio gerador de vida, Tânatos liga-se à simbólica da Terra, introduzindo as almas no Inferno (zona subterrânea do espaço terrestre) ou no Paraíso. Pode ser relacionado também aos ritos de passagem. (Cf. BRANDÃO, 1997, p.225-227).

Em relação a Eros e aos laços fraternos que os une, Tânatos representa bem a sombra mortal que se oculta no seio da vida. Em *Além do princípio do prazer* (1976), Freud elaborou a teoria da coexistência de dois tipos de instintos no ser humano, os instintos de vida e de morte, os quais se apresentam numa constante luta psíquica. Os instintos de vida correspondem às forças libidinais do ego e do objeto, ligadas à sexualidade. Os instintos de morte, por sua vez, são forças internas que possuem um caráter conservador e retrógrado, voltado para o estado inanimado do ser. Sendo assim, o ente vivo contém a morte dentro de si, a qual degenera aos poucos a substância viva, provocando a destruição da mesma.

A partir da primeira metade do século XX, os cientistas procuram conhecer o universo por meio de duas teorias: a teoria geral da relatividade e a mecânica quântica. Para Stephen W. Hawking, em *Uma breve história do tempo* (2000), a primeira propõe uma mudança radical acerca dos conceitos de espaço e tempo, pois os dois outrora considerados como elementos separados, passam a ser vistos como um único elemento no qual espaço e tempo se combinam. Na teoria da relatividade, a distância passa a ser definida em termos de tempo e velocidade da luz e a distinção entre passado, presente e futuro dilui-se, já que a luz que se vê em galáxias distantes deixou-as há milhões de anos, pressupondo que quando se olha o universo no presente, a visão que se tem dele é a de seu passado. De acordo com Hawking:

³ O siciliano Evêmero escreveu o romance *História Sagrada* no século IV a. C., no qual atribuiu características humanas e históricas a Zeus, aludindo às experiências de Alexandre Magno na Índia e à auto-deificação como um meio para fins políticos, fazendo crer, assim, que os deuses haviam sido homens e suas histórias foram transformadas em mito. (Cf. RUTHVEN, 1997, p.17-22)

Espaço e tempo são atualmente considerados quantidades dinâmicas: quando um corpo se move, ou uma força atua, afeta a curva do espaço e do tempo – e, por sua vez, a estrutura do espaço-tempo afeta a forma como os corpos se movem e as forças atuam. Espaço e tempo não apenas afetam mas também são afetados por qualquer coisa que aconteça no universo. Assim, como não se pode falar de eventos no universo sem as noções de espaço e tempo, também, na relatividade geral, torna-se sem sentido falar de espaço e tempo fora dos limites do universo. (HAWKING, 2000, p. 60)

A segunda teoria mencionada por Hawking é a mecânica quântica, que sustenta quase toda a ciência e a tecnologia modernas⁴ e é responsável pela criação dos transistores e dos circuitos integrados, essenciais aos inventos eletrônicos como as televisões e os computadores. Como base da química e da biologia, a mecânica quântica introduz, segundo Hawking (2000, p. 88), um “inevitável elemento de imprevisibilidade ou casualidade na ciência”, uma vez que se baseia no princípio da incerteza. De acordo com esta nova teoria, as partículas não apresentam posições e velocidades separadas e bem definidas que não possam ser observadas, em vez disso, aparecem em estado quântico, o qual constitui a combinação de posição e velocidade.

Para Hawking (2000, p. 163), as duas teorias concordam quando à origem e ao destino do universo. Elas postulam que o espaço-tempo começou com a singularidade do Big Bang e terá fim também com uma singularidade, o Big Crunch ou numa singularidade dentro de um buraco negro, isto se o universo, ou uma região local como uma estrela, entrar novamente em colapso.

Ao se considerar textos fundadores da cultura ocidental como a Bíblia, a mitologia clássica, grego-romana, e as elaborações científicas mais recentes, observa-se que tanto a teoria criacionista, baseada no Gênesis da tradição judaico-cristã, quanto as narrativas mitológicas e as teorias acerca da relatividade e da mecânica quântica apresentam a raça humana prisioneira de um espaço-tempo terrestre, cujo destino final é a morte. Dessa forma, Cronos, o deus devorador, e Tântatos, o deus mortal, só podem ser vencidos mediante uma resistência imaginária, cujas trocas entre o sujeito e o seu meio, manifestam-se, segundo Durand, na literatura, nas artes em geral e na cultura, por meio de uma eufemização, da qual Eros, o deus do amor, é o responsável.

A conjugação Eros-Cronos-Tântatos e a eufemização da morte podem ser verificadas na recriação do mito de Pigmalião na atualidade e o processo de mitologização, descrito por Mielietinski, permite vislumbrar uma nova forma para o mito do escultor da ilha de Chipre, forma esta que apresenta uma maneira de se driblar o destino fatal. Sobre o processo de mitologização a partir do romance do século XX se verá a seguir.

⁴ As áreas da física às quais a mecânica quântica não foi adequadamente incorporada são a gravidade e a macroestrutura do universo. (Cf. HAWKING, 1988, p. 89)

1. O Processo de Mitologização a Partir do Romance do Século XX

É com perguntas acerca do universo e com a procura incessante de suas respostas que, segundo Jolles, o mito se forma. Logo, infere-se já uma problemática que envolve essa “forma simples” e um processo que se instaura entre a questão formulada e a resposta encontrada; um caminho que, de acordo com Jolles (s.d., p. 88), necessita passar pelo oráculo, porque o mito como o oráculo “fazem parte de um mesmo conjunto, de uma mesma disposição mental”, ambos aludem ao sagrado. Nesse processo de perguntas e respostas, no qual o mito (*mythos*) pertence ao saber divino e o conhecimento (*logos*) ao saber humano, podendo o primeiro passar ao segundo mediante uma atualização da “forma simples”, o mito é definido pelo pesquisador como “o lugar onde, a partir da sua natureza profunda, um objeto se converte em *criação*” (JOLLES, s.d., p. 89). A esse objeto Jolles (s.d., p. 108) chama símbolo, o qual, segundo ele, é “dotado de uma carga efetiva de Mito e detentor autônomo do poder do Mito”. O mito transmite uma verdade simbólica, mas apesar de interrogar com tamanha força, nenhuma explicação pode esgotar-lhe os segredos, pois ele é um enigma perene às portas da consciência humana, sua habitação está nas profundezas do inconsciente, onde ele jaz com todo o seu mistério.

No século XIX, o mito era concebido na acepção usual do termo, como “fábula”, “invenção”, “ficção”, mas a partir do século XX, os estudiosos ocidentais o aceitaram tal qual ele era compreendido pelas sociedades arcaicas, onde o mito designa uma “história verdadeira”, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo. Atualmente, o mito é entendido tanto no sentido de “ficção” ou “ilusão”, como no sentido de “tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar” (ELIADE, 1994. p. 7-8). O ceticismo que se empregava ao mito no século XIX, período que se orientou pela representação verossímil da realidade e só implicitamente admitia elementos míticos, foi substituído, no século XX, pelo que Mielietinski chama de mitologismo literário, ou seja, o “renascimento” mítico na literatura do século XX, baseado em um novo enfoque apologético do mito como princípio eternamente vivo, propagado pela “filosofia da vida” de Nietzsche e Bergson, na experiência artística de Richard Wagner, na psicanálise de Freud e especialmente na de Jung, e nas novas teorias etnológicas de James Frazer, Bronislaw Malinowski, Lévy-Bruhl, Ernest Cassirer, entre outros. Assim Mielietinski aborda o mitologismo literário:

No mitologismo literário, manifesta-se em primeiro plano a idéia da eterna repetição cíclica dos protótipos mitológicos primitivos sob diferentes “máscaras”, da alternância original dos heróis literários e mitológicos, os escritores tentam

mitologizar a prosa do cotidiano e os críticos literários procuram revelar os ocultos fundamentos mitológicos do realismo. (MIELIETINSKI, 1987, p. 2)

Na concepção de Mielietinski (1987, p.329-331), a literatura está geneticamente relacionada com a mitologia por meio do folclore e, particularmente, a literatura narrativa, que se liga à mitologia via conto maravilhoso e *epos* heróico, ambos de origem folclórica. A literatura antiga alimentara-se da mitologia e da cosmologia mitológica e os mitos antigos continuaram a ser lembrados até a Idade Média, quando a literatura apresentava-se sob o domínio da mitologia religiosa cristã no Ocidente e da mitologia budista, hinduísta, taoísta ou mulçumana no Oriente. O simbolismo só passa a ser abandonado à época do Renascimento, quando surge uma orientação consciente voltada para a imitação da natureza. Nesse momento, criam-se as premissas da desmitologização devido ao antropocentrismo, à tendência para o historicismo, à criticidade do pensamento e à transferência da atenção para a realidade. Nos séculos XV a XVII, as imagens e motivos da mitologia antiga e, posteriormente, da bíblica constituem uma fonte de temas para os autores. Nestes séculos, se criam os tipos literários que modelam tanto os caracteres sociais de seu tempo quanto alguns tipos cardinais de comportamento universalmente humanos, os chamados “modelos eternos”, singulares protótipos à semelhança dos paradigmas mitológicos, como Hamlet, Dom Quixote, Dom Juan, entre outros.

No século XVIII, sobretudo no XIX e, em parte, no XX, mantêm-se dois novos tipos de relação da literatura com a mitologia. O primeiro diz respeito à renúncia consciente ao tema tradicional e ao “tópico” em função de uma transição definitiva do “simbolismo” medieval para a “imitação da natureza” e representação da realidade em formas vitais adequadas, numa correlação com o Realismo. O segundo tipo refere-se às tentativas de emprego consciente, totalmente a-formal e não-tradicional do mito (emprego do “espírito” e não da forma mítica), que às vezes assume o caráter de mitocriação poética independente, numa orientação romântica (Cf. MIELIETINSKI, 1987, P. 333).

Um exemplo de inovação temática e marco sério no caminho da desmitologização fornecido pelo pesquisador russo (1987, p. 333) é *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, no qual toma-se por base diários reais de viajantes e piratas, orientando-se para um “realismo” do vivido, para uma descrição minuciosa e sem pompa da faina do herói, a despeito das condições excepcionais em que ele se encontra.

Já as correntes românticas mantinham com a mitologia uma relação positiva, ao contrário do realismo. Os românticos alemães, de acordo com Mielietinski (1987, p. 337), viam no mito a arte ideal e propunham “a tarefa de criação de uma nova mitologia artística,

que traduzisse a profunda unidade, a antiga identidade entre a natureza e o espírito humano, a natureza e a história”. Essa “nova mitologia”, então, oscilava permanentemente entre o fantástico e o misticismo e recorria com liberdade aos temas e imagens da mitologia tradicional como matéria para uma mitologização artística independente, que atinge o seu auge com a mitologização da própria prosa burguesa. Um exemplo é a “mitologia” de Hoffmann, que apresenta uma criação mítica absolutamente pessoal e não-tradicional. Para Mielietinski, essa “nova mitologia” dos românticos alemães foi um dos elos que levaram ao mitologismo do século XX. De acordo com ele:

(...) cabe observar especialmente peculiaridades como a síntese de diversas tradições mitológicas, a infinita repetição e a coadjuvação dos heróis no espaço (duplos) e especialmente no tempo (os heróis vivem eternamente, morrem e ressuscitam ou se personificam em novos seres) e a transferência parcial do acento da imagem para a situação como para uma espécie de arquétipo. A isto conduz naturalmente a criação de novas imagens quase-mitológicas. (MIELIETINSKI, 1987, p. 345)

Assim, de acordo com Mielietinski (1987, p. 351-352), o mitologismo é um fenômeno característico da literatura do século XX, quer como procedimento artístico, quer como visão de mundo, manifestando-se na dramaturgia, na poesia e no romance, com destaque para este último gênero, já que tal fenômeno floresceu por meio da transformação da forma clássica de romance, o que acarretou a superação dos limites histórico-sociais e espaço-temporais. O enfoque histórico-social determinava, em grande medida, a estrutura do romance do século XIX, e a superação dos limites históricos e sociais poderia destruir essa estrutura. Dessa forma, o aumento inevitável da espontaneidade e da desorganização da matéria empírica viva como matéria social era compensado por recursos simbólicos, inclusive da mitologia. Assim, o mitologismo se tornou instrumento da estruturação da narrativa, cuja característica é a técnica dos *leitmotivs*⁵ de Wagner, em cujo drama musical, já estava relacionada estreitamente à simbólica mitológica.

Os *leitmotivs* denominam uma técnica perceptível já nos primórdios da ópera, em *Orfeu*, de Monteverdi (1567-1643), assim como em obras de Mozart (1756-91) e outros compositores. Tal técnica foi levada ao máximo esplendor e complexidade por Richard Wagner (1813-83), sobretudo na tetralogia do *Anel*, em que construiu uma trama sinfônica muito densa, com base em motivos breves e sugestivos. Para Mielietinski (1987, p. 363-365), a estrutura musical representa a estrutura artística na forma mais pura e permite interpretar a matéria psicológica, sendo assim, a imitação de princípios musicais de organização do

⁵ Termo celebrizado a propósito da obra de Wagner para designar um motivo condutor ou principal, assaz casuístico para sugerir, em obra musical, idéia, estado ou personagem pela sua reaparição periódica.

conteúdo abre caminho para o emprego da linguagem simbólica do mito. O mecanismo composicional que realiza a superestrutura psicológica tanto em *Ulisses*, de Joyce, quanto em *A montanha mágica*, de Thomas Mann, são os *leitmotifs* que unem em um todo e conceitualizam os fatos dispersos e as associações fortuitas. Os *leitmotifs*, ainda, desempenham papel substancial também em Proust e em outros romancistas do século XX, como novo meio de superar o fragmentário.

Ainda, de acordo com Mielietinski (1987, p.352-354), os romancistas mitologizadores sofreram, em maior ou menor medida, influência de Freud, Adler e Jung, e em parte, aplicaram a linguagem da psicanálise, o que foi de suma importância, já que permitiu a interiorização da ação principal, que acarretou a elaboração da técnica do monólogo interior e do “fluxo de consciência”. O mitologismo relaciona-se também às frustrações dos autores com o historicismo, ao medo dos abalos históricos e à descrença de que os avanços sociais modificassem o fundamento metafísico do ser e da consciência humana. Não obstante, para os escritores latino-americanos e afro-asiáticos, as tradições mitológicas ainda representavam um subsolo vivo da consciência nacional e até mesmo a repetição constante dos mesmos motivos mitológicos simbolizava a estabilidade das tradições e dos modelos nacionais, apresentando relações de complementaridade entre o plano histórico-social e o mitológico. Assim Mielietinski resume o mitologismo no romance do século XX:

A poética da mitologização subentende, certa oposição entre a psicologia universal (arquetipicamente interpretada) e a história, pressupõe o sincretismo mitológico e o pluralismo, elementos de ironia e travestimento. Emprega a repetição rito-mitológica cíclica para expressar arquétipos universais e construir a própria narrativa, assim como a concepção dos papéis (máscaras) facilmente substituíveis, que salientam a mútua substitutividade, a “rotatividade” dos personagens. A poética da mitologização é um dos modos de organização da narrativa após a destruição ou a forte violação da estrutura do romance clássico do século XIX, inicialmente através de paralelos e símbolos, que ajudam a ordenar a atual matéria sobre a vida e a estruturar a ação interna (micropsicológica), e mais tarde por meio da criação de um tema “mitológico” autônomo, que estrutura simultaneamente a consciência coletiva e a história universal. (MIELIETINSKI, 1987, p. 402)

Mielietinski (1987, p. 425-439) cita, entre as diversas variantes de mitologização na prosa de início do século XX, *Ulisses*, de Joyce, como a obra de maior influência para posteriores experiências de mitologização em narrativas. O mitologismo se apresenta também bastante difundido em romances do pós-guerra (anos 1940-60), nos quais se verifica um procedimento que permite acentuar determinadas situações e conflitos através de paralelos contrastantes tomados à mitologia antiga ou bíblica, como em vários romances do escritor

austríaco Hermann Broch, ou no *nouveau roman* francês de M. Butor, ou mesmo em *O centaruro* do escritor americano John Updike. Já nos anos de 1950-60, a poética da mitologização atinge as literaturas de “terceiro mundo”, com destaque para autores como Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias, José María Arguedas, Juan Rulfo e Gabriel García Márquez, entre outros. Como último exemplo dado por Mielietinski, surgem os escritores árabes de língua francesa, dentre eles, Kateb Yassin.

Para o pesquisador russo, a poética da mitologização é um instrumento de organização semântica do texto e funciona numa área bastante ampla e complexa, que diferencia Joyce, cuja tendência foi relacionar o presente com o passado num fluxo uno para descobrir uma natureza metafísica única, de Thomas Mann, que tomou por base as tradições do pensamento humanista europeu e a moral clássica, bem assim dos escritores latino-americanos e afro-asiáticos, os quais preservaram e vivificaram as formas nacionais de pensamento e criação, e, por fim, de Kafka, que empregou uma miticização espontânea, construindo um modelo de ficção semelhante ao mito, mas sem recorrer a nenhuma imagem mitológica tradicional. Dessa forma, a mitologização a partir do romance do século XX não é simples paródia ou reformulação dos modelos clássicos, mas uma construção mítica na qual mitemas tradicionais adquirem um novo sentido de acordo com a sua circunscrição no meio sócio-histórico cultural. É a linguagem simbólica do mito que permite a recriação do discurso mítico e é deste simbolismo que se tratará a seguir.

2. A Linguagem Simbólica do Mito

O mito veicula símbolos capazes de representar o homem no seu sentido mais universal, promovendo uma linguagem simbólica, essencial à vida humana. Por isso, para Gilbert Durand (1988, p. 97), o sentido primeiro do mito é o de “mensageiro da transcendência no mundo da encarnação e da morte”. Ao tratar da imaginação simbólica, Durand apresenta as duas maneiras de que a consciência dispõe para representar o mundo: a direta e a indireta, que ele chama também de pensamento direto e indireto. Ou seja, para ele, a consciência dispõe de diferentes graus da imagem que oscilam entre dois extremos: a adequação total ou presença perceptiva, que se referem aos signos arbitrários, puramente indicativos de uma realidade significada, e a inadequação mais acentuada, representada pelo símbolo, cujo significado não é mais absolutamente apresentável e o signo só pode referir-se a um sentido, não a um objeto sensível, como por exemplo, as experiências de além-morte ou as

parábolas⁶ dos Evangelhos acerca do Reino de Deus. Dessa forma, o símbolo, para Durand (1988, p. 14), é “a recondução do sensível, do figurado, ao significado; mas, além disso, pela própria natureza do significado, é inacessível, é *epifania*, ou seja, aparição do indizível, pelo e no significante”. E, assim, a área predileta do simbolismo é o não-sensível em todas as suas formas – inconsciente, metafísica, sobrenatural e supra-real – as quais aludem a coisas ausentes ou impossíveis de se perceber, já que “não podendo figurar a infigurável transcendência, a imagem simbólica é a transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato” e, portanto, o símbolo é “uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto, ele é a epifania de um mistério” (DURAND, 1988, p. 15), ou o infinito dentro do finito⁷.

Assim, por um lado, o significante, a metade visível do símbolo segundo Durand, está sempre carregado do máximo de concretude e apresenta as três dimensões concretas descritas por Paul Ricoeur: a dimensão cósmica, que retira toda a sua figuração do mundo visível; a dimensão onírica, que se enraíza nas lembranças, nos gestos que emergem dos sonhos e constituem, como demonstrou Freud, a massa concreta da biografia mais íntima; e a dimensão poética, que apela para a linguagem mais impetuosa. Enquanto, por outro lado, o significado, a metade invisível e indizível faz do símbolo um mundo de representações indiretas e signos inadequados, constituindo uma lógica à parte. Dessa forma, o termo alemão para símbolo, *Sinnbild* consegue reunir o sentido (*Sinn*) e a imagem (*bild*) numa mesma palavra e o significante remete, em extensão, a todas as espécies de qualidades não figuráveis até a antinomia, como por exemplo, o signo simbólico “fogo” aglutina os sentidos divergentes e antinômicos do “fogo purificador”, do “fogo sexual” e do “fogo infernal”, enquanto o significado, paralelamente, concebível, mas não representável, se dispersa em todo o universo concreto e o sagrado ou a divindade podem ser designados por qualquer coisa: uma pedra elevada, uma árvore gigante, uma águia, uma serpente, um planeta, uma encarnação humana como Jesus, Buda ou Krishna, ou o apelo interior à infância (DURAND, 1988, p.16). O caráter comum que o significante e o significado possuem é, então, o da redundância, já que o significante, ao se repetir, integra numa única figura as qualidades mais contraditórias e o significado transborda sobre todo o universo sensível repetindo o ato epifânico. Nesse caso, os símbolos se originam de arquétipos que, ao se realizarem, ligam-se a imagens diferenciadas pelas culturas e, assim, os símbolos podem apresentar vários sentidos, como por exemplo, o

⁶ Ao se referir ao termo parábola, Durand ressalta o significado do prefixo grego *para*, que quer dizer “o que não atinge”, para reafirmar sua teoria sobre a inadequação do símbolo.

⁷ Para Godet, em quem Durand vai buscar a diferença entre símbolo e alegoria, o melhor modo de caracterizar a essência singular do símbolo na arte é definindo-o como “um infinito dentro do finito”.

arquétipo do céu pode manifestar-se em símbolos como a escada, a flecha voadora, o avião supersônico ou o campeão de salto (DURAND, 1997, p.62). Dessa forma, enquanto o arquétipo mantém sua universalidade constante, o símbolo apresenta-se de modo polivalente.

Para Durand, a força da imagem se manifesta no símbolo e a produção do imaginário é fornecida pela relação entre o pólo subjetivo da natureza humana e o pólo objetivo das manifestações culturais, relação essa que se estabelece por meio de um trajeto antropológico, no qual transitam as imagens. Assim, como observa Maria Zaira Turchi (2003, p. 25), “com o mito, o símbolo surge como o único meio através do qual o sentido pode manifestar-se ou realizar-se”.

De acordo com Gilbert Durand (1997, p. 62-63), o mito se constitui num “sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema⁸, tende a compor-se em narrativa”, sendo “um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias”. Assim, as imagens são veiculadas pelo mito e a produção imaginária resulta da “incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 1997, p. 41), que é o trajeto antropológico, no qual acontece um “caminhar reversível” em que a representação do objeto se deixa assimilar e modelar “pelos imperativos pulsionais do sujeito” e, reciprocamente, as representações subjetivas se explicam “pelas acomodações anteriores do sujeito” ao meio objetivo.

Durand vai buscar em Bachelard⁹ a concepção de que “a imaginação é dinamismo organizador e esse dinamismo organizador é fator de homogeneidade na representação” (DURAND, 1997, p. 30). Dessa maneira, ele formula uma teoria geral do imaginário, a qual chama de “estruturalismo figurativo”, cujos eixos norteadores apóiam-se nas investigações de Bachelard e na Escola de *Eranos*, fundada por Jung e da qual participaram pesquisadores como Eliade, Corbin e Marie Louise von Franz (Cf. TURCHI, 2003, p. 22-25). Sendo assim, o imaginário representa “a dinamização da totalidade das imagens produzidas pelo homem” (TURCHI, 2003, p. 24) e o conceito de trajeto antropológico é postulado partindo-se do pressuposto de não-linearidade e semantismo das imagens. O caráter semântico está na base de todo símbolo. Dessa forma, os símbolos se agrupam semanticamente, levando a um certo

⁸ Embora traduzida por “esquema”, a palavra corresponde ao francês *schème*, que significa, de acordo com Durand, uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constituindo a factividade e a não-substantividade geral do imaginário (Cf. TURCHI, 2003, p. 27), e não ao francês *schéma*, normalmente compreendido como esboço.

⁹ Durand se reporta às seguintes obras de Bachelard: *O ar e os sonhos* (2001), *A poética do espaço* (2000) e *La philosophie du non* (1940).

isomorfismo que estrutura as constelações de imagens. A convergência se dá mediante um processo de homologia, unindo elementos semelhantes ou equivalentes e não mediante um processo de analogia. A constelação de símbolos acontece, porque eles são variações sobre um mesmo arquétipo, o qual faz a junção entre o imaginário e os processos racionais.

Nessas constelações, as imagens convergem em torno de um núcleo organizador, mediante a atuação de metáforas motrizes ou axiomáticas, as quais indicam o movimento, levando à conclusão de que “a constância dos arquétipos” não é a de um ponto no espaço imaginário (inércia), mas de uma “direção” (cinemática) (Cf. DURAND, 1997, p. 47). Essas metáforas motrizes são tomadas por Durand como ponto de partida psicológico para uma classificação dos símbolos.

Ao se referir às constelações de imagens e às metáforas de base, Durand busca respaldo na reflexologia russa originada por Pavlov e aperfeiçoada pela Escola de Leningrado (W. Betcherev, J. M. Oufland, A. Oukhtomsky), que postulou a noção de gestos dominantes no início do século XX, e, especialmente, em Betcherev, para empreender uma distinção e uma classificação desses conjuntos simbólicos. A reflexologia apresenta, para Durand, uma possibilidade de estudar o sistema funcional, que é o aparelho nervoso do recém-nascido, em particular, o cérebro. A esse respeito, ele diz:

A reflexologia do recém-nascido parece-nos evidenciar a trama metodológica sobre a qual a experiência da vida, os traumatismos fisiológicos, a adaptação positiva ou negativa ao meio virão inscrever os seus motivos e especificar o “polimorfismo” tanto pulsional como social da infância. (DURAND, 1997, p. 47)

Como resultado, Durand encontra três dominantes que, segundo ele, podem ser consideradas como um princípio organizador das representações simbólicas. A primeira dominante é a postural, que inibe os outros reflexos quando a criança, saindo da posição horizontal, se coloca na posição vertical. A segunda é a dominante de nutrição, que se manifesta nos reflexos de sucção labial e de orientação correspondente da cabeça do recém-nascido. E, por fim, a terceira é a dominante sexual ou copulativa, que se manifesta através de uma concentração das excitações no reforço do complexo braquial, desenvolvendo-se sob o signo do ritmo. É com base nessas três dominantes que Durand (1997, p.51) formula sua hipótese de trabalho sob a afirmação de que “existe uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas”. E é a esse nível que os grandes símbolos se formam, na implicação de cada gesto ao suscitar um material imaginário, um instrumento ou um utensílio. Como ele mesmo diz:

É assim que o primeiro gesto, a dominante postural, exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos freqüentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade, a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro, e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual. (DURAND, 1997, p. 54-55)

Dessa forma, Durand concorda com Piéron, ao citar o seu *Nouveau traité de psychologie*, que o “corpo inteiro colabora na constituição da imagem” (Apud DURAND, 1997, p. 50). Dos gestos do corpo derivam os esquemas (*schème*, em francês), que são uma generalização dinâmica e afetiva da imagem. De acordo com Turchi (2003, p.28), os esquemas fazem a junção não entre a imagem e o conceito, conforme a terminologia kantiana, mas entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações, formando o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação. Assim como aos gestos correspondem os esquemas, estes determinam, em contato com o ambiente natural e social, os grandes arquétipos, os quais fazem a mediação entre o esquema, puramente subjetivo, e as imagens concretas proporcionadas pela percepção. Eles são como imagens primordiais, unívocas e adequadas ao esquema, são substantivações dos esquemas e secundários em relação a estes, que são primordiais, como afirma e exemplifica Turchi:

Os arquétipos constituem a junção entre o imaginário e os processos racionais. Os gestos dominantes diferenciados em esquemas, no contato com o ambiente ao redor, natural e social, determinam os grandes arquétipos. Por exemplo aos esquemas de ascensão correspondem os arquétipos de “cume”, “céu”, “torre”, “herói”; os esquemas de caída se substantivizam no “oco”, na “noite”; os esquemas de recolhimento provocam os arquétipos do regaço e da intimidade. (TURCHI, 2003, p. 28)

O isomorfismo dos esquemas, arquétipos e símbolos implica a existência das estruturas, que podem ser definidas, segundo Durand (1997, p. 63), como “protocolos normativos das representações imaginárias, bem definidos e relativamente estáveis, agrupados em torno dos esquemas originais”. Os agrupamentos de estruturas vizinhas Durand define como regime do imaginário e apresenta em sua teoria dois regimes distintos: o diurno e o noturno.

O regime diurno da imagem liga-se aos gestos constitutivos dos reflexos posturais e constitui-se no regime da antítese. Este regime reflete a angústia diante da morte, por isso aponta para símbolos que representam a fuga diante do tempo ou a vitória sobre o destino fatal, a saber: símbolos ascensionais, espetaculares e diátricos. Dessa forma, a ascensão, que

corresponde à verticalização e ao esforço de levantar o busto no recém-nascido, é a antítese da queda; a luz, que corresponde à visão, é a antítese das trevas; e o diáiretico, que procura fazer a distinção entre as coisas, é a antítese da fusão, própria das estruturas místicas do regime noturno. Durand vai mais longe ainda, fazendo oposição entre os princípios masculino e feminino ao ligar o primeiro ao regime diurno e o segundo, ao regime noturno.

O regime noturno da imagem, por sua vez, mediante o mesmo terror do tempo e da morte, que provoca a antítese no regime diurno, promove uma eufemização da própria morte, acarretando uma inversão dos valores simbólicos graças à ambivalência que imprime a Eros, conjugando-o, dessa forma, a Cronos e a Tânatos. Nesse caso, Eros tinge de desejo a própria morte e, assim, há meios para se exorcizar a ameaça do tempo. Isto se dá mediante a ambigüidade da libido, cuja energia, por um lado, ao ligar-se às coisas agradáveis do tempo, inverte o regime afetivo das imagens da morte, da carne e da noite, valorizando o aspecto feminino e materno em que os esquemas imaginários vão produzir a regressão e a transfiguração da libido num símbolo maternal. Por outro lado, o desejo de eternidade, ao ultrapassar a ambigüidade libidinoso, que ora acomoda-se ao tempo, ora o combate, organiza o amor, o devir e a morte numa mesma tensão dramática. Assim, o regime noturno apresenta-se dividido em dois grandes grupos. O primeiro, ligado à dominante de nutrição, promoverá uma inversão radical do sentido afetivo das imagens e, sob o signo da conversão e do eufemismo, se constituirá nas estruturas místicas. O segundo grupo, ligado à dominante sexual, procurará um fator de constância na fluidez do tempo, esforçando-se por sintetizar as aspirações da transcendência ao além e às instituições do devir numa dialética do retorno, constituindo-se, assim, nas estruturas sintéticas.

Dessa forma, o trajeto antropológico se baseia na hipótese levantada por Durand acerca da estreita relação que se estabelece entre os gestos do corpo – exemplificados nas dominantes postural, nutricional e sexual ou copulativa – os centros nervosos e as representações simbólicas. Para Durand, é no ambiente tecnológico humano que se procura um acordo entre os reflexos dominantes e o seu prolongamento ou confirmação cultural, ou seja, as imagens se formam mediante a relação intrínseca entre as pulsões reflexas do sujeito e o seu meio social e histórico. Essa troca, então, entre o pólo subjetivo e o pólo objetivo motiva a imagem e instaura o símbolo. Segundo Durand (1997, p. 52), “é um acordo entre as pulsões reflexas do sujeito e o seu meio que enraíza de maneira tão imperativa as grandes imagens na representação e as carrega de uma felicidade suficiente para perpetuá-las”. Dessa troca entre os dois pólos, subjetivo e objetivo, origina-se, então, toda a produção imaginária, cuja função é uma defesa contra a morte. Sendo assim, o trajeto antropológico torna possível

o vislumbrar da nova face de Pigmalião, percebida tanto em produções literárias a partir das últimas décadas do século XX quanto nas manifestações histórico-sociais e culturais do mesmo período, face esta que apresenta uma resistência imaginária contra o destino fatal.

3. A Nova Face de Pigmalião

Eros, Cronos e Tânatos estão presentes na vida do homem contemporâneo e suas relações estreitam-se cada vez mais e podem ser vislumbradas no imaginário da raça humana. Um dos traços advindos da modernidade é a relativização do tempo e a aceleração da velocidade que transformam a relação espaço-tempo, pois permitem ao homem apropriar-se do espaço num tempo cada vez mais curto. O avanço científico e tecnológico ainda possibilita ao homem um triunfo aparente sobre a morte por meio da descoberta de cura para várias doenças, as experiências com clonagem e com células-tronco, a cirurgia plástica. O homem concentra-se em dominar o tempo para adiar a morte, operando artisticamente a face de Cronos, congelando sêmens, erigindo monumentos arquitetônicos, científicos e literários.

Uma das formas de se resistir à morte é assumir o lugar do criador e, assim, poder dominar o próprio destino. Na tentativa de driblar os efeitos do tempo e o advento brutal da morte, ciência e arte se unem e promovem a transformação radical do corpo por meio de cirurgias estéticas, implantes de próteses e órgãos artificiais, modificações genéticas, anabolizantes, vacinas, psicofármacos. Essa intervenção, de acordo com Tadeu Tomaz da Silva, em *Antropologia do ciborgue* (2000, p. 16), produz criaturas tecno-humanas que pretendem superar os limites, as fragilidades e os defeitos humanos, mas cria, por outro lado, uma crise existencial, uma vez que coloca a própria humanidade em questão e desloca o conceito de subjetividade, pois a partir da dissolução do humano, “o mundo não seria constituído, então, de unidades (‘sujeitos’), de onde partiriam as ações sobre outras unidades, mas, inversamente, de correntes e circuitos que encontram aquelas unidades em sua passagem”.

A mecanização e eletrificação do corpo e a humanização e a subjetivação da máquina, embora dissolvam o aspecto humano, criam a possibilidade do eterno e a aniquilação da morte e o homem torna-se senhor de seu próprio destino. Pela sua projeção num objeto artístico, também transformado em objeto de desejo, Pigmalião, o escultor da ilha de Chipre, vê sua criação, espelho de si mesmo, tornar-se viva e, unindo-se a ela narcisicamente (ou a ele mesmo), nega a morte em dois momentos, no primeiro, quando

acontece a dupla metamorfose em que o humano transforma-se em estátua mediante a sua própria projeção narcisista, produzindo um efeito de imortalização do artista em sua obra de arte e a estátua transmuta-se em humano, transgredindo, assim, os limites da inércia do marfim (que sugere um estado de morte) para a animação de Galatéia, e, num segundo momento, quando o humano e a estátua, já viva, se unem e sua conjugação geram a filha Pafos. Essa negação da morte por Pigmalião aludem a dois mitos fundamentais que, para Edgar Morin (1988, p. 17), são transmutações ou projeções fantasmáticas e noológicas pelas quais a vida sobrevive à morte e renasce, os mitos do duplo e da morte-renascimento, representando, respectivamente, a duplicação e a fecundação. O duplo, fabricado quase automaticamente pela experiência do reflexo, do espelho ou da sombra, como produto espontâneo da consciência de si próprio, corresponde, no mundo animal, à multiplicação de um cromossoma, um centrossoma ou um granulado ciliar, produzindo um ser igual a si mesmo. Igualmente, a morte-renascimento é a metáfora do ciclo biológico vegetal e a lei do ciclo animal, marcada pela morte dos indivíduos e o renascimento permanente das espécies.

O mito de Pigmalião narra a história de um escultor de Chipre que, avesso a mulheres por considerá-las “imperfeitas e passíveis de muitos erros” (MITOLOGIA, v. I, p. 138), esculpe para si uma estátua em marfim que representava a idéia da mulher perfeita. Um dia, Pigmalião pede a Afrodite que lhe dê uma esposa como sua “virgem de marfim”. A deusa o atende, transformando a estátua em mulher. Pigmalião, então, se casa com sua própria criação e tem uma filha com ela, a qual chamam Pafos. Este famoso mito de Ovídio, em seu livro *Metamorfoses*, retomado, explícita ou implicitamente, diversas vezes por vários autores, dentre eles, Bernard Shaw, em sua peça *Pigmalião* de 1913 que deu origem ao filme “My fair Lady” em 1964, e Wilhelm Jensen, em sua narrativa *Gradiva – uma fantasia pompeiana*, publicada em 1903 e tornada célebre por meio do estudo que Freud lhe consagrou, em 1907, *Delírios e sonhos na “Gradiva” de Jensen*, representa bem a projeção narcisista do artista em sua obra e um desejo inconsciente de, como Deus, dar vida à sua criação. Aliás, vários momentos da narrativa do mito de Pigmalião aludem à criação do *Gênesis*, como a construção de uma estátua à semelhança do homem feito do barro, o beijo que Pigmalião dá em Galatéia aludindo ao sopro divino nas narinas do homem para lhe dar vida e a criatura elaborada conforme a imagem e semelhança do criador. Ser como Deus, o doador da vida, eis o desejo daquele que é mortal, pois somente sendo Deus o homem é capaz de vencer a morte. O Cristo, ao mesmo tempo Deus e homem é o único cujo túmulo permanece vazio. E uma vez que a mortalidade liga-se ao corpo preso a um espaço-tempo terrestre, que, então, este corpo seja reconstruído, melhorado, equipado simbolicamente até que alcance a transcendência.

A máquina deixa entrever a mensagem de que o homem procura um universo feito à sua imagem, diz Campbell, e como “a humanidade não provém da máquina mas da terra” (1990, p. 19) e é esta humanidade que está manchada por cores fúnebres, é bastante conveniente desumanizar o humano. Assim, “Pigmalião se maravilhou e se apaixonou pelo corpo que ele próprio construiu” (OVÍDIO, 2003, p.207). O corpo esculpido por Pigmalião era, pois, a projeção do seu desejo de perfeição, um corpo de marfim, símbolo de pureza e incorruptibilidade, e, por isso, não humano. Além de tudo, um corpo feminino, lugar natural de metamorfoses constantes que se constitui no enigma da feminilidade. Corpo que alude à gestação oculta da vida e à lua andrógina, o *body building* e o *body modification* das atuais discussões acerca da subjetivação na sociedade pós-industrial, uma sociedade de ciborgues, de acordo com a análise crítica que Donna Haraway (2000, p. 22-23) faz da forma pela qual a Biotecnologia está construindo o corpo humano na atualidade. Dessa forma, o mito se repete, acomodando-se ao contexto atual.

Mielietinski (1987, p. 439-441) aborda o mitologismo como um fenômeno característico do século XX, que implica uma poética da repetição e se constitui mediante comparações, as quais se apóiam em características, situações e conflitos comuns ao passado mitológico e ao presente que se quer representar e promove a superação dos limites histórico-sociais e espaço-temporais, uma vez que as ações e os acontecimentos de uma determinada época são apresentados como a personificação de protótipos eternos. Os motivos simbólicos são modificações dos símbolos tradicionais da mitologia primitiva e os temas mitológicos são usados de forma arquetípica, empregando-se o travestimento dos mitos para organizar o tema, promovendo também a organização semântica do texto e não apenas a de sua estrutura narrativa.

Gilbert Durand, em sua teoria da mitodologia, também percebeu que há um número limitado de mitos que necessitam ser reinventados constantemente. Assim, os mitos aparecem recriados, mas sempre guardando em si um fundo antropológico primordial. Com base em suas investigações, ele elaborou um método arquetipológico, “válido para qualquer mensagem que emana do homem e não apenas para a mensagem literária” (DURAND, s.d., p. 145) e que aborda o mito numa análise que parte da mitocrítica, a abordagem do mito atualizado em um autor ou em uma obra literária, e vai à mitanálise, a qual procura o sentido sociológico do mito. De acordo com ele:

A amplitude de uma tal profusão mitocrítica em diferentes campos da literatura e dos “discursos” estéticos em geral incita, com efeito, ao não isolamento da pesquisa num único autor, ou mesmo num único texto, mas sim a alargar a sua análise ao

conjunto do discurso social, político, banal, ideológico, etc., de uma sociedade e de uma época. A pesquisa pede então auxílio a outros pontos de vista metodológicos para além da perspectiva das “ciências da literatura” por si limitadas. É assim que se passa de uma mitocrítica pontual a uma mitanálise mais generalizada. (DURAND, s.d., p. 158)

Neste novo cenário, a questão formulada por Pigmalião – “Seria isso carne ou apenas marfim?” (OVIDIO, 2003, p.208)¹⁰ – se repete acerca da natureza do homem contemporâneo, meio humano, meio máquina, em que “se estabelece uma nova ordem corporal da qual já não se pode falar mais de forma setORIZADA, mas dentro de uma visão antropológica global”, como afirma Nízia Villaça (1999, p. 10). Neste sentido, o presente estudo pretende abordar a nova face do mito de Pigmalião, numa perspectiva multidisciplinar, considerando o seu trajeto antropológico entre o pólo subjetivo, representado pelas forças psicológicas e biográficas, e o pólo objetivo das manifestações culturais. Para isso, num primeiro capítulo, pretende-se a análise do mito em obras de três autores brasileiros bastante representativos, a saber, Charles Kiefer, Moacyr Scliar e Marina Colasanti. A escolha desses autores se deu por três motivos fundamentais: por eles possuírem uma vasta produção literária de boa qualidade e com reconhecimento da crítica nacional e internacional, incluindo vários prêmios por suas obras; por, além de produzirem textos literários, dedicarem-se também à produção ensaística; e por apresentarem um diálogo com textos fundadores da cultura ocidental, tais como a Bíblia judaico-cristã, a mitologia clássica e o cientificismo, representado, especialmente, pelos avanços tecnológicos e a psicanálise.

Nesse primeiro momento, que se dedica a um estudo de mitocrítica, foram selecionadas para análise três narrativas, as quais são: *Valsa para Bruno Stein* (KIEFER, 1989), *A mulher que escreveu a Bíblia* (SCLIAR, 1999) e *A morada do ser* (COLASANTI, 1978), que foi relançada pela editora Record em 2004. Este capítulo trata do mitologismo nas obras dos autores escolhidos e subdivide-se em três partes. A primeira parte, “O *eídolon* em Charles Kiefer”, aborda o oleiro Bruno Stein como um autêntico Pigmalião que quer moldar toda a família de acordo com os seus padrões protestantes e que, à beira do septuagésimo aniversário, oscila entre o pecado e a virtude, num diálogo que mantém ainda com o mito do Fausto e o Jó bíblico. A segunda parte, que se intitula “O templo literário em Moacyr Scliar”, aponta a substituição da estátua de Pigmalião pela palavra literária e a narradora do livro sagrado, a Bíblia, projeta-se nele com o intuito de conquistar o rei Salomão; a história,

¹⁰ A razão de se apresentar a referência ao livro *Metamorfoses*, de Ovídio, com data recente, de 2003, é porque esta é uma versão atualizada da obra, publicada pela Editora Madras, de São Paulo.

inspirada no *Livro de J*, de Harold Bloom, apresenta uma espécie de palimpsesto, no qual se sobrepõem a narrativa bíblica, a narrativa erótica da personagem, a terra santa e o próprio corpo da narradora-personagem. A terceira parte, “A morada do ser em Marina Colasanti”, que se refere a um livro de minicontos, os quais se interligam para formar uma única história, apresenta a substituição do corpo (referência a Galatéia de Pigmalião) pela palavra muda na ausência do diálogo que se configura no isolamento do homem contemporâneo e evidencia a fragilidade da palavra como morada do ser.

Essas obras, cujas publicações se encontram entre o final da década de 1970 e o final da década de 1990, foram escolhidas, porque tais décadas representam uma cultura finissecular, além do que, a partir dos anos oitenta, de acordo com Nízia Villaça (1999, p. 9), começou-se uma discussão acerca da crise do sujeito em meio a desconstruções de toda ordem e a destruição de modelos até então estáveis. É nesse período que se dá a queda do muro de Berlim, a dissolução da União Soviética, o questionamento de padrões éticos, o processo de estetização geral e o conseqüente abalo do estatuto da criação artística, as revoluções na física e na biologia e as manifestações fundamentalistas. É também nesse momento, que se assiste a uma exacerbação na construção corporal e que a medicina e, bem assim, todo tipo de tecnologia, são empregados na obtenção de um corpo mais belo e saudável.

No segundo momento, o mito de Pigmalião é abordado no contexto sócio-histórico-cultural, em que o tema da construção corporal desafia e altera o processo de subjetivação na sociedade contemporânea ao apresentar a ficcionalização do corpo, enfocando, sobretudo, a sua construção e transformação por meio da arte, da tecnociência e da medicina estética, e as suas relações com o sujeito e com a sociedade, apontando, assim, para o que na pós-modernidade é conhecido por *self-made man*¹¹. Esse capítulo subdivide-se em duas partes: “O corpo em questão”, que apresenta a questão corporal na atualidade, e “O corpo ficcionalizado”, que trata do corpo como objeto de arte e de ficção.

E, por fim, o capítulo de conclusão “Pertinência e atualidade do mito de Pigmalião” apresenta a importância e a atualidade do mito abordado, procurando refletir sobre o porquê dessa repetição mítica na contemporaneidade e considerando as adaptações/alterações e a reescritura que o mito sofreu ao ser retomado tanto na literatura quanto no contexto sócio-histórico-cultural.

¹¹ Essa expressão *self-made man* (ou “homem feito por si mesmo”) foi extraída de GUINSBURG, J. e FERNANDES, Nanci. No rastro do pós-modernismo. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, Ana Mae. (Org.) **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 13.

Busca-se, com isso, a análise do trajeto antropológico percorrido pelo mito de Pigmalião a partir de um estudo de mitocrítica nas obras literárias citadas (enfocando o pólo subjetivo), alcançando um estudo de mitanálise no contexto sócio-histórico-cultural a partir do final da década de 1970 (dando ênfase ao pólo objetivo). A hipótese que sustenta a recriação do mito do escultor da ilha de Chipre na arte literária e nas manifestações culturais contemporâneas baseia-se na fisiologia da função imaginária, postulada por Durand, que aborda o imaginário como eufemização da morte. Assim, o fazer humano, seja ele artístico ou científico se configura numa projeção narcisista do criador na tentativa de se perpetuar em sua criatura e driblar, dessa forma, os efeitos mortais de sua humanidade. O texto e o corpo, então, reconstruídos simbolicamente, eufemizam o aspecto mortal e comunicam uma mensagem de transcendência.

1. O CORPO DO TEXTO – UM ESTUDO DE MITOCRÍTICA

Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida.
Não penso assim. Penso que o que estamos procurando é uma
experiência de estar vivos.

Joseph Campbell

O termo mitocrítica foi forjado por Durand (1992, p. 341) por volta da década de 1970 sobre o modelo utilizado por Charles Mauron em seu estudo de psicocrítica *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1949). O termo significa, para Durand (1992, p. 341-342), o emprego de um método de crítica literária ou artística que focaliza o processo compreensivo sobre a narrativa mítica inerente numa obra, como uma espécie de intuição essencial (o que ele chama de *Wesenschau*) quanto à significação de toda a narrativa.

Mauron (1962, p. 212) fundamenta suas análises sobre a presença na obra de um mito pessoal do autor que, segundo ele, é um fantasma persistente, mas dinâmico, o qual é descoberto graças a uma rede de associações e ao agrupamento de imagens. Este mito pessoal é por ele interpretado como a expressão da personalidade inconsciente e de sua evolução (MAURON, 1962, p.32). Entretanto, Mauron (1962, p. 25) faz distinção entre a psicocrítica e a psicanálise, ao afirmar que a primeira não apresenta ambição terapêutica nem se preocupa com diagnóstico ou prognóstico como a segunda, e que, apesar de o método psicocrítico consistir na análise de temas recorrentes, chamados obsessivos por ele, na obra de um autor, tais temas não apresentam conotações patológicas. Embora não apresentando também características patológicas, o método mitocrítico, segundo Durand (1997, p. 39-42) ao tratar do trajeto antropológico e das trocas entre o pólo biopsíquico e o pólo social, se aproxima da psicanálise.

Ao confrontar a psicocrítica de Mauron e a mitocrítica de Durand, Pierre Brunel (1992, p. 47-48) distingue os dois métodos, uma vez que o postulado por Durand apresenta um fundo antropológico que considera não apenas os registros pessoais dos estratos do inconsciente biográfico inscritos no texto, mas a universalidade humana que pode ser vislumbrada no conjunto da obra. De acordo com Durand (1992, p. 184), a mitocrítica se interroga sobre o mito primordial, impregnado de heranças culturais, ao qual se vêm integrar as obsessões pessoais.

A mitocrítica, para Durand (1992, p. 342), se constitui num método de crítica que seja a síntese construtiva entre diversas críticas literárias e artísticas, antigas e novas, que se enfrentam de forma estéril. Tais críticas são resumidas por ele em um triedro constituído, primeiramente, pelo que ele considera as mais antigas que, desde o positivismo de Taine ao marxismo de Lukács, fizeram repousar a explicação sobre “a raça, o meio e o momento”; em segundo lugar, pela crítica psicológica e psicanalítica (Ch. Baudouin, A. Allendy, Ch. Mauron etc.) e pela psicanálise existencial (S. Doubrowsky) que reduz a explicação à biografia mais ou menos aparente do autor; e, por último, pelo que ele chama de “novas críticas”, as quais buscam a explicação no texto mesmo, no jogo mais ou menos formal da escrita e de suas estruturas (R. Jakobson, A. J. Greimas etc.). Segundo Durand, estes três pólos de interpretação são antagonistas, centrífugos e redutores no que diz respeito à recepção da mensagem ou leitura. Para ele, as estruturas, a história ou o meio sócio-histórico, assim como o aparelho psíquico, são indissociáveis e fundam o conjunto compreensivo e significativo da obra de arte e, em particular, do relato literário. Cada seqüência lida constitui um mitema (menor unidade do discurso miticamente significativo) e seu cenário mítico. Esses mitemas, em número muito limitado, se articulam de acordo com certos mitos que apresentam uma constância numa época e numa cultura determinadas. A mitocrítica, portanto, procura o ser mesmo da obra na confrontação do universo mítico que forma o “gosto” ou a compreensão do leitor com o universo mítico que emerge da leitura dessa obra. Assim, o centro de gravidade deste método de crítica situa-se na confluência entre o que é lido e aquele que lê.

Metodologicamente, a obra pode ser abordada mediante três tempos que decompõem os estratos mitêmicos (DURAND, 1992 P. 343). Em primeiro lugar, pelo levantamento dos temas e mesmo dos motivos redundantes, senão obsessivos, que constituem as sincronicidades míticas da obra. Em segundo lugar, pelo exame das situações e das combinatórias de situações dos personagens e cenários. Finalmente, pela referência das diferentes lições do mito e as correlações entre a lição de um mito com outros mitos de um espaço cultural bem determinado.

Por meio da confrontação com o momento mítico da leitura e da situação do leitor presente, obtém-se conclusões interessantes quanto à constituição do que Durand (1992, p. 343-344) chama de um Atlas delimitado de mitemas e de situações míticas ou mitológicas e quanto às estruturas profundas da obra e as relações que podem existir entre o momento de leitura e o momento de escritura. Durand considera o momento de escritura equivalente à primeira leitura, ou seja, o escritor, antes de sê-lo é, em primeira instância, um leitor. Uma das conclusões a que Durand chega é que existe um número limitado de mitos tal como os

definem as mitologias das grandes civilizações como a grega, a latina, a americana, a egípcia, a hindu, a africana, entre outras. Tais mitos exigem reinvenções míticas constantes e repetidas no curso da história de uma mesma cultura e pode-se perceber igualmente que os gêneros literários e artísticos, os estilos, as modas, os idiomatismos respondem a esses fenômenos de intensificação e de ressurgência mitológicas. Tudo acontece como se a leitura, de onde deriva a escritura, constituísse um sistema de três parâmetros: a sincronicidade estrutural da narrativa; a diacronicidade literária, ou seja, o fio e os acontecimentos da narrativa e suas redundâncias; e a temporalidade cronológica onde há uma confrontação de sincronicidade entre a leitura do leitor e a leitura do autor passado. Sendo que este último parâmetro evidencia a transformação, quer seja pela perda ou pela interpolação de mitemas vindos de outros mitos, e o limite do desaparecimento de um determinado mito.

De acordo com Durand (1992, p. 344-345), o mitema situa-se no coração do mito como no da mitocrítica e, como um átomo mítico, de natureza estrutural (arquetípico para Jung e *schématique* para Gilbert Durand), apresenta um conteúdo que pode ser, indiferentemente, um motivo, um tema, um cenário mítico, um emblema ou uma situação dramática. No mitema, o dinamismo verbal domina a substantividade. Para Durand, o esquema (*schème* em francês) representa, como aborda Maria Zaira Turchi (2003, p. 60), “o primeiro movimento para a representação figurativa que se vai buscar diretamente no inconsciente reflexo do corpo vivo”, por isso é chamado por ele, metaforicamente, de verbal, já que exprime uma ação. São os esquemas que fazem a junção entre as dominantes reflexas (postural, nutricional e sexual) e as representações simbólicas e determinam, em contato com o ambiente natural e social, os grandes arquétipos, os quais se manifestam por meio dos símbolos diferenciados de acordo com as várias culturas. O mitema, como menor unidade do discurso miticamente significativo, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa (DURAND, 1997, p. 62). Mais ainda, uma vez que o mitema entra num sistema estatístico de frequência que define o mito, observa-se uma dupla utilização possível deste mitema estrutural segundo os recalamentos, as censuras, os costumes ou ideologias de uma época e de um meio dado. Um mitema pode se manifestar e agir semanticamente de duas maneiras diferentes: uma patente, por meio da repetição explícita de seu ou de seus conteúdos (situações, personagens, emblemas etc) homólogos; e outra latente, por meio da repetição de seu esquema intencional implícito em um fenômeno mais próximo das transferências estudadas por Freud no sonho. Enfim, a mitocrítica coloca em evidência em um autor ou em uma obra os mitos diretores ou primordiais e suas transformações significativas numa época, espaço e cultura determinados.

As postulações de Gilbert Durand quanto ao seu método de crítica, a mitocrítica, alude a um recurso amplamente utilizado na contemporaneidade, a intertextualidade, que substituiu o relacionamento entre o autor e o texto por um relacionamento entre o leitor e o texto, como atesta Michael Riffaterre (1980, p. 4) ao afirmar que a intertextualidade é a percepção, pelo leitor, da relação entre uma obra e outras obras que a precederam ou que a acompanharam, sendo que estas outras obras constituem o intertexto da primeira.

O termo intertextualidade foi cunhado por Julia Kristeva, em 1969, a partir da reelaboração das noções de polifonia e dialogismo que M. Bakhtin desenvolveu na análise do romance em Dostoiévski, no qual identifica uma construção polifônica em que várias vozes se cruzam e se neutralizam, num jogo dialógico. Dessa forma, a intertextualidade se dá pelo entrecruzamento de discursos num texto e assim a descreve Kristeva:

(...) todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla. (KRISTEVA, 1974, p. 14)

Ao tratar da relação entre mitologia e intertextualidade, Marc Eigeldinger (1987, p. 11) apresenta a segunda como uma prática de reescritura, ou seja, um trabalho de transformação e de assimilação de vários textos operado por um texto central que guarda a liderança do sentido e que pode ser um relato mitológico. Conceito semelhante encontra-se no ensaio “A estratégia da forma”, de Laurent Jenny (1979, p. 14), quando este diz que a intertextualidade “designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”.

Segundo Eigeldinger (1987, p. 9-12), a intertextualidade instaura uma troca, um diálogo entre dois ou vários textos e se constitui num enxerto operado sobre a grande árvore ou sobre o vasto corpo da escritura. Ela remete a um saber cultural, mas visa à reconstrução do texto e é determinada por seu funcionamento. Em sua generalidade e em sua mais larga extensão, a intertextualidade é essencialmente um fenômeno de escritura ou de reescritura, que revê o valor de decifração do sentido, instituindo uma interação entre dois textos pela inserção de um no outro. Ela estabelece correlações entre um texto e outros textos anteriores ou contemporâneos, aos quais se refere. Assim, o sentido próprio da intertextualidade é o de construir um universo relacional, de alianças e de conexões, favorecendo a livre circulação entre as obras, daí consistir em um duplo movimento de integração e de metamorfose. Dessa forma, ao engastar o texto primitivo num contexto novo com a intenção de modificar o seu

sentido, a intertextualidade não recupera somente uma operação memorial e assimiladora, ela não é unicamente uma transplantação de um texto noutra, mas ela se define por um trabalho de apropriação e de reescritura que se aplica a recriar o sentido, incitando a uma nova leitura. Ela apresenta, ainda, a propriedade de traduzir simultaneamente várias vozes que se harmonizam para preservar a unidade da obra. Nela, de acordo com Eigeldinger os atos de integração e de transformação são complementares.

Dessa forma, o mito que se procura numa obra, recriado de acordo com os complexos pessoais do autor e as heranças culturais de uma época e de um lugar determinados, de acordo com Gilbert Durand, alude a uma prática intertextual já que o novo sentido mítico encontra-se justamente na convergência entre o texto lido e o leitor. Assim, os próximos capítulos tratarão da análise de três obras, de acordo com o método mitocrítico de Gilbert Durand, à procura da nova face do mito Pigmalião na relação dialógica dessas obras com o mito e com outras vozes discursivas.

1.1. O *eidōlon* em Charles Kiefer

O tempo, ou melhor, a fugacidade do tempo, a rapidez com que ele escapa ao homem e a sua inevitável recuperação, as marcas deixadas por ele no corpo e na face, o abismo que ele evoca, as gerações que se sucedem na tentativa de recuperá-lo e o destino fatal de todo ser humano é uma das grandes temáticas da obra de Charles Kiefer. A propósito, é numa alusão ao deus devorador, Cronos, e ao deus mortal, Tânatos, que o autor intitula o seu mais recente livro de contos, *Logo tu repousarás também* (2006). Segundo Kiefer (BALIARDO, 2006, p. 4), “a frase é de Goethe, é um dístico que ele escreveu num barrote de sua casa de campo para que se lembrasse sempre da vaidade das coisas, do passar do tempo, do destino final de todo ser vivo: a morte”. O título também é uma das falas de um personagem do último conto do livro, o sargento Elísio, desesperado por ter perdido o seu canário Belino.

Como neste recente trabalho de Kiefer, as reflexões sobre o tempo e a morte, em sua obra, emergem de um passado distante e de dentro do próprio livro. Sua escritura recupera outros relatos com uma propriedade tal que as vozes de outrora assumem um novo timbre, uma nova textura e dialogam vivamente com o presente cultural e com a genialidade do autor, compondo um novo texto, coeso, enxuto, direto, exato, perscrutador da alma de seus personagens e de seus leitores. Seus textos ainda abordam temas de caráter social como a

imigração alemã em *A face do abismo* (1988), os problemas agrários em *Quem faz gemer a terra* (2006), a discriminação racial em *Os ossos da noiva* (1997) e *Você viu meu pai por aí?* (1991), e a posição inferior da mulher em relação à figura masculina, especialmente, na sociedade rural em, praticamente, toda a sua narrativa.

Para essa sociedade interiorana, Charles Kiefer cria a cidade imaginária de Paud'Arco, em cujo cenário, a apresentação de seus personagens oscila do descritivo ao psicológico, com destaque para detalhes corriqueiros do dia-a-dia, que se tornam essenciais e permitem o mergulho do narrador no mais íntimo conflito de cada personagem. É nesse espaço interiorano e rural, que o sonho e a realidade se encontram, que os fantasmas dos mortos vêm visitar os vivos como em *A face do abismo* (1988) e *O poncho* (1999), que os velhos são enterrados e que os jovens almejam partir para a capital como em *Caminhando na chuva* (1988) e *Valsa para Bruno Stein* (1989).

A cidade de Porto Alegre também compõe o cenário das narrativas mais recentes do autor e, mesmo apresentando um caráter verossímil que comprova, inclusive, a geografia de seu espaço urbano, com a descrição de locais, ruas e avenidas, ainda assim é descrita pelo olhar introspectivo e suspeito de seus personagens e narradores, como o narrador de *O escorpião da sexta-feira* (2002, p. 42), ao mencionar o rio Guaíba: “A primeira coisa que observei ao mudar-me para Porto Alegre é que ela é uma cidade de costas para a água”.

A crítica às instituições religiosas, sobretudo ao puritanismo cristão, aparece em sua obra por meio da instauração de um clima sombrio de mistério, que alude à presença demoníaca, à hipocrisia e ao orgulho humanos como ao tratar do puritano Bruno Stein em *Valsa para Bruno Stein* (1989), e ao fanatismo religioso do narrador psicopata de *O escorpião da sexta-feira* (2002). É o suspense que também mantém a narrativa de *Os ossos da noiva* (1997) até a última página, na qual o autor, depois de envolver o leitor pelo monólogo do sobrinho da noiva relatada, revela abruptamente o inusitado destino dela.

A obra de Kiefer revela também que, além de escritor, ele é um grande leitor. Seus textos apresentam alta erudição e dialogam com outros da literatura universal, especialmente com autores célebres como T. S. Eliot, William Faulkner e Edgar Allan Poe, com a mitologia clássica e com os relatos bíblicos. O recurso intertextual é usado pelo autor espontaneamente como alguém que fala de algo corriqueiro. Ao tratar dos textos aos quais faz referência, estes parecem incorporados ao seu próprio texto, como que enxertados por uma vasta prática de leitura, como confessa um de seus narradores-personagens, o Túlio de *Caminhando na chuva* (1988, p. 16), o primeiro livro publicado por Kiefer, quando este contava com vinte e poucos anos: “Acho que o homem é um amontoado de leituras, de

músicas, de pinturas e de gens”. Entretanto, os textos dos outros não comprometem a originalidade do autor que, mesmo mesclando as vozes alheias com a sua própria voz, mantém seu estilo e cria um novo tecido.

Contista, romancista, ensaísta, tradutor e poeta, Charles Kiefer é um escritor completo. Sua poesia, assim como sua prosa, é enxuta, límpida e exata. Impregnada por um lirismo cotidiano, dialoga com o mundo ao redor e com outros poetas como Borges em *Museu de coisas insignificantes* (1994). As imagens de seus livros de poemas também conjugam a mensagem poética com a ilustração e as palavras do poeta formam um dueto harmônico com as fotografias da filha Maíra Kiefer em *O perdedor* (2000), título que, aliás, esconde e revela os diversos paradoxos vividos pelo *eu-lírico*.

A leitura envolvente de seus mais de trinta títulos já emocionou leitores brasileiros e estrangeiros e seus livros alcançaram vários prêmios, dentre eles, por três vezes recebeu o prêmio Jabuti. Apesar de ser conhecido por muito tempo como autor regional, sua obra extrapola os limites da região sul do país e apresenta a universalidade humana. Nascido em 5 de novembro de 1958, em Três de Maio – RS, Charles Kiefer é um autor jovem e, também, um estudioso da literatura, sua obra reúne, além dos textos literários, vários ensaios, resultado de seus estudos de mestrado em literatura brasileira e doutorado em teoria literária. Foi jornalista, mas abandonou a profissão, dedica-se atualmente ao ensino de literatura em oficinas literárias e tem ajudado novos escritores a surgirem e a se aperfeiçoarem em seu ofício.

A imagem do tempo fugidio pode ser encontrada tanto no olhar e nas reflexões do artista que contempla o corpo nu de sua amada no livro *Um outro olhar* (1994) quanto na oposição infância/velhice, que compõe boa parte da obra de Kiefer. O pêndulo do relógio oscila entre o passado e o presente, entre lembranças e experiências, sempre marcando o caminhar cadenciado e irreversível do tempo. É contra o tempo e a morte que Bruno Stein, sofrendo de constantes crises cardíacas, luta à beira dos seus setenta anos. O oleiro, patriarca de uma família gaúcha interiorana, planejara comemorar o seu septuagésimo aniversário, apresentando à família uma coleção de mini-esculturas, cada uma cópia de um dos membros do clã. Para isso, refugiara-se num galpão, mas à medida que a história se desenrola e os conflitos vividos por Bruno e pelos demais personagens se intensificam, o oleiro se vê incapaz de forjar, em suas estatuetas, o modelo que ele pretendia para seus entes queridos, cada vez mais independentes e alheios ao seu controle. Quando Bruno toma, então, consciência de que não poderia comandar mais a família e nem mesmo determinar o molde exato de suas mini-esculturas, já que as personalidades de seus familiares não eram moldáveis, ele destrói as

estatuetas e entrega-se a uma paixão avassaladora pela nora Valéria, surpreendida nua por ele no banheiro. Valéria, por sua vez, sofrendo com a indiferença do marido Luís, a implicância da sogra Olga, a rebeldia das filhas Verônica, Luísa, Sandra e Eunice e a anulação de uma vida sem novidades nem perspectivas, passa a nutrir também pelo sogro um desejo lascivo. Bruno esculpe uma estátua para Valéria, deixando-a, entretanto, sem a cabeça para não ser descoberto pela família, mas conservando a posição em que a nora fora surpreendida por ele no banheiro. Valéria descobre a estátua no galpão e compreende tratar-se dela. Os dois, sogro e nora, enfim, consumam o ato incestuoso numa noite de Carnaval, mês de fevereiro, às vésperas do aniversário de Bruno. Assim, o oleiro puritano, de reputação ilibada, constante juiz dos outros, um autêntico Jó bíblico como ele mesmo se intitulava, rende-se aos seus instintos carnis e, na última cena do romance, senta-se à frente da televisão, condenada por ele durante todo o livro, e assiste a desfiles de Carnaval. Em torno do conflito de Bruno, outros conflitos menores se desenvolvem como o da neta Verônica que parte para a capital à procura de uma vida melhor e o do empregado Gabriel, uma alusão ao anjo mensageiro, que encontra, enfim, trabalho certo na olaria de Bruno e um amor de verdade com Neli, filha de um agregado da fazenda do oleiro.

As imagens de morte são várias no romance, que já se inicia com o pôr-do-sol, referência simbólica ao crepúsculo da vida, e com Bruno, rememorando o passado, à sombra de um eucalipto. Os pesadelos de Bruno, que faziam alusão aos pais mortos que voltavam para buscá-lo, e o cheiro de velas queimadas que emanava desses sonhos horríveis; sua resistência ao sono como se dele não fosse mais acordar; a dependência dos remédios para se manter vivo; as preocupações da família com a sua saúde; a própria velhice e a tentativa de sentir-se vivo por meio de suas esculturas e da paixão pela nora; tudo isso aponta para a presença da morte desde as primeiras páginas da narrativa. No sexto capítulo da primeira parte, uma possível referência ao sexto dia da criação bíblica, dedicado ao nascimento do homem e também à sua queda, Bruno, ritualmente, enquanto todos os da casa dormem, urina sobre as flores de Olga e, ao deitar-se, põe-se a ler sobre “a vaidade dos empreendimentos do homem sobre a face da terra” no livro do *Eclesiastes* (KIEFER, 1989, p. 33) e repete o seu exame de consciência habitual antes de rezar o “Pai-nosso”. Em suas reflexões, ele mesmo antecipa o futuro após a sua morte, a decadência da fábrica de tijolos, “sentido maior de sua existência, orgulho de sua velhice” (KIEFER, 1989, p. 34). Sua existência, fadada ao fim, refém de um destino já predestinado, do qual não se podia escapar, como ele acreditava, esvaía-se e era por ele comparada a um fogo-fátuo, *Irrwisch* em sua língua de origem.

O sentido de morrer significa “ocultar-se” ou “ser como sombra”, porque na Grécia o morto se tornava *eídōlon*, um “corpo insubstancial” (BRANDÃO, 1997, p. 225-226). Empregada por Homero para designar os fantasmas e os espectros no Hades, a expressão *eídōlon* ainda referia-se às imagens dos deuses pagãos e às divindades por elas representadas, aos ídolos cuja fabricação era abominada no Decálogo (Êxodo 20: 3-4; Deuteronômio 5: 7-8) e em quase todos os livros do Antigo Testamento. Os ídolos eram considerados *bdelygmata*, ‘abominações’, por detrás dos quais havia *daimonia* (Demônio), ou seja, ‘poderes demoníacos’, com os quais não poderia haver contato sem mover Deus à ira (Cf. BROWN, 1982, p. 409). É assim que a resistência contra o destino mortal aparece no romance, por meio da construção do ídolo tão temido por Bruno Stein, protestante convicto que abominava a idolatria. A princípio, Bruno esculpe várias estatuetas da família, com certeza buscando a imortalização em sua obra de arte. Quando descobre, enfim, que não conseguiria moldar o clã de acordo com os seus próprios padrões protestantes, destrói todas as mini-esculturas e o seu ídolo, então manifestação de seus desejos inconscientes, corporifica-se em forma da estátua da nora nua.

A estátua, de acordo com Jean-Pierre Vernant (2001, p. 306) está ligada à imortalidade, uma vez que ela é uma tentativa de imortalizar o morto por meio de sua imagem. Era assim que se homenageavam os mortos, no século VI a. C., erigindo sobre o túmulo uma forma corporal que lembrava o morto e que fixava para sempre o seu nome. Mesmo as estátuas dos deuses possuem uma conotação humana, conforme Vernant (2001, p.305), já que o divino é representado por meio do corpo humano sempre jovem e, por isso, imortal. Assim afirma Vernant:

A graça, *kháris*: por meio da beleza do corpo humano, como um reflexo em um espelho, transparece de repente o valor do divino que está no oposto do sagrado monstruoso. Fabricada no mármore, no bronze ou no ouro, a imagem do corpo humano deve, por sua vez, mostrar a *kháris*: brilho, esplendor luminoso, irradiação de uma juventude inalterável. (...) A imagem dos deuses que a estátua antropomórfica fixa é a dos Imortais, dos Bem-aventurados, dos “sempre jovens”: aqueles que, na pureza de sua existência, são radicalmente estranhos ao declínio, à corrupção e à morte. (VERNANT, 2001, p. 305)

Dessa forma, a estátua representa, ao mesmo tempo, a imortalidade do divino por meio da perenidade a qual este alude e a mortalidade do humano cuja imagem é apenas um frágil reflexo do deus imortal. O *eídōlon* é, então, um simulacro cuja cópia prende-se à aparência, à assimilação de um ser por outro, o que significa dizer que o *eídōlon* é o duplo daquilo que ele representa, e que seria, inclusive, mais correto traduzir tal termo por duplo ou

fantasma no lugar de imagem, como afirma Vernant (2001, p. 316). Como projeção de um desejo inconsciente de juventude, a estátua da nora significa para Bruno um rejuvenescimento e uma revitalização sexual. Possuindo-a, ele seria de novo jovem e potente, capaz de gerar e, assim, driblar Cronos e Tântatos por meio de Eros. É essa conjugação entre Cronos, Tântatos e Eros que, segundo Gilbert Durand (1997, p. 194) move o regime noturno da imagem e possibilita a vitória sobre o tempo e a morte, quando Eros tingido de desejo o próprio destino e, assim, há meios para se exorcizar a face ameaçadora do tempo mortal. O amor é a promessa de juventude, já que o corpo, mesmo envelhecido, se puder gerar de novo, pode também sobreviver por meio do filho.

O *eídolon* manifesta-se no romance também por meio da veneração demonstrada por Bruno pela *Bíblia* e pelo livro do *Fausto*, de Goethe, conforme as palavras do narrador no capítulo seis da primeira parte:

Abriu a Bíblia, ao acaso, a velha e ensebada Bíblia – que competia em sua predileção com o outro livro que também herdara do pai, livro que adorava, e que ele também tinha adorado, profundo e amável, escrito em alemão gótico, capa de couro e cantoneiras de prata, o Fausto – e se pôs a ler sobre a vaidade dos empreendimentos do homem sobre a face da terra. (KIEFER, 1989, p. 33)

De acordo com Gilbert Durand (1998, p. 16-17), o iconoclasmo no Ocidente, que se originou a partir da proibição religiosa monoteísta de criar qualquer imagem (*eídolon*) como um substituto para o divino e dos métodos científicos racionalistas, provocou o que ele chamou de paradoxo do imaginário no Ocidente, uma vez que a Reforma Protestante, abolindo a veneração das imagens, apenas desviou o culto para as Escrituras Sagradas e para a música, cujas imagens poéticas em abundância acabaram gerando um “imaginário protestante”. A Contra-Reforma e o Barroco desenvolveram uma estética da imagem santa por meio da ornamentação figurativa das catedrais e de inúmeras transposições dos “mistérios da fé” para as imagens das representações teatrais e o avanço científico e tecnológico proporcionou as técnicas de reprodução de imagens, por meio da fotografia, do cinema, da televisão e do vídeo, suplantando, assim, conforme Durand (1998, p. 5-6), “a supremacia da imprensa e da comunicação escrita – com sua enorme riqueza de sintaxes, retóricas e todos os processos de raciocínio”. Dessa forma, as instituições religiosas e científicas que proclamaram o iconoclasmo no Ocidente acabaram construindo uma “civilização da imagem”.

Assim, o culto ao *eídolon*, combatido por Bruno desde o início do romance, constitui-se no seu desejo secreto e manifesta-se na sua veneração pela *Bíblia* e pelo livro do *Fausto*, pela estátua da nora e pela própria televisão, que é combatida por ele durante toda a

narrativa, mas à qual ele se rende no fim da história, se tornando mais um prazer que ele acrescentava à sua vida como conta o narrador:

Depois de certo tempo, em que estivera fitando a via-láctea enquanto urinava, entrou em casa. Ao passar diante do televisor, deteve-se. O olho no ventre da noite o fitava, frio e distante. Encarou-o, como se o desafiasse. Resoluto, caminhou em sua direção e apertou o botão. A luz azulada espalhou-se pela sala, dando às paredes e móveis uma luminosidade fantasmagórica. Manteve o som quase inaudível. No aparelho sucediam-se as imagens de um baile de carnaval: mulatas rebolando os fartos quadris, nádegas expostas, suadas, casais se beijando, sem pararem, contudo, de pular. Devia desligar o maldito televisor, destruí-lo – como fizera Deus com Sodoma e Gomorra –, mas não foi capaz sequer de abandonar o sofá em que se deixara derrear, magnetizado pela sensualidade dos requebros das mulheres, pelo movimento incessante dos corpos molhados, desculpando-se com a alegação íntima de que talvez pudesse ver a neta divertindo-se no meio do salão.

Sem o saber, Bruno Stein acabara de acrescentar mais um prazer à sua já longa e atribulada existência. (KIEFER, 1989, p.174-475)

A figura do *eídōlon* aparece de forma explícita em outra obra de Charles Kiefer, *O escorpião da sexta-feira*. O narrador-personagem, um psicopata, depois de assassinar a namorada para se vingar de suas constantes traições, a coloca em uma banheira juntamente com os seus pertences, cobre-a com cimento e constrói em cima um altar sobre o qual coloca uma imagem de Nossa Senhora de Lourdes. Como em outras obras de Kiefer, *O escorpião da sexta-feira* dialoga com um conto de Edgar Allan Poe, “The cask of amontillado” (“O barril de amontillado”) e com outro de Lygia Fagundes Telles, “Venha ver o pôr do sol”. No primeiro, o personagem Montresor sepulta o amigo Fortunato, durante as comemorações de Carnaval, erguendo uma parede de argamassa depois de acorrentá-lo a uma parede da adega subterrânea em sua casa. No segundo conto, o personagem Ricardo aprisiona a ex-namorada Raquel num mausoléu de família em um cemitério abandonado e a deixa lá para morrer.

A construção de um *eídōlon* remete também ao mito de Pigmalião, que esculpe uma estátua à semelhança de Afrodite e por ela se apaixona. O mito narra tanto a veneração do escultor pela deusa quanto por Galatéia, por ele esculpida, até que, atendendo a um pedido de Pigmalião, Afrodite anima a estátua, transformando-a numa mulher. Após adquirir vida, Pigmalião casa-se com Galatéia e os dois têm uma filha a qual chamam Pafos. O mito não narra os acontecimentos posteriores à transformação de Galatéia, esclarecendo se ela deixa ou não de ser adorada por Pigmalião, mas o certo é que enquanto ela era apenas uma estátua, constituía-se num ídolo para o escultor. Como estátua, Galatéia era para Pigmalião a projeção de si mesmo, o seu duplo, e como mulher, ela passou a representar o ventre que lhe garantiria a geração. Nesses dois aspectos, em forma de estátua ou em forma de mulher, a obra de arte

representa para o artista a possibilidade de driblar a morte, uma vez que ele pode sobreviver em sua obra ou por meio de sua descendência.

Da mesma maneira, Valéria e sua estátua representam para Bruno Stein um antídoto contra o tempo mortal. Dos membros do clã, ela era a única com personalidade fraca, a única que se rendia à modelagem que Bruno quisesse lhe imprimir, era submissa e resignada, nenhum dos outros membros da família obedeciam mais aos caprichos do oleiro. Olga rebelara-se contra Bruno e refugiara-se nos afazeres domésticos, Luís estava sempre viajando, as netas se deixavam dominar pela televisão, já não escutavam mais o avô e Verônica, a neta mais velha cuja imagem Bruno nunca conseguira aprisionar em sua escultura, havia partido para Porto Alegre à procura de um futuro melhor. Restava apenas Valéria, que ainda dava alguma atenção ao oleiro e demonstrava-lhe algum afeto. Seria fácil moldá-la, pois ela não apresentava qualquer resistência, ao contrário, estava sempre à espreita, à espera de uma oportunidade para jogar-se nos braços de Bruno. Ela era, nas palavras do sogro, “mulher tola e medrosa” (KIEFER, 1989, p. 166). Assim como ela era para ele um vislumbre de salvação, de escape à enfadonha espera da morte, ele representava um novo nuance para a vida embotada dela. Um precisava do outro e durante vários capítulos, antes do encontro amoroso, ambos elaboram fantasias sexuais um com o outro, fugindo do mundo ao redor e do destino a que estavam fadados.

A estátua que Bruno constrói para Valéria substitui todas as outras estatuetas que ele havia feito em homenagem à sua família e é como um substituto para a nora também. Já que o sogro não podia viver aquela paixão com a nora publicamente, ele a viveria clandestinamente, transferindo para a estátua os desejos que tinha por Valéria: “Olhou para a estátua e sentiu desejo de acariciar-lhe as coxas, de entregar-se de vez àquela paixão” (KIEFER, 1989, p. 154). A metamorfose ao contrário de sua amada, que passara de mulher à estátua, era o *eídolon* de Bruno Stein, ao qual ele prestava um culto às escondidas. Aqui se evidencia o mito de Pigmalião: o artista, desgostoso com as pessoas que partilhavam o seu mundo, isola-se e constrói uma criatura à sua imagem e semelhança que, embora fosse do sexo oposto, era, ao mesmo tempo, a projeção de si mesmo e a promessa de ser um outro, mas tão atraente e sedutor que a sua conjunção com ela permitisse, duplamente, penetrar o outro sem a si próprio se perder. Assim, Valéria era para Bruno como Galatéia para Pigmalião, uma promessa de vida.

As estruturas sintéticas do imaginário, no regime noturno da imagem, de acordo com Gilbert Durand (1997, p. 282) referem-se ao domínio do tempo mediante duas categorias, a do poder de repetição infinita de ritmos temporais e domínio cíclico e a do papel

genético e progressista do devir. Para simbolizar estes dois matizes do imaginário, Durand escolhe duas figuras do jogo do Tarô, as quais resumem reciprocamente o movimento cíclico do destino e o ímpeto ascendente do progresso temporal: o denário e o pau, sendo que o primeiro introduz as imagens do ciclo e das divisões circulares do tempo e do eterno retorno, e o segundo corresponde a uma redução simbólica da árvore com rebentos, da árvore de Jessé, promessa dramática do cetro. Dessa forma, o tempo pode ser dominado pela ordenação da repetição cíclica que anula a fugacidade temporal e que se liga às imagens das duas invenções mais importantes para a humanidade, o fogo e a roda, ou por um movimento erótico, o resultado da combinação dos contrários, engendrado pelo engrama do gesto sexual, também ligado ao fogo, que sobredetermina a produção técnica e pressupõe o advento do filho, o qual constitui um progresso no tempo e o domínio do devir, ou seja, da própria irreversibilidade temporal mediante à possibilidade de preservação da vida por meio da geração (DURAND, 1997, p. 338). Assim, o regime sintético procura reconciliar a antinomia que o tempo implica: o terror e a angústia diante do tempo que foge e a confiança numa vitória sobre ele. No romance, o tempo e a morte são combatidos por meio de imagens simbólicas que representam tanto a repetição cíclica quanto o papel genético com o advento do filho.

Uma das formas de domínio sobre o tempo é a possibilidade de repeti-lo. Mircea Eliade (1992, p. 57), ao tratar do mito do eterno retorno e da regeneração do tempo em sociedades arcaicas, observou que cada ano novo era considerado como o reinício do tempo a partir do seu momento inaugural, como se fosse uma repetição da cosmogonia, em que o tempo histórico era anulado para que a criação do mundo, projetada num espaço *in illo tempore*, fosse reatualizada todos os anos. Dessa forma, a eterna repetição do ato cosmogônico, por meio da transformação do Ano Novo em inauguração de uma nova era, permitia o retorno dos mortos à vida e perpetuava a crença da sua ressurreição (ELIADE, 1992, p. 62). Com base nos estudos de Eliade, Gilbert Durand (1997, p. 283) aponta o ano como aquele que “marca o ponto preciso onde a imaginação domina a contingente fluidez do tempo por uma figura espacial”, uma vez que, segundo Eliade, o homem não faz mais do que repetir o ato da criação e, assim, nesse momento mítico, no qual o mundo é construído e recriado, acontece também a abolição do tempo pela repetição do calendário, que apresenta uma estrutura periódica e circular.

O oleiro Bruno Stein resiste à morte por meio da comemoração do seu septuagésimo aniversário. A narrativa inicia-se nas férias do mês de janeiro, que marcam o início de um ano. O aniversário de Bruno aconteceria logo após o Carnaval. Alguns índices dessa comemoração natalícia já prenunciam a presença da morte e o seu enfrentamento desde

o início da história, como por exemplo, os setenta anos de Bruno, correspondendo ao número sete, que se refere ao sétimo dia da criação bíblica, quando o Criador descansa de seu trabalho após tê-lo terminado, e simboliza a plenitude dos tempos, encerrando um ciclo concluído (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 828). O sono, referência ao descanso do Criador no sétimo dia, refere-se também à morte, mesmo porque Hipnos é irmão de Tânatos de acordo com as narrativas mitológicas (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 621). Bruno Stein, sofrendo com problemas cardíacos, à beira de seus setenta anos, inspirava muitos cuidados à família e já antecipava o pranto de sua esposa e a melancolia de sua neta Verônica que temiam perdê-lo. Ele mesmo, antevendo o seu fim, buscava refugiar-se nas estatuetas, com as quais pretendia surpreender a família no dia do seu aniversário. Dessa forma, a criatura, talvez inconscientemente, assumia o lugar do criador, modelando a imagem da família de acordo com os seus próprios padrões, na ilusão de ainda ter o controle sobre ela e sobre a própria vida. Aliás, a imagem do oleiro refere-se a Deus no Antigo Testamento, de acordo com o profeta Jeremias (18: 6): “Não poderei eu fazer de vós como fez este oleiro, ó casa de Israel? Diz o Senhor; eis que, como o barro na mão do oleiro, assim sois vós na minha mão, ó casa de Israel”.

Como irmã do sono e filha da noite, a morte não pressupõe apenas o fim, mas também a introdução no Paraíso e o número sete, bem assim os seus múltiplos e derivados como o número setenta, representam o término de um ciclo e o início de outro. Dessa forma, a comemoração do aniversário por Bruno pode representar um ritual de regeneração do tempo, ainda mais mediante a surpresa que ele pretendia fazer à família, expondo-lhes uma réplica em barro para cada membro do clã, num conjunto de estatuetas chamado por ele “Reunião de Família”. Às portas da morte, Bruno invoca a imagem de Deus, mas não como um servo ou um filho que busca a ajuda do Altíssimo, e sim com o desejo velado de ser como o próprio Deus, doador da vida, e é esse orgulho que talvez tenha aberto a porta para a presença diabólica, sentida tantas vezes pelo empregado Gabriel, e para a tentação luxuriosa que leva Bruno ao incesto com a nora.

O orgulho espiritual é uma das marcas na personalidade do oleiro Bruno Stein, certo de ter alcançado um saldo positivo a seu favor diante de Deus, uma vez que ele se esforçava por cumprir os mandamentos bíblicos, não se curvava aos apelos da televisão, deus de *écran* e bezerro do século vinte, segundo ele, e sempre participava com gordas ofertas na igreja evangélica da qual fazia parte. Sempre negando os apelos da carne, Bruno acreditava-se salvo da condenação infernal por meio da sua prática religiosa, um conjunto de rituais que ele praticava desde a confirmação de seu batismo. “Não seria Bruno Stein um Job moderno?”

(KIEFER, 1989, p. 23) foi a pergunta que o oleiro se fez quando abriu ao acaso o *Fausto*, de Goethe, e deparou-se com os versos “Que vejo? Ante meus olhos figura angelical/Ressurge nesse espelho estranho, misterioso”. E a resposta veio imediata, sim, ele era, pois ainda que sofresse as maiores aflições, como a destruição de sua olaria ou uma doença terrível, não declinaria o seu amor e a sua devoção por Deus.

As referências ao *Jó* bíblico e ao *Fausto*, de Goethe, instauram no romance, já desde o segundo capítulo, uma presença diabólica, apenas sentida pelo empregado Gabriel. Tal presença ronda a propriedade de Bruno e manifesta-se por meio dos pressentimentos e arrepios de Gabriel, por meio dos constantes redemoinhos e rangidos dos gonzos enferrujados do portão, nos pesadelos de Bruno e na figura fantasmagórica do agregado, sempre bêbado, Arno Wolf. Tanto no livro de *Jó* quanto no do *Fausto*, de Goethe, Deus afirma ao Diabo que, apesar das tentações e sofrimentos, *Jó* e *Fausto* permaneceriam fiéis aos mandamentos divinos. Para provar isso, Deus permite que o Diabo tente um e outro personagem. *Jó* vence todas as tentações e recebe o dobro do que possuía antes das calamidades impetradas pelo Diabo, mas *Fausto* entrega a alma a Mefistófeles e, em troca, recebe o rejuvenescimento sexual e o amor de Margarida, entretanto desgraça a vida da amada e tem um fim trágico.

Há muitas divergências entre o livro de *Jó* e o do *Fausto*, como, por exemplo, os vários séculos que separam as duas obras e a temática enfatizada em cada uma delas, a primeira voltada para questões religiosas da era patriarcal antes de Cristo e para a antiqüíssima pergunta “Por que sofrem os justos se Deus é um Deus de amor e misericórdia?” e a segunda, orientada para o secularismo do romantismo alemão do século XVIII. Há várias diferenças entre os personagens também, enquanto *Jó*, ligado à família e aos amigos, buscava verdadeiramente uma vida piedosa e o seu pecado consistia na sua auto-justificação, *Fausto* era um típico individualista moderno, sem vínculos familiares e sociais, que, mesmo incluindo em seu discurso termos cristãos, nunca rezava nem ia à igreja e cujo pecado era, segundo Ian Watt (1997, p. 209), a “incansabilidade do espírito”, ou seja, a insatisfação constante, que resume “uma ativa e ininterrupta busca da experiência em si”.

De acordo com Gilbert Durand (1997, p.293), “esse esforço sincrético para reintegrar no Bem o Mal e as trevas sob a forma mítica de Satã, o anjo rebelde”, que o romantismo literário torna mais aparente e mais acessível, remete à conciliação dos contrários, a uma *coincidentia oppositorum*, alusão ao andrógino, imagem do ser completo que, mediante a união do masculino e do feminino, consegue driblar o destino fatal ao recuperar a unidade primordial perdida de acordo com o mito em Platão e engendrar a possibilidade da gestação do filho e, assim, das sucessivas gerações que preservam a linhagem

familiar e pressupõem uma morte-renascimento. A união dos contrários remete também à alquimia e à lua andrógina, referindo-se ambas, igualmente, ao simbolismo da morte-renascimento. De acordo com Durand (1997, p. 303), a primeira realiza a *conjunctio* dos elementos alquímicos, dos quais nasce o Mercúrio transmutado, chamado também hermafrodita por seu caráter completo, promovendo o rito nupcial ao qual sucede a morte de alguns elementos e a ressurreição na figura do nascimento de um terceiro; e a segunda, como a primeira medida do tempo, símbolo do calendário cíclico, representa o primeiro morto que ressuscita devido às suas transformações de lua negra em crescente, depois em lua cheia e em decrescente, repetindo o ciclo como “promessa explícita do *eterno retorno*”. Dessa forma, para Durand (1997, p. 293), as obras românticas com os seus heróis tenebrosos propõem “a epopéia romântica da síntese e da reabilitação mítica do mal” e representam o enfrentamento do destino mortal por meio da alusão à conciliação dos contrários. Assim, a presença diabólica e a referência ao *Fausto*, de Goethe, e a *Jó*, em *Valsa para Bruno Stein*, pressupõem uma resistência contra a morte.

Valsa para Bruno Stein é escrito em três partes que sugerem o compasso ternário da valsa cuja métrica é formada por três tempos, com estrutura “forte-fraco-fraco”. Assim, a primeira parte, intitulada “Figura Angelical”, que corresponde ao primeiro tempo do compasso ternário, tocado de forma mais forte, apresenta vinte e nove capítulos e trata de impor a descrição de cada personagem, de expor os seus conflitos e de sugerir a presença diabólica rondando a propriedade dos Stein. É nesta parte também que o *Fausto*, de Goethe e o *Jó* bíblico aparecem de maneira mais contundente, ligados à imagem de Bruno. As outras duas partes, chamadas “As luzes da cidade” e “O incêndio”, são compostas por sete capítulos cada e dão conta do desenrolar do que já fora exposto na primeira parte, em tom mais brando, aludindo aos últimos tempos, “fraco-fraco”, do compasso ternário. Os capítulos são curtos, a linguagem é concisa e há uma alternância na apresentação de cada cena do relato. O primeiro capítulo da primeira parte focaliza Bruno sentado, ao pôr-do-sol, embaixo de um eucalipto, o segundo capítulo apresenta Gabriel caminhando errante à procura de pouso, o terceiro retorna a Bruno e o quarto trata novamente de Gabriel e de seu encontro com Bruno e, assim, os demais capítulos vão se alternando na apresentação de cada membro da família, de cada funcionário da olaria. Assim, como na música, cada capítulo, à semelhança da fórmula do compasso, apresenta o mesmo “tempo”, ou seja, a mesma duração, e essa alternância cria uma sensação de repetição ou circularidade, definindo o ritmo da composição e de suas partes.

A música era um dos poucos prazeres que restavam ao oleiro Bruno Stein, além do fumo, da leitura e da paixão de modelar. Ela está presente quando Bruno se refugia em seu

escritório, escondendo-se das opressões que o cercam, e em seus pesadelos, nos quais seu pai retorna esquálido e bêbado, tocando em seu violino uma valsa para ele. Como índice das manifestações do inconsciente e de fuga do mundo exterior, a música encontra-se também presente em meio ao ritmo frenético que envolve o ato sexual entre Bruno e a nora no escritório, dois corpos enlaçados e rendidos aos movimentos de seus desejos reprimidos. A música é, como postula Gilbert Durand ao se referir a Scholoezer (1997, p. 336), uma forma de dominar o destino temporal, uma vez que este é organizado por ela e que “o compositor produz no tempo uma coisa que na sua unidade, enquanto portadora de um sentido, é intemporal”. Ela é, segundo Durand, o símbolo mais sublimado do drama sexual, conforme ele mesmo diz:

(...) as implicações sexuais estruturam toda a música e subtendem o diálogo musical tanto no domínio dos ritmos, que os tratados de composição classificam ainda de “feminino” e “masculino”, como no domínio da altura do som, sendo o agudo atribuído às vozes de mulheres e o grave às vozes de homens, e como nos diferentes timbres da orquestra. (DURAND, 1997, p. 335-336)

De acordo com Durand, pode-se dizer que toda música não passa de uma vasta “metaerótica”, pois constitui a forma mais completa do “cruzamento” ordenado de timbres, vozes, ritmos e tonalidades sobre a trama contínua do tempo. Assim, para ele, as fantasias relativas ao sistema musical e rítmico ligam-se ao reflexo sexual, cujo esquema representa um domínio sobre o devir. Dessa forma, a presença musical no romance apresenta também mais uma resistência à morte.

Outro elemento recorrente no romance é o fogo com os vários significados que ele evoca: primeiramente, o fogo-fátuo, insensato, vaidoso e fugaz como o tempo que escapava ao controle de Bruno, visto que todas as coisas, segundo a visão do oleiro, estavam à mercê de um destino pré-estabelecido e, como ele mesmo afirma, “ao verme não cabia recusar-se ao ciclo nem revoltar-se contra a ordem estabelecida das coisas” (KIEFER, 1989, p. 35). Em segundo lugar, o fogo infernal no qual, segundo Bruno (KIEFER, 1989, p. 29), iriam queimar todos os pecadores, os mentirosos, os corruptos, os preguiçosos, os idólatras, dentre os quais ele não fazia parte. Em terceiro lugar, o fogo que queimava os tijolos na olaria, confirmando a sua forma. Em quarto lugar o fogo sexual, que ainda ardia em Bruno e que Olga recusava satisfazer, desculpando-se por estarem ambos muito velhos. E, por fim, o fogo elétrico e maquínico, misterioso e invisível, projetado por meio das imagens televisivas que dominavam toda a família.

A imagem do fogo no romance refere-se tanto ao tempo e à morte como ao domínio sobre ambos. O fogo-fátuo alude à transitoriedade do tempo, o fogo infernal à morte.

Entretanto, Eros vem se juntar a Cronos e a Tânatos e essa conjugação prenuncia a vitória sobre o destino mortal, pois é justamente o fogo sexual que precipita toda a trama textual e, não podendo mais ser contido, explode num incêndio ao fim da narrativa. Às vésperas do aniversário, em pleno Carnaval, Bruno não mais resiste aos apelos de seus desejos por Valéria e é, então, consumido pelo ardor sexual. O septuagésimo aniversário, como já foi visto, alude ao fim de um ciclo e ao início de outro, fazendo referência ao arquétipo de morte-renascimento. A alusão ao Carnaval confirma este estado de fim e recomeço, uma vez que se liga à imagem do caos (DURAND, 1997, p. 309), presente no fim e no início de todas as cosmogonias. O arquétipo do fogo, por sua vez, aparece ligado ao esquema de fricção rítmica, uma referência aos isqueiros primitivos, que agiam por meio da fricção de duas peças de madeira, freqüentemente em forma de cruz (DURAND, 1997, p. 332) e, dessa forma, corresponde à imagem do ato sexual e a toda significação que esta imagem implica, ou seja, o domínio do tempo e da morte por meio das sucessivas gerações, como uma hipotipose do futuro. Assim, de acordo com Durand (1997, p. 332-333), “tecnologia e mitologia encontram-se neste ponto: a fricção rítmica” e esse esquema do vaivém que produz o fogo, elemento tão importante para o futuro técnico da humanidade, apresenta um protótipo no microcosmo do corpo humano por meio do gesto sexual.

De acordo com Gaston Bachelard (1999, p. 39), a fricção é uma experiência fortemente sexualizada, já que toda tentativa de produzir o fogo é sugerida por experiências inteiramente íntimas e que o seu nascimento não se refere apenas à carícia mais íntima do movimento do pênis na vagina, mas que, ao consumir as duas madeiras, o fogo representa o próprio complexo de Édipo, devorando pai e mãe e, assim, “antes de ser filho da madeira, o fogo é filho do homem”. Bachelard, baseando-se numa teoria elétrica dos sexos, elaborada em 1753, por Charles Rabiqueau, advogado e engenheiro do rei para todas as suas obras de Física e de Mecânica, afirma que o que o fogo faz é consumir e iluminar e o fogo elétrico, ainda que invisível, é um fogo sexualizado, visto ser misterioso. De acordo como o mestre francês:

Tudo o que se fricciona, tudo o que arde, tudo o que eletriza é imediatamente suscetível de explicar a geração. Quando os harmônicos sexuais inconscientes da fricção não se produzem, quando ressoam mal em almas secas e rígidas, a fricção, devolvida a seu aspecto puramente mecânico, perde de imediato seu poder de explicação. (BACHELARD, 1999, p. 41-42)

Dessa forma, o arquétipo do fogo, presente em todo o romance, alcança seu ápice nas últimas páginas quando os fornos dos tijolos se incendeiam na olaria e Bruno consuma o ato sexual com a nora no escritório, enquanto todos dormem. Após o encontro com Valéria,

Bruno sai para o jardim e, nesse momento, a presença diabólica insinua-se por meio de um pesadelo que Gabriel tem com o Diabo e da figura de Arno Wolf que, voltando bêbado da vila exclama repetidamente: “Uma valsa para Bruno Stein”, numa alusão aos sonhos de Bruno com o pai morto vindo buscá-lo e tocando uma valsa para ele. Bruno arrepia-se e cambaleia, mas quando descobre que é Arno Wolf bêbado que profere aquelas palavras, acalma-se, urina sobre as flores do jardim de Olga olhando a Via Láctea, entra em casa e, na penumbra, liga a televisão e assiste aos desfiles de Carnaval.

O fim do romance, que havia começado ao pôr-do-sol, se dá na madrugada, início de um novo dia. O Carnaval, como já visto, alude ao caos e, assim, ao fim e ao início de um novo ciclo, e também se refere à expansão de todos os desejos carnavais. O oleiro Bruno Stein que resistira à morte desde o princípio da narrativa, buscando se imortalizar em suas mini-esculturas após a morte e procurando também sua auto-justificação por meio da religião, com vistas a alcançar a vida eterna, rende-se, enfim, ao apelo de seus desejos. O ato de urinar sobre as flores do jardim de Olga, antevisto em outro momento da narrativa, demonstra o desdém do marido pela esposa que não se ocupava mais dele, mas preferia se dedicar às tarefas domésticas. E já que não podia se entregar ao amor com a esposa, Bruno buscou a paixão da nora, mais jovem que ele, miragem de uma juventude perdida. O ato sexual, para o qual o fogo serve como metáfora, representa para Bruno, nesse momento, a recuperação da própria vitalidade. De acordo com Durand, a reprodução do fogo que, no romance, pode ser vista tanto no incêndio dos fornos da olaria, como na explosão orgiástica entre Bruno e Valéria e na eletricidade por detrás das imagens televisivas, introduz uma nova dimensão simbólica, a produção do Filho, do qual o fogo é um protótipo, e essa filiação sobredetermina a produção técnica e faz aparecer uma nova modalidade do domínio sobre o tempo. Segundo ele:

O tempo já não é vencido pela simples segurança do retorno e da repetição mas sim porque sai da combinação dos contrários um “produto” definitivo, um “progresso” que justifica o próprio devir porque a própria irreversibilidade é dominada e tornam-se promessa os meios da sua produção. (DURAND, 1997, p. 338)

Assim, a possibilidade de dar continuidade à própria vida por meio da geração de filhos é o que pressupõe a união dos contrários, masculino e feminino. Mesmo que não nascesse nenhum filho da união incestuosa entre Bruno e Valéria, existia implícita a promessa de uma nova geração e, assim, o domínio sobre o tempo e a morte. Aliás, esse episódio do romance alude à união do patriarca Judá com sua nora Tamar, da qual nasceram gêmeos. De acordo com o relato bíblico no livro de Gênesis, Tamar casara-se com Er, o filho primogênito de Judá. Com a morte de Er sem deixar descendência, Judá casa Tamar com o seu segundo

filho, Onã, para cumprir a lei do levirato, que determinava o casamento da viúva com o cunhado para que este suscitasse descendência para o irmão morto (Cf. Deuteronômio 25: 5-10). Como Onã sabia que o filho que ele gerasse levaria o nome do irmão ao invés do seu, todas as vezes que possuía a cunhada, interrompia o coito para que ela não engravidasse. Assim, Onã também morreu sem deixar descendentes e, como Judá, temesse que o seu filho caçula, Selá, tivesse o mesmo destino dos outros irmãos ao casar-se com Tamar, não o deu por marido à nora, que permaneceu viúva na casa dos pais. Com a morte da esposa de Judá, Tamar se disfarçou de prostituta e engravidou do sogro, dando à luz aos gêmeos Perez e Zerá. Dessa forma, a própria alusão que o romance faz à história bíblica confirma a vitória sobre a morte por meio da geração de filhos. As sucessivas mortes dos filhos de Judá foram vencidas mediante a geração dos gêmeos com Tamar, ao mesmo tempo, filhos e netos de Judá, ou seja, representantes de duas gerações, a dos filhos e a dos filhos dos filhos.

Outro mito ao qual a narrativa faz referência é o de Prometeu, o titã que roubou o fogo dos deuses e o deu aos homens. Essa atitude de Prometeu atraiu a ira dos deuses e trouxe como consequência um castigo para ele e outro para os homens. O titã foi aprisionado a uma rocha e uma águia devorava-lhe o fígado durante o dia, à noite, o órgão era regenerado e, no dia seguinte, a ave devorava-lhe o fígado novamente. Para os homens, Zeus pediu ao deus-ferreiro, Hefesto, que criasse a mulher, Pandora, a qual foi enviada à terra com uma caixa contendo todos os males do mundo. Pandora e Galatéia equivalem-se no sentido de serem, num primeiro momento, elaboradas como estátuas, entretanto, as diferenças entre elas são maiores. Pandora foi idealizada pelos deuses com o fim de castigar os homens, já Galatéia foi construída por um mortal, como a projeção dele mesmo. Pandora é o elemento usado para uma vingança, Galatéia é objeto de um amor. No romance, Valéria bem que podia ser uma referência a Pandora, como um castigo enviado a Bruno Stein por seu arrogante desejo de querer viver mais do que cabe a um mortal, mas ela, ao ser recriada em forma de estátua por Bruno, corresponde à Galatéia, aquela que fora criada por um mortal como objeto de sua paixão e desejo de imortalidade.

No fim da narrativa, que representa também um começo, Tântos e Eros se unem num mesmo instante, os tijolos do oleiro são consumidos pelo fogo numa referência ao fogo purificador e infernal que consome as almas dos pecadores, e Bruno e Valéria se abrasam, queimam e ressurgem rejuvenescidos. Bruno, enfim, senta-se em frente à televisão e entrega-se ao que Bachelard (1999, p. 6) chama de “a secreta permanência da idolatria do fogo”, ou seja, a mesma idolatria que dominou os homens, em tempos remotos, quando descobriram o fogo e toda a técnica e progresso que ele gerou e que ainda os domina, só que agora secretamente. Bruno

entrega-se à observação do fogo maquínico que salta colorido das imagens carnavalescas na televisão, “o deus de écran, o bezerro do século vinte, a desviar o povo do caminho verdadeiro, a destruir as bases morais da família” (KIEFER, 1989, p. 31), como ele chamava o aparelho de TV no início do romance. Para os idólatras, viria o castigo segundo Bruno Stein, em forma de guerras, tremores de terra, epidemias, enchentes e secas. Para Prometeu, que roubou o fogo dos deuses, veio o castigo em forma da mulher com a sua caixa e todos os males do mundo. Para Fausto, o trágico destino por ter se vendido ao diabo. E para Bruno Stein, que “amava estar vivo” e se pudesse, “viveria duzentos ou trezentos anos, por maiores que fossem as dores e aflições, o cansaço e a fraqueza” (KIEFER, 1989, p. 21-22)? Qual seria o seu castigo?

O romance, que se inicia enumerando os poucos prazeres na vida do oleiro Bruno Stein, o fumo, a leitura, a música e a paixão de modelar, termina, citando mais um prazer que ele acrescentava à sua longa e atribulada existência, a televisão, fechando, assim, a narrativa cíclica com um elemento que representa, de acordo com a análise feita até agora, o fogo elétrico, maquínico e invisível, o qual encerra em si mesmo o simbolismo do progresso tecnológico e do engrama sexual, garantia de domínio do devir. Com certeza, a morte viria ceifar o oleiro Bruno Stein e ela seria mais cruel que as catástrofes terrestres, que a caixa de Pandora e que o diabo, mas, enquanto ele pudesse, lhe resistiria mesmo que fosse por meio da imaginação simbólica.

1.2. O templo literário em Moacyr Scliar

Falar em Moacyr Scliar implica falar de coisas novas e antigas, da novidade que se volta às origens, do contemporâneo que retorna ao passado para, ao mesmo tempo, refletir sobre ele e questioná-lo. Sua escritura, dessa forma, se volta para a idéia pós-moderna, que Edgar Morin assim define:

Talvez a idéia pós-moderna consista em afirmar que o novo não é necessariamente o melhor. Fabricar o novo pelo novo é estéril. O problema não reside na produção sistemática e forçada do novo. A verdadeira novidade nasce sempre de uma volta às origens. (...) no fundo, toda novidade deve passar pelo recurso e pelo retorno ao antigo. (MORIN, 2003, p. 43)

Filho de imigrantes russos judeus, nascido em Porto Alegre-RS, em 23 de março de 1937, Moacyr Jaime Scliar, de acordo com Regina Igel (1997, p. 61), “resume, na sua pessoa e em grande parte de sua escrita, a dualidade típica do brasileiro nato, criado na cultura

brasileira e herdeiro de uma bagagem cultural judaica européia”. A primeira inspiração para suas narrativas prende-se à sua infância e às histórias de imigrantes contadas oralmente por membros de sua família e por vizinhos, que se reuniam na calçada, em frente à sua casa, no bairro do Bom Fim, nas noites quentes de verão. Formou-se em Medicina e, como médico principiante, ao visitar uma casa de idosos em Porto Alegre, Scliar “começou a ouvir e a armazenar histórias individuais de um passado coletivo, no qual se encontravam suas próprias raízes” (IGEL, 1997, p. 61). E, segundo Igel, foi ele quem, dentre os escritores brasileiros de origem judaica, mais incluiu, em forma ficcional, a vivência dos imigrantes judeus no Rio Grande do Sul. De acordo com a pesquisadora, “Scliar aproveitou um material histórico até então em estado latente e se enfiou, literariamente, pelos atalhos abertos pelos pioneiros judeus, do pampa brasileiro às cidades” (IGEL, 1997, p. 60). Assim, sua escrita reúne elementos históricos, sobretudo os que tratam da história dos judeus no Brasil, e relatos médicos, num estilo prosaico, lembrando a oralidade, que expõe o trivial como se fosse uma conversa à porta de casa, mas realça o elemento comum por meio da técnica literária, temperando sempre as palavras com uma pitada de ironia.

A perspectiva ficcional do judaísmo gaúcho, na obra de Scliar, é dominada pelo espaço urbano, e o campo aparece apenas como um pano de fundo “contra o qual se estende uma cenografia acima do real cotidiano, exposta a uma coordenação imaginativa que mal toca o empírico para instalar-se no reino do abstrato”, como descreve Regina Igel (1997, p.60). Sua narrativa evoca elementos históricos e mitológicos, tanto do âmbito judaico quanto do universal. Exemplos desse tipo de narrativa são o conto “A balada do falso Messias” e os romances *O centauro no jardim* e *Os deuses de Raquel*. O seu primeiro romance *A guerra no Bom Fim*, publicado como novela, conforme Igel (1997, p. 110-111), “elevou o bairro do Bom Fim, em Porto Alegre, ao grau de constelação maior no planetário da ficção brasileira judaica” e a sua extensa bibliografia encontrou, nesse bairro, “a seiva germinativa dos seus cenários e população ficcionais”.

Sua produção literária é vasta e trilha vários caminhos. A diversidade de sua obra passa pelo conto, pelo romance, pela crônica e pelo ensaio. Suas crônicas tratam do cotidiano citadino, algumas inspiradas em notícias de jornal como as do livro *O imaginário cotidiano*, outras sobre a tipicidade de Porto Alegre e de seus habitantes como em *Histórias de Porto Alegre*, e ainda as que remetem a frases famosas como em *A língua de três pontas*. Seus contos, assim como suas crônicas, apresentam uma simplicidade formal, mas engendram pequenos detalhes que transmitem uma mensagem profunda, por vezes simbólica, e que dialogam com textos grandiosos da literatura universal, da história e da ciência. Sua linguagem enxuta e

precisa, muitas vezes, provoca um suspense mantido até o final surpreendente da narrativa e constrói paradoxos, às vezes, chocantes. E seu bom humor sempre faz rir.

História, medicina e judaísmo são os principais temas de sua obra, cujos mais de sessenta títulos ultrapassaram, há muito e em muito, um número que dificilmente pode ser definido se forem contadas as suas participações em antologias nacionais e estrangeiras e em diversos periódicos brasileiros. Sua obra foi traduzida em diversos idiomas e publicada em mais de vinte países e, desde 1968, Scliar não pára de receber prêmios, dentre eles, figuram três vezes o Prêmio Jabuti, dos quais um foi para o romance *Sonhos tropicais*, em 1993, e outro para o romance *A mulher que escreveu a Bíblia*, em 2000.

Scliar trata, em sua ficção, de política e de história, como em *Mês de cães danados* e *O exército de um homem só*, mas, sobretudo, dialoga com a Bíblia e com a trajetória judaica no Brasil como em *O ciclo das águas*; *A mulher que escreveu a Bíblia*; *Cenas da vida minúscula*; e os mais recentes, *Na noite do ventre, o diamante* e *Os vendilhões do templo*. A medicina também se conjuga com a literatura em romances como *Sonhos Tropicais*; *A majestade do Xingu*; *Saturno nos trópicos* e *Histórias de Aprendiz*. Há ainda espaço, em sua obra, para a literatura infantil e juvenil como *Memórias de um aprendiz escritor*; *No caminho dos sonhos*; *Os cavalos da república*; *Prá você eu conto*; *O rio grande farroupilha*; *Câmara na mão, o guarani no coração*; *A colina dos suspiros*; *Livro da medicina* e *O mistério da casa verde*. O ensaio também figura em grande parte de sua produção como *Do mágico ao social – trajetória da saúde pública*; *A condição judaica*; *Se eu fosse Rotschild*; *Judaísmo: dispersão e unidade*; *Oswaldo Cruz*; *A paixão transformada: história da medicina na literatura*; *Meu filho o doutor: medicina e judaísmo na história, na literatura e no humor*; *A face oculta: inusitadas e reveladoras histórias da medicina* e *Entre Moisés e Macunaíma* em parceria com Márcio Souza.

A mulher que escreveu a Bíblia é uma narrativa em que se revela a maturidade do escritor e que apresenta várias possibilidades de interpretação como férteis caminhos, pelos quais a crítica literária pode enveredar-se. O autor usa como pretexto uma citação de Harold Bloom, em *The Book of J (O livro de J)*, a qual contém a insinuação de que a Bíblia fora escrita por uma mulher pertencente à corte do rei Salomão. Com ironia e bom humor, Scliar narra as aventuras amorosas dessa escriba anônima e seu ofício, imposto pelo rei, de escritora. O texto é, na verdade, uma brincadeira, na qual Scliar subverte a noção sagrada da autoria bíblica e parodia não só o texto sagrado, mas inclusive outros autores como quando se refere à escriba, que era muito feia, dizendo que “a feiúra é fundamental” (SCLIAR: 2001, p. 19), numa referência, às avessas, a Vinícius de Moraes. O livro apresenta duas narrações, uma primeira,

que emoldura a principal, e que se refere ao “terapeuta de vidas passadas”, o qual trata uma moça muito feia que se diz contemporânea do rei Salomão, ajudando-a a resolver conflitos amorosos e de auto-rejeição; e uma segunda, encaixada, que corresponde à maior parte do texto e cujo relato é atribuído a essa suposta consorte de Salomão e autora do texto bíblico.

O livro apresenta vários questionamentos que se agrupam em torno da veracidade da afirmação autoritária acerca da autoria sagrada da Bíblia, que, entre outras coisas, pretende explicar a origem do Cosmo e do próprio homem. Por isso, é dado a uma mulher, numa subversão ao poder patriarcal, o privilégio de ter não somente copiado o texto sagrado¹², mas de tê-lo criado inventivamente a seu bel prazer, como se ela mesma fosse o próprio Deus: “Vamos de Deus mesmo, pensei, em desespero, e aquilo me deu enorme alívio.” (SCLIAR, 1999, p. 124). A questão principal abordada no livro é, portanto, a da relação do homem com o mundo, numa busca desesperada de sua origem. Daí pode-se entender toda essa redundância acerca da figura do autor, relacionada ao texto bíblico. Quem escreveu a Bíblia? Foram todos aqueles indicados pela tradição judaico-cristã? Foi o próprio Deus através de seu Espírito, inspirando os homens? Foi uma mulher? Quem pode dar notícias seguras sobre a origem do Cosmo e do homem? Françoise Gaillard, numa abordagem sobre as relações da ciência com o imaginário, afirma que:

(...) a ciência, organizando em saber os fantasmas de uma sociedade, avaliza-os, enquanto que a ficção (o romance), explorando a dimensão imaginária desse mesmo saber, desnuda esses fantasmas, e revela como o inconsciente de uma sociedade se esconde sob a assim chamada máscara transparente da ciência. (GAILLARD, 1994, p. 54)

Sendo assim, numa época em que a ciência tem rompido as barreiras do tempo e do destino fatal, com a cura para várias doenças e o retardamento da morte, e tem anunciado conquistas espetaculares como o mapeamento genético e a criação de clones; quando o monstro se anuncia de maneira tão incisiva através das próteses que garantem maior longevidade e já se vislumbra a era do pós-humano, é natural que a ficção revele o inconsciente social. Por isso, o texto de Scliar e de tantos outros autores, não só da literatura, mas do cinema e das artes em geral, busquem representar obsessivamente o mito da gênese e, mais especificamente, busquem tratar a figura do autor da vida¹³.

¹² Um dos significados da palavra escriba é o de copista.

¹³ Filmes como *Blade Runner*, *O sexto dia*, *Inteligência artificial*, entre outros, e novelas como *O clone*, assim como tentativas da arte em substituir o real pelo simulacro e o próprio prestígio da cirurgia plástica, unindo arte e medicina, pretendem não só um questionamento acerca da origem e do destino humano como também revelam como o imaginário levanta-se contra a temporalidade humana. A própria escrita ficcional pretende a perpetuação do autor em sua obra, como no caso do romance de Scliar, abordado neste estudo.

A introdução de *A mulher que escreveu a Bíblia* é, particularmente, interessante, pois justifica a criação do primeiro narrador, relato que serve de moldura à narração principal. Como todos os personagens do livro, a não ser Salomão, também este primeiro narrador é anônimo. Professor de História, desmotivado pelas circunstâncias de baixo salário, desestrutura escolar e desinteresse do alunado, o narrador resolve, devido a um episódio que ele provoca numa dessas aulas que procuram “fugir ao tradicionalismo” do magistério, dedicar-se à terapia de vidas passadas. E é nesse novo ofício, que o incipiente terapeuta descobre a segunda narradora do livro, a suposta esposa escriba de Salomão. O interessante, nessas páginas, é a construção do perfil do narrador, o tal terapeuta, que elabora sua imagem através de descrições e relatos que fornece em entrevistas na tevê e no rádio:

Muita gente pergunta por que me dedico à terapia de vidas passadas. Minha resposta varia conforme as circunstâncias. Quando sou entrevistado na tevê ou no rádio – e sou muito entrevistado –, declaro, de forma propositadamente reticente, que cheguei a isso por artes do destino. O resultado é, em geral, muito bom, traduzindo-se em admiradas exclamações por parte de entrevistadores e do público eventualmente presente. (...) Aproveitando o frisson, vou além. A princípio com proposital dificuldade – pausas vacilantes, penosos silêncios –, mas logo com crescente entusiasmo – como se as comportas se tivessem aberto, entende?, as comportas da emoção – revelo que minha profissão originalmente era outra: professor de História. O que, de novo, é uma surpresa: em geral, imaginam-me psicólogo ou médico. Não conto – porque ao público não interessa e mesmo que interessasse eu não contaria – como optei pela História. (SCLIAR: 2001, p. 7).

Essa parte, também relatando a questão do autor-criador, apresenta ironicamente a tevê e o rádio como construtores de estereótipos, o que para Jean Baudrillard, entra no terreno do virtual:

O cinema pode ser definido como a encenação da ficção como realidade, enquanto a televisão, que pretende encenar a realidade como realidade, é de fato a encenação da ficção como ficção. A ficção como realidade ainda é o campo do imaginário. A ficção como ficção é simplesmente o virtual. (BAUDRILLARD 1993, p. 147).

Segundo Baudrillard, a imagem no cinema possui o negativo da foto e, portanto, uma referência, enquanto que a imagem televisiva é uma imagem sem negativo e, portanto, sem nenhuma referência ao acontecimento, o que leva para o terreno do virtual e, nesse caso, o objeto é aniquilado pela informação, sendo que a tela é o único lugar de sua aparição. Assim, o lugar virtual do acontecimento constitui-se no seu não-lugar, ou seja, a tela é “o espaço vazio da representação”. Dessa forma, o primeiro narrador da história, que se constrói através da mídia, nem sequer pode ser considerado, uma vez que foi abolido pela imagem da tevê. O que remete para questões ainda mais avassaladoras no que diz respeito ao mito da

gênese: existiria de fato um criador? Essa imaterialidade do espaço virtual não se equipara à imaterialidade de Deus? Se a criatura contém a essência do Criador, uma vez que foi criado à sua imagem e semelhança, não seria também um ser vazio de representação, de realidade? O que é real, então?

O advento tecnológico tem provocado transformações profundas na sociedade atual e em todas as áreas do saber humano e, bem assim, nas artes. Fala-se, hoje, da desmaterialização e desterritorização do texto, do não-lugar da literatura, dos aforismas digitais, dos corpos biocibernéticos, das comunidades virtuais, do advento do pós-humano, do simulacro como prótese substitutiva do real, entre outras coisas. É inegável a interferência dos meios eletrônicos nas artes em geral. A narrativa também apresenta suas mudanças, quer seja através do texto escrito, nos livros, inseridos ou não em ambientes eletrônicos, nos quais, especificamente, o leitor se torna um co-autor do texto; quer se verifiquem no cinema ou na TV interativa. Nesse cenário, o mito, segundo Simone Vierende (1994, p. 10-11), possibilita a instauração de um diálogo entre a ciência e o imaginário, uma vez que as imagens traduzem as alterações dos avanços tecnológicos e as expressões míticas representam essas imagens.

Certamente, a ciência e a tecnologia têm contribuído para a mitologização nos séculos XX e XXI e, ainda que se pareçam com o monstro, ambas nos ajudam a compreender e a elaborar a nossa concepção de ser no mundo e, de acordo com Simone Vierende (1994, p. 11), “o mito nos mostra que existem maneiras de aprisionar o monstro, quer dizer, de integrá-lo à nossa humanidade”. Muito se tem pensado e escrito sobre o assunto, mas a velocidade com que a tecnologia se aprimora e avança, ainda é difícil alcançá-la. E, talvez, o que se tenha especulado até então seja uma abordagem de seus rastros. Vivemos em um mundo mutante, de formas mutantes, com seres humanos meio inumanos, recheados de próteses e silicões. Mas o mito ainda permite uma representação do imaginário e um exorcismo dos nossos fantasmas em diversas narrativas de metamorfoses desde Ovídio a Kafka, e de Kafka ao que hoje se refere ao universo virtual.

Visto dessa forma, o mito pode ser atualizado por meio do discurso, compondo um tecido mesclado, no qual elementos antigos e novos entrelaçam-se, formando, assim, uma nova realidade ficcional pelo diálogo contínuo entre textos diversos. Essa atualização mítica observada no diálogo intertextual é uma característica essencialmente da arte pós-moderna, que, de acordo com Linda Hutcheon, recupera a presença do passado por meio da paródia, que para ela, ao invés de significar a imitação ridicularizadora que se originou das teorias de humor do século XVIII, constitui-se numa “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p. 47). Ou seja, o questionamento histórico,

a imitação ironicamente recontextualizada das formas do passado. Sendo assim, a ironia assinala a diferença com o passado e a imitação intertextual, concebida como a repetição ou reescritura do texto antigo atua no sentido de afirmar – textual e hermeneuticamente – o vínculo com o passado, do que resulta a diferença no âmago da semelhança.

A mulher que escreveu a Bíblia recupera às avessas o texto sagrado. O pretexto utilizado por Scliar, retirado de *O livro de J*, de Harold Bloom, de que a Bíblia fora escrita por uma mulher pertencente à corte do rei Salomão, já traz em si uma subversão quanto à autoria bíblica sempre atribuída a homens que, além de apresentarem o traço de superioridade imposto pela cultura patriarcal, eram escolhidos divinamente antes de seu nascimento e predestinados a uma vida separada do mundo para Deus. Scliar, além de apresentar uma mulher como a suposta substituta de Moisés que, segundo a tradição religiosa, é o autor do Pentateuco, ainda atribui a ela uma fealdade repugnante que contrasta com a beleza do líder judeu, salvo da morte pela filha de faraó, justamente por sua formosura.

A autoria do texto sagrado é, assim, atribuída a uma mulher feia, anônima e marginal. O ex-cêntrico é, pois, o elemento diferenciador utilizado por Scliar no diálogo com o texto sagrado. Enquanto a história, a tradição e os personagens bíblicos como Salomão são retomados no texto, confirmando a semelhança com o seu intertexto, o autor opta por uma perspectiva descentralizada que, ao invés de privilegiar a visão de uma cultura predominantemente masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental, dá uma nova importância ao que está à margem, tendo o cuidado de não transformar o marginal num novo centro, mas apenas utilizando-o como elemento marcador da diferença irônica no texto.

Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 165), a paródia constitui o paradoxo pós-moderno, porque, ao contrário de destruir o passado, na verdade, sacraliza-o e questiona-o simultaneamente. No texto de Scliar, a alusão ao sagrado se faz notar na sobreposição metafórica do corpo da narradora com a terra e a escrita que, ora são vistos como elementos criadores, ora como morada. Segundo Mircea Eliade:

A mulher relaciona-se, pois, misticamente, com a Terra; o dar à luz é uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica. Todas as experiências religiosas relacionadas com a fecundidade e o nascimento têm uma estrutura cósmica. A sacralidade da mulher depende da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um modelo cósmico: o da *Terra Mater*, da Mãe universal. (ELIADE, 1992, p. 120)

Sendo assim, a narradora de Scliar identifica-se com a montanha que abrigou em suas cavernas os amores clandestinos de sua irmã com um certo pastor de ovelhas, de seu pai com suas amantes e mesmo o seu próprio gozo solitário. A feiúra de seu rosto carrega,

inclusive, sinais semelhantes às sinuosidades das rochas e a sua escrita apresenta um aspecto sexualizador, já que a pedra utilizada por ela como falo na caverna foi substituída pelo cálamo com que ela escrevia suas narrativas, o qual representava o membro sexual masculino, que ela invocava sensualmente em sua escritura, uma vez que ela pretendia seduzir Salomão via texto (Cf. SCLIAR, 1999, p.137).

Na obra, tanto o corpo da mulher quanto as cavernas da montanha e o próprio texto apresentam-se como microcosmos que abrigam a essência do ser e indicam, assim, uma situação existencial. O corpo como metáfora bíblica do templo divino, nas palavras do apóstolo São Paulo, que diz “Não sabeis que sois santuário de Deus e que o Espírito de Deus habita em vós?” (I Coríntios 3: 16) sobrepõe-se ao templo arquitetônico que Salomão pretendia construir e movimenta-se na elaboração do “templo literário”, ou seja, do livro que iria immortalizar o grande rei sábio. Não esquecendo que o pergaminho utilizado na escrita era de cabra sacrificada num ritual para expiação de pecados.

Dessa forma, a sacralidade presente no intertexto bíblico é recuperada e mantida, mas, ao mesmo tempo, criticada por meio da ironia, quando a narradora explica que os sinais deformadores que ela tinha no rosto eram o resultado da culpa do pecado de seu pai por transgredir um dos mandamentos da lei mosaica, “não adulterarás”, uma referência ao legalismo exagerado dos judeus radicais que consideravam o homem em função da lei e não esta em função e benefício daquele. Outra crítica que também aparece na narrativa é à vaidade de Salomão, que procura immortalizar-se por meio da palavra.

Assim, segundo Linda Hutcheon, o texto de Scliar apresenta um diálogo entre a literatura e a história, cuja idéia de uma “propriedade” discursiva admite que tanto uma quanto a outra são construtos humanos e que o passado só pode ser conhecido a partir de seus vestígios textuais. Essa relação é possível a partir da reelaboração que Julia Kristeva fez das noções bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia, desenvolvendo uma teoria sobre a irredutível pluralidade de textos dentro e por detrás de qualquer texto, desviando, assim, o foco crítico da noção de sujeito (autor) para a idéia de produtividade textual. Dessa forma, o foco muda do autor-texto para o leitor-texto. Assim, a intertextualidade, de acordo com Linda Hutcheon (1991, p. 167) “exige do leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito – por intermédio da ironia – a esses vestígios”. O que é confirmado por Riffaterre (1980, p. 4), que admite que a intertextualidade é a percepção do leitor da relação entre uma obra e outras que a precederam ou seguiram e que esta percepção se constitui em um componente fundamental da literariedade da obra.

Dessa forma, a compreensão contemporânea de que o passado e o presente são irremediavelmente sempre já textualizados atesta que só se pode conhecer o mundo histórico por meio de narrativas e eis aí o vínculo do texto de Scliar com o literário. Se, segundo Riffaterre, a literariedade de uma obra depende do seu aspecto intertextual, a narrativa de Scliar atende a essa expectativa. Isso produz uma crítica à posição do escritor como criador, proprietário e empresário de sua “estória”/história, se a intertextualidade é a própria condição da textualidade e do literário. Sendo assim, o texto de Scliar recupera o passado mítico-religioso judaico-cristão, questionando, a partir de seu próprio interior, a autoria autorizada pela tradição.

A Bíblia é, para Northrop Frye (2004, p.9), um texto fundador por excelência para o mundo ocidental. De acordo com ele, os elementos bíblicos “montaram uma estrutura imaginativa, um universo mitológico, dentro do qual a literatura do Ocidente operou até o século XVIII, e dentro do qual ela ainda opera em grande parte”. Frye (2004, p. 10) aborda o texto bíblico como um crítico literário e admite que qualquer estudioso de literatura que não conheça a Bíblia não conseguirá compreender a literatura também. Para ele, em nossa sociedade, os textos literários dão continuidade à tradição de se criarem mitos e, talvez, a partir daí se estabeleça a estreita relação entre a Bíblia e a literatura.

Para Mircea Eliade, o mito é sempre uma narrativa de criação, pois relata de que modo algo começou a existir. Assim, ele procura definir o mito:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. (...) Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1994, p. 11)

De acordo com Eliade (1994, p. 13), o mito se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas, uma vez que aborda as façanhas dos deuses e, dessa forma, inspira mesmo a conduta e as atividades profanas do homem. Assim como os deuses desenvolveram uma atitude criadora no “princípio”, o homem, ao reatualizar os mitos, é capaz de repetir o que os deuses fizeram e, como eles, se torna também um criador.

Enquanto o homem arcaico repete os mitos por meio dos ritos, o homem moderno relembra e comemora os acontecimentos primevos e esse retorno ao passado, conforme Eliade (1994, p. 72), oferece a esperança de um renascimento, porque o conhecimento das origens confere um domínio mágico sobre o mundo, uma vez que se sabe como encontrá-lo e fazê-lo reaparecer no futuro. O “voltar atrás”, o recordar, então, determina eventos decisivos, uma vez que, segundo Eliade (1994, p. 75), ao se referir ao simbolismo dos rituais iniciatórios que implicam um *regressus ad uterum*, afirma que “o retorno individual à origem é concebido como uma possibilidade de renovar e regenerar a existência daquele que a empreende”, compreendendo, dessa forma, um segundo nascimento. Assim, a rememoração do passado que, de acordo com a técnica psicanalítica, é importante tanto para a compreensão do homem quanto para a sua cura interior, possibilita um retorno às origens e um domínio sobre o tempo, pois “o *regressus ad uterum* pode ser homologado a uma regressão ao estado caótico que precedeu a Criação” (ELIADE, 1994, p. 77). No retorno progressivo à origem, a memória representa um papel fundamental, pois é por meio da rememoração que acontece uma libertação da obra do tempo. Assim, é essencial e vital recordar.

A narrativa encaixada de *A mulher que escreveu a Bíblia* é, pois, um relato de recordações da paciente do primeiro narrador, o qual se intitula terapeuta de vidas passadas. Ela deixa para o analista uma pasta de cartolina contendo a história que ela havia escrito baseada em sua viagem ao passado. Em suas recordações, ela se descobre uma das esposas de Salomão e quem escreveu a Bíblia Sagrada. Durante a sua volta ao passado, a paciente resolve seus problemas emocionais assim como, em suas rememorações, a consorte do rei sábio também resolve seus conflitos. Ambas encontram o seu equilíbrio e partem para uma nova vida. Dessa maneira, o romance alude, simbolicamente, à morte-renascimento. Segundo Eliade (1994, p. 107), a recordação implica um esquecimento e equivale, em algumas culturas orientais, como a da Índia, à ignorância, escravidão e morte. Assim, o passado, na medida em que é esquecido, seja o passado histórico ou primordial, é homologado à morte. A fonte de Letes, o esquecimento, faz parte do reino da morte e lá os defuntos são aqueles que perderam a memória. Dessa forma, recordar consiste em libertar-se do esquecimento e renascer. A própria psicanálise admite que, ao trazer aquilo que foi recalçado e esquecido no inconsciente para o consciente, o indivíduo se cura de seus traumas. O monólogo empreendido no consultório pelo paciente e pontuado pelo analista, que figura como um espelho para o analisado, traz uma nova vida ao indivíduo, que se liberta de suas angústias por meio dos relatos que faz sobre a sua vida pregressa e passa a enxergar a si mesmo e ao mundo e a se relacionar consigo e com os outros de uma forma

totalmente renovada. É a palavra escrita que também liberta a escritora anônima e lhe possibilita um renascimento.

De acordo com Eliade (1994, p. 125), graças ao modelo exemplar que os mitos fornecem, o homem se torna, por sua vez, criador, já que o mito incita à criação e abre novas perspectivas para o espírito inventivo humano. Por meio da imitação do gesto criador dos deuses, o homem situa-se ao lado do divino. Ao escrever a Bíblia, a mulher, então, repete o mito cosmogônico, retorna à origem do mundo, cura-se da ação do tempo e vence a morte.

O elemento feminino constitui-se, no texto de Scliar, num índice de ironia, já que, conforme a tradição, os mitos não podiam ser narrados na presença de mulheres e de crianças, uma vez que estes não eram iniciados. Em *A mulher que escreveu a Bíblia*, uma mulher não apenas está perante o mito da criação, mas é ela mesma quem o reatualiza e também passa por um processo de iniciação por meio da análise psicanalítica e encontra, no final, a cura. Mas, além da ironia, o feminino representa também, no romance, a vitória sobre a morte. As imagens da caverna, do palácio de Salomão e do templo, todas ligadas à figura feminina e ao útero materno, remetem, segundo Gilbert Durand (1997, p.241-244), às estruturas místicas do regime noturno, no qual, o arquétipo da descida prazerosa e da interioridade representa a eufemização da morte e o domínio sobre o destino fatal. No romance, ainda, é a mulher que detém o poder, o qual se expressa por meio do domínio da escrita. A pedra, com a qual a narradora se masturba na caverna, é substituída pelo cálamo, com o qual ela escreve o texto com o pretexto de seduzir Salomão, ambos símbolos do falo e do poder patriarcal. O texto, por fim, garante a ela o direito de sentar-se no trono e julgar um réu à semelhança do que fazia o rei.

A morada, seja ela casa, caverna, palácio ou templo, é a imagem da intimidade repousante, conforme Durand (1997, p. 244), e também é o duplicado do corpo. Dessa forma, o corpo da narradora, assim como as cavernas nas montanhas da Terra Santa, como o palácio de Salomão, como o Templo de Jerusalém, construído por ele, e o templo literário que ele pede à mulher que construa, a Bíblia que ela escreve, são imagens de uma mesma constelação.

O corpo, metáfora do templo sagrado no qual habita o Espírito Santo de acordo com as revelações do Novo Testamento (I Coríntios 3:16), é também a metáfora do texto que a narradora escreve, a Bíblia, o que garantiria a perenidade da memória de Salomão (SCLIAR, 1999, p. 116) e o que dava sentido à existência da escritora (SCLIAR, 1999, p. 196). O texto se torna, assim, um espaço privado, compartilhado por ela e por Salomão, como ela mesma diz: “O texto seria o refúgio em que habitaríamos, só ele e eu, longe das setecentas

esposas e das trezentas concubinas, longe do trono e de seus leões, longe dos pombos que em tudo cagavam, longe das intrigas políticas e das audiências públicas” (SCLIAR, 1999, p. 121). Se ela não podia compartilhar a cama com Salomão, compartilharia com ele o texto, daí o aspecto sensual que este apresenta. Aliás, a linguagem usada por Scliar, no romance, chega às raias do vulgar e, às vezes choca, pela crueza dos vocábulos chulos que ele utiliza. Nada que lembre o pudor e a poesia dos textos bíblicos, mesmo os poemas sensuais do *Cântico dos Cânticos*. Isso caracteriza também a ironia com que o autor satiriza o texto sagrado.

O texto se torna, assim, a projeção da escritora, o seu duplo, e Salomão se encontra nele, descrito de acordo com o perfil que ela imaginara para o rei e totalmente rendido a ela. Se, na vida cotidiana, ele pertencia às outras mulheres e à rotina atribulada do palácio, no texto, ele pertencia somente a ela e era como ela queria que ele fosse. Como Galatéia para Pigmalião. A criação literária transforma-se, assim, numa escritura-escultura. O mito de Pigmalião é percebido às avessas, ironicamente, bem à moda de Moacyr Scliar. Não é o masculino que molda e cria, é uma mulher, e quando Salomão, finalmente, se rende aos desejos da escritora como ela tinha imaginado, ela, ao invés de ser feliz para sempre ao lado dele e gerar filhos, como aconteceu com Pigmalião e Galatéia e com os personagens de todas as histórias felizes, inusitadamente, ela, no último parágrafo do texto, pula o muro do palácio, abandonando o belo e sábio rei para ir se encontrar com um simples pastor de ovelhas, aleijado, meio maluco e transviado.

Assim, o mito de Pigmalião surge, em *A mulher que escreveu a Bíblia*, travestido, ironicamente, com uma roupagem feminina, rememorando um passado, ao mesmo tempo, histórico e literário, para questioná-lo e também refletir sobre ele. Como sucessivos espelhos, a Bíblia escrita pela esposa de Salomão dentro da história na pasta de cartolina contada pela paciente dentro do relato do terapeuta, todas essas narrativas se projetam em profundidade e apresentam-se sob o efeito de *mise en abyme*, refletindo, ainda, o passado histórico e o contexto atual. A morte é ludibriada, no romance, por meio das imagens da caverna, do palácio, do templo e do corpo da narradora, as quais aludem ao elemento feminino, ao útero materno e à aconchegante interioridade, os quais se referem às estruturas místicas do regime noturno da imagem, eufemizando o aspecto brutal do destino. Tais imagens são refletidas no texto profano que a esposa de Salomão constrói e que representa também um duplicado dela mesma. Eros, como promessa de vida por meio da procriação, também emerge do texto da narradora que, afinal, seduz o marido por meio da palavra e o conduz a uma noite de amor ardente, numa referência às estruturas sintéticas do regime noturno.

1.3. A morada do ser em Marina Colasanti

Marina Colasanti (Sant'Anna) nasceu em 26 de setembro de 1937, em Asmara (Eritreia), na Etiópia, seguiu para a Itália ainda criança e chegou ao Brasil em 1948, quando sua família se radicou no Rio de Janeiro. Entre 1952 e 1956 estudou pintura com Catarina Baratelle e, em 1958, já participava de vários salões de artes plásticas, como o III Salão de Arte Moderna. Nos anos seguintes, atuou como colaboradora de periódicos, apresentadora de televisão e roteirista. Em 1968, foi lançado seu primeiro livro, *Eu sozinha* e, de lá para cá, já publicou mais de 30 títulos, entre literatura infantil e para adultos. Sua obra compreende contos, novelas, crônicas, poemas, histórias infantis e ensaios. Recebeu vários prêmios por sua obra, dentre eles, o Prêmio Jabuti por *Entre a espada e a rosa* (1993), *Rota de colisão* (1994), *Ana Z aonde vai você?* (1994) e *Eu sei mas não devia* (1997). Alguns livros escritos pela autora são: *E por falar em amor* (ensaio); *Contos de amor rasgados* (contos); *Aqui entre nós* (coletânea de artigos); *Intimidade pública* (coletânea de artigos); *Zoológico* (contos), *A morada do ser* (contos); *A nova mulher* (coletânea de artigos; vendeu mais de 100.000 exemplares); *Mulher daqui pra frente* (coletânea de artigos); *Cada bicho o seu capricho* (poesia); *O leopardo é um animal delicado* (contos); *Gargantas abertas* (poesia); *Uma idéia toda azul* (conto de fadas); *Doze reis e a moça do labirinto de vento* (conto de fadas); *Longe como o meu querer* (conto de fadas); *23 histórias de um viajante* (contos); *Fragatas para terras distantes* (ensaio). Marina Colasanti colabora, também, em revistas femininas e, constantemente, é convidada para cursos e palestras em todo o Brasil. Em sua obra, a autora reflete, a partir de fatos cotidianos, sobre a situação feminina, o amor, a arte e os problemas sociais contemporâneos.

O recurso intertextual é o meio principal que Marina Colasanti utiliza para construir sua ficção, promovendo uma tensão permanente entre o universal e o cotidiano. À semelhança da tecelã, ela utiliza vários fios, dentre eles o mitológico, e elabora um tecido mesclado, no qual elementos antigos e modernos, arquetípicos e simbólicos, se entrelaçam, formando uma nova realidade ficcional pelo diálogo contínuo entre textos diversos. Nesse entrecruzamento textual, ela é, em muitos livros, a artesã da palavra e da ilustração. Suas histórias, mesmo as infantis, são complexas, apesar de apresentarem uma aparência de simplicidade. Sua escrita é curta e precisa e, devido ao seu alto teor simbólico e aos vários textos escondidos em suas teias, instigam o leitor a uma leitura minuciosa e reflexiva. Seus textos ficcionais e não-ficcionais refletem a sociedade contemporânea, as relações interpessoais e os conflitos cotidianos. Em suas narrativas, merece destaque a personagem

feminina, que assume sempre um papel ativo e desafiador. O tema do amor é abordado pela autora como a representação do todo partilhado, ou seja, o papel do amor é o de instrumento desejável na construção das identidades pessoais e na articulação de um sujeito ao outro. A linguagem é fundamental para a sobrevivência e realização de seus personagens, os quais sem a palavra, sem o diálogo com o outro, perdem a sua essência.

O fazer artístico é várias vezes abordado pela autora em sua obra, relacionando-o à criação ou à reinvenção da própria vida, como no conto “A moça tecelã” (in *Doze reis e a moça no labirinto do vento*), no qual o fio e o tecido constituem-se em símbolos do destino. Neste conto e em outros como “Uma voz entre os arbustos” (in *Entre a espada e a rosa*), “A mulher ramada” (in *Doze reis e a moça no labirinto do vento*) e “Verdadeira estória de um amor ardente” (in *Contos de amor rasgados*), o mito de Pigmalião aparece recriado pela autora.

A arte e o artesanato conjugam-se como elementos de criação no conto “A moça tecelã”, que narra a história de uma moça que, através do poder criador de seu tear, governa o seu próprio destino mediante os movimentos da lançadeira e dos grandes pentes. Assim, ela provê para si tudo de que tem necessidade e tudo que deseja. Um dia, ao se sentir sozinha, resolve tecer um marido, com quem, a princípio, vive feliz até que ele passa a explorar os poderes do tear e a faz escrava de suas exigências, condenando-a ao exaustivo trabalho de criação e de acúmulo de bens. Pouco antes de ser aprisionada pelo amado, juntamente com o seu tear “no mais alto quarto da mais alta torre” (COLASANTI, 1982, p. 15), a jovem tecelã destece o tapete e tudo que nele havia tecido, inclusive o marido, voltando à tranqüilidade de sua vida anterior.

Tanto o ato de fiar quanto o de tecer, bem assim os instrumentos que se ligam a esses trabalhos, como o fuso, a roda, a máquina de tecer, e o seu produto, o fio e o tecido, constituem-se em símbolos do destino. A esse simbolismo ligam-se as Moiras, divindades responsáveis por fiar, medir e cortar o fio da vida. O próprio tecer representa uma criação, um parto, fazendo com que a tecelagem traduza, em linguagem simbólica, os mistérios da vida humana. Tecer significa, ainda, “fazer sair de sua própria substância” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 872), à semelhança da aranha na produção de sua teia. A moça tecelã do conto é, portanto, aquela que, a partir de si própria, vai fazendo aparecer o mundo ao redor, numa criação especular do seu próprio mundo interior. É assim que ela dá formas aos seus mais íntimos desejos, inclusive ao de ter um companheiro ao lado:

Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo apumado, sapato engraxado. (COLASANTI, 1982, p. 14)

O seu amado, dessa forma, funciona como uma projeção de si mesma à semelhança da estátua esculpida por Pigmalião, o célebre artista de Chipre que, avesso às mulheres de seu tempo por considerá-las demasiado fúteis, pretendeu, por meio da arte, a construção de uma que traduzisse seus próprios moldes. Dessa forma, o encontro da moça não se dá com um ser real e independente, com características individuais e personalidade não moldável, mas consigo mesma.

Aquele que cria possui também o poder de destruir. Assim é que a heroína, ao ver-se aprisionar por sua criação, inverte o processo criador do tear e faz desaparecer os desenhos do tapete com a cumplicidade da noite. Dessa forma, o tecer e o destecer do conto fazem tanto uma alusão à Penélope, que, durante o dia, criava em seus pretendentes a ilusão de desposar um deles para, em seguida, desfazê-la durante a noite, quanto se refere à Gaia, que gerou e aniquilou o próprio marido. Entretanto, a libertação da tecelã, entrevista no desmanchar do tapete, que remete ao simbolismo da morada e ao caráter de sacralidade e de felicidade paradisíaca que ela carrega (Cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 864), não foi suficiente para libertá-la do seu trabalho de projeção do mundo interior, o qual ela continua a comandar o tear e os fios de seu destino na construção de um novo tapete, só que agora sozinha.

O conto “Uma voz entre os arbustos” narra a história de um rei que, ao buscar uma noiva para si, acaba por escolher uma boneca de pano e cera que, num espetáculo de uma *troupe* de saltimbancos, servia como substituta à atriz que havia abandonado o grupo para se casar com um comerciante. Mas a filha do estalajadeiro troca suas roupas com as da boneca e assume seu lugar, sendo confundida com ela e passando a representar o papel de uma noiva dócil e silenciosa como convinha à escolhida de sua majestade. O rei designa à sua noiva aposentos que davam para um jardim com muros altos e, ao passar por fora desses muros certo dia, sem distinguir que eram os que cercavam o quarto de sua amada, ouve uma doce voz, a da estalajadeira, e pela voz se apaixona. Com o passar do tempo, cansa-se o rei do silêncio de sua noiva e cansa-se a estalajadeira de sua própria mudez. No dia do casamento, a moça, abordando o rei nos corredores do palácio, abre, enfim, a sua boca e desabafa seus sentimentos. O rei, então, reconhece a voz amada e a noiva descobre que não precisaria mais se calar. Assim, encaminham-se os dois para a celebração de suas bodas.

Novamente, o mito de Pigmalião está presente no conto na figura da boneca, que é amada por seu caráter dócil e silencioso. À semelhança do mito, no conto, o rei ama a inércia própria do ser que pode facilmente ser dominado e a esposa que o rei quer não deve cumprir outra função senão a de uma bela boneca que ele possa exibir ao seu lado. Para isso, é

imprescindível o silêncio, e tanto o rei quanto a estalajadeira sabem disso. Dessa forma, não é somente a moça que representa o seu papel de boneca, mas o rei também finge que a ama enquanto ela não passa de um delicado acessório de seu séquito real:

De fato, a jovem estalajadeira desempenhava com perfeição seu papel. Lenta e gentil nos gestos, só abria a boca de vez em quando para sorrir, sem pronunciar uma única palavra. No mais, meneava a cabeça, cobria os lábios com os dedos, parecendo apenas um pouco mais viva que a boneca. (COLASANTI, 1992, p. 47)

Numa união de interesses, na qual o amor é o elemento menos importante, a estalajadeira não se importa em abdicar de sua personalidade contanto que seja rainha e o rei, que de manhã busca a voz amada atrás do muro recoberto por arbustos, não se importa de sentar-se à tarde junto de sua noiva, mesmo que sua mudez o aborreça, desde que ela seja uma esposa submissa que não lhe traga problemas tendo idéias e opiniões próprias que contrariem as suas. O amor é, aliás, tão supérfluo que o rei nem ao menos procurou conhecer sua noiva antes de mandar buscá-la, bastou a ele saber do seu caráter passivo e da sua beleza inanimada.

Como no mito de Pigmalião, a união do rei com a boneca não poderia acontecer a menos que ela adquirisse vida e, assim, no dia de suas bodas, a jovem resolve reivindicar seu direito de mulher e a boneca, outrora muda, irrompe numa fala contagiada por emoção e lágrimas, uma fala vivamente feminina. Reconhece o rei, então, a voz que vinha de entre os arbustos, aquela que tanto amava e que iria abandonar pelas conveniências reais e casa-se, enfim por amor, com a boneca transformada em mulher:

Pouco importava que ela dissesse que não queria casar com ele, que não agüentava mais, que estava cansada de fingir, que precisava falar e ser ouvida. Pouco importava que as lágrimas lhe enchessem os olhos e que os cortesãos ouvissem, parados de espanto. Só importava o som daquela voz, enfim reconhecida, voz tão doce aos seus ouvidos, e que ele sabia capaz de bem outras palavras. (COLASANTI, 1992, p. 49)

A palavra que, nos contos de fadas, tem um caráter mágico, provocando uma metamorfose, é a responsável pelas transformações operadas no texto tanto na jovem estalajadeira quanto no próprio rei e nos costumes daquela sociedade. É ela que dá vida à boneca aparente e que transforma o coração do rei pelo amor. Também é ela que, vinda das erupções do coração, transforma o próprio papel da esposa na sociedade apresentada no conto, concedendo voz e ação à mulher, e é o símbolo do “ser que se pensa e que se exprime ele próprio”, de acordo com Chevalier & Gheerbrant (1995, p. 680). Dessa forma, a palavra, além de transformar, também atua como criadora de um novo ser pelo amor: a boneca,

metamorfoseada em mulher, une-se ao homem e nasce um ser total, cujas partes harmoniosamente se conjugam pelo amor e pelo respeito. Ainda é mediante a criação pela palavra que a autora critica em seu conto, como em outras partes de sua obra, o domínio do homem sobre a mulher na sociedade patriarcal e reinventa a vida e as relações entre os sexos nos domínios de sua ficção.

“A mulher ramada” narra a história de um jardineiro que, avesso a pessoas e tentando curar a dor da sua solidão, planta duas roseiras próximas uma da outra. À medida que elas crescem, ele vai lhes dando uma forma de mulher por meio da poda de seus ramos. Terminada a sua escultura, o jardineiro se apaixona por sua criação a qual chama Rosamulher e passa a cultuá-la num freqüente namoro todos os dias, sempre cortando os ramos que atrapalhavam o molde pré-estabelecido. Como a poda impedia a floração natural da roseira, o jardineiro foi castigado pela primavera, ficando doente. Impedido de ver sua escultura por vários dias, surpreende-se ao encontrá-la florida, ao mesmo tempo que ainda mais se apaixona por sua forma natural e, assim, rende-se ao desenvolvimento espontâneo da roseira, que estende seus ramos e o envolve num abraço de flores e perfumes.

O conto faz referência direta ao mito de Pigmalião e, à semelhança do mito, narra a tentativa de projeção do ego do artista em sua obra de arte como solução para uma vida solitária. A escolha mesma da roseira já remete ao amor, do qual a rosa é um símbolo perfeito. Esse amor, entretanto, por negar-se ao encontro com um ser real, concentrando-se num objeto que, todavia, não é senão um duplo projetado do eu do amante, cumpre um trajeto de volta ao próprio ego provocando a sua destruição. Dessa forma, para que o amor se realize plenamente é necessária a intervenção da deusa do amor, Afrodite, que, de acordo com seu mito, não admite um amor voltado para si mesmo, mas antes se ocupa em provocar paixões entre seres opostos, dedicando-se ela mesma a amar deuses com naturezas contrárias à sua, como Ares e Hefestos.

Uma das versões do mito do escultor de Chipre descreve a veneração deste por sua estátua à semelhança do culto que ele prestava a Afrodite (*Mitologia*. v. I, p. 138)¹⁴. Avesso a mulheres por considerá-las imperfeitas e passíveis de muitas censuras, o artista esculpe para si uma mulher que julgava perfeita e utiliza como matéria-prima no seu trabalho o marfim, símbolo de pureza e incorruptibilidade. A estátua passa, então, a partilhar de atributos e de privilégios que a aproximam da deusa. Ambas são consideradas pelo escultor

¹⁴ Afora esse relato, outras versões do mito parecem narrar o consentimento da deusa a um amor egoísta, avesso à sua própria natureza de amar. Essas versões colocam a estátua, mesmo animada, como uma projeção narcísica do escultor Pigmalião.

como tão belas e perfeitas como nenhuma mulher verdadeira poderia ser, são veneradas, uma no santuário, a outra no lar, e são inatingíveis sexualmente. Nessa versão, ainda, a chama do altar de Afrodite chega a confundir-se com a boca ardente da estátua, quando esta adquire vida. Sendo assim, ao atender o pedido do cultuante, transformando sua estátua em mulher, Afrodite concede a sua própria projeção humana a Pigmalião.

No conto, é também a deusa do amor, sob o estigma de primavera, que impede a projeção do jardineiro em seu objeto de amor e liberta Rosamulher dos moldes estabelecidos para ela: “De tanto contrariar a primavera, adoeceu porém o jardineiro. E ardendo de amor e febre na cama, inutilmente chamou por sua amada” (COLASANTI, 1982, p. 28). Como símbolo da primavera e expressão da mesma, que preside tanto a renovação vegetal quanto a existência do amor, numa celebração da fertilidade, Afrodite surge, afastando o instrumento podador e anunciando os seus encantos na mulher ramada que, enfim, conquista o seu amante por suas próprias florações que, fazendo desabrochar uma rosa na testa, símbolo do pensamento, e outra no seio, espaço do coração, garantem-lhe plena autenticidade. Vendo-a assim desabrochada, mais amor o jardineiro sentiu por ela, como atesta o conto:

Parado diante dela, ele olhava e olhava. Perdida estava a perfeição do rosto, perdida a expressão do olhar. Mas do seu amor nada se perdia. Florida, pareceu-lhe ainda mais linda. Nunca Rosamulher fora tão rosa. E seu coração de jardineiro soube que nunca mais teria coragem de podá-la. Nem mesmo para mantê-la presa em seu desenho. (COLASANTI, 1982, p. 30)

Dessa forma, a amada conquista integralmente o amante quando sai fora dos limites estabelecidos por ele e o surpreende na beleza de ser ela mesma. Nesse momento em que a mulher ramada estende seus ramos nas direções e sentidos próprios, ela sabe-se verdadeiramente amada e o seu nome é alterado no conto, de Rosamulher, ela passa a ser chamada Mulher-rosa.

A estátua, então, metamorfose ao contrário da figura humana (Cf. DURAND, 1997, p. 342), metamorfoseia, no mito como no conto, o homem preso em seu caráter egocêntrico num ser capaz de compartilhar o seu amor com o outro, sem pretender, contudo, a anulação das características próprias do amado e, assim, homem e mulher se completam numa unidade que, ao invés de anular uma das partes, promove a conciliação harmoniosa de todas as diferenças.

O conto “Verdadeira estória de um amor ardente” trata da solidão de um homem que nunca tivera namorada, esposa ou amante e que, um dia, resolve construir uma boneca de cera para driblar a sua solidão. Ele vive com ela um amor ardente até que, numa noite em que

falta luz, já cansado da inércia e passividade de sua amada, coloca fogo nas tranças dela e a utiliza como uma vela para iluminar o ambiente e proporcionar a leitura de um livro. Como nos contos anteriores, este também faz referência direta ao mito de Pigmalião, mas apresentando uma linguagem mais crua e menos poética do que a dos outros contos mencionados. Os contos anteriores apresentam um ambiente maravilhoso, de conto de fadas, e este último insere-se num livro cujas narrativas se voltam para o estranho e o fantástico. Aqui também, como nos outros relatos, a autora apresenta um final inesperado, subvertendo o mito e criticando a atitude passiva e inerte do elemento feminino em função do masculino. De acordo com o conto, a mulher-estátua só serve mesmo como objeto e sua vida útil tem durabilidade equivalente à das necessidades masculinas até que estas sejam satisfeitas.

Em *A morada do ser*, Marina Colasanti apresenta setenta e cinco contos, organizados numa estrutura de edifício e distribuídos em nove andares, três coberturas e nove dependências intermediárias, como as fundações, a portaria, o quarto de empregada, o elevador, o salão de festas, o poço de arejamento, a garagem, o *playground* e a lixeira. Há dois índices que indicam os contos, um no início do livro com o número dos apartamentos e das coberturas e a indicação de cada dependência extra, e outro no final do livro, apresentando o título dos contos referentes a cada parte do edifício. As histórias são curtas e, apesar de cada uma apresentar uma certa autonomia ficcional, elas estão inter-ligadas por meio da alusão que fazem à estrutura do edifício. O livro expressa a conflituosa relação dos moradores com a sua morada por meio de metáforas e de narrativas fantásticas. Os personagens, além de construírem o seu próprio espaço no edifício, buscam a construção do seu próprio ser.

O texto refere-se, muitas vezes, ao silêncio, à ausência da palavra, à solidão. Aliás, a própria construção do edifício colabora para a vida solitária e para a incomunicabilidade, características do cotidiano contemporâneo, que expõe o sujeito a um isolamento construído dentro de uma coletividade. Os moradores procuram resolver esse conflito, arranjando, como companhia, objetos, animais, plantas, pedras, ou seres imaginários como índios e anjos. Entre todos esses elementos que simulam uma presença amiga, o aparelho televisivo é o mais recorrente. No apartamento 105, por exemplo, a única companhia da mulher é a televisão, que a obriga ao silêncio e lhe impõe dependência e incompletude, como no trecho a seguir:

Acordavam juntas, ela e a televisão. E juntas encerravam suas programações diárias. Amavam-se, uma não podendo sobreviver sem a outra.

Sofria porém a mulher seu silêncio. Só olhar lhe era dado, sem que sequer sua compreensão influísse no enredo. Sabia-se complemento. E embora urrasse às vezes querendo impor reações, jamais ouvira seu eco. (COLASANTI, 2004, p. 17).

Nesse conto, como em outros, há uma identificação tal do morador com o objeto que lhe serve de companhia que um assimila o outro ou é assimilado por ele. No conto que ocupa o apartamento 105, por exemplo, acontece a maquinização do humano, enquanto no conto referente ao apartamento 407, a televisão é que se humaniza. Dessa forma, os objetos constituem-se na projeção do próprio personagem, enquanto este é o prolongamento de sua própria morada.

Os personagens têm pesadelos, deliram, enlouquecem ou se suicidam, como o morador da cobertura 03, tudo isso porque perderam a sua linguagem, como consequência da solidão em que vivem. Perderam, inclusive, a sua identidade e o próprio nome e são conhecidos pelo número do apartamento em que habitam, como pode ser observado no fragmento a seguir:

Já não sabe a que veio. Sabe que a pedra fere e é melhor pô-la ao chão. Sabe, seu corpo sabe, sentar-se. Nada mais. Sozinho na surda babel de vento ainda tenta recuperar sua linguagem. Mas sem palavras para chamá-la, a mente escura se agita. (COLASANTI, 2004, p. 120)

Alguns desses personagens até encenam um compartilhar que não existe para que a vida se torne mais leve, tentando burlar a dor provocada pela ausência do outro, como pode ser visto no seguinte trecho:

Começou fingindo que não era tão só. Voltava do escritório, preparava o jantar, botava a mesa com capricho, deixava tudo pronto, e tornava a sair. Descia no elevador, às vezes ia até a esquina comprar alguma coisa para acrescentar ao jantar, subia, e com ligeiro sorriso punha a chave na porta, certo de que alguém havia preparado tudo para ele. Viver tornou-se mais leve. (COLASANTI, 2004, p. 20)

Assim, acontece uma recorrência de imagens no texto, quer digam respeito ao seu conteúdo ou à sua forma, que convergem para um mesmo tema, o do vazio existencial, porque se perdeu a palavra, o diálogo já não existe. A epígrafe, atribuída a Heidegger, que abre o livro, aliás, confirma essa conclusão, “a palavra é a morada do ser”, e se não há palavra, não há mais morada, elaborou-se uma construção em vão, o ser não possui mais abrigo, segurança, afeto, tudo que uma morada pode significar.

A propósito, não é por acaso que uma citação de Heidegger abre o livro. É ele, que como Nietzsche, pensa o niilismo, “o processo em que, no fim, do ser como tal ‘nada mais há’” (VATTIMO, 2002, p. 3-4), o nada, o vazio e ausência que caracterizam a arte contemporânea e impõem o domínio do objeto sobre o sujeito, um processo geral de

desumanização e de perda da subjetividade, provocados, provavelmente, pela ascensão da técnica e pela eclosão científica e tecnológica.

O livro todo é, pois, uma grande metáfora do vazio, da ausência da morada (se esta for equiparada à palavra), da perda da referência humana. Aliás, metáfora e metonímia, pois em Marina Colasanti, essas duas categorias se encontram, porque cada mini-conto é também uma síntese do todo, as suas histórias são como estilhaços de um espelho que refletem a imagem fragmentada, corrompida, porém contendo a idéia total, a parte que, embora sendo parte, referencia o todo¹⁵. Cada mini-conto é, então, uma imagem/metáfora que constela ao redor do mesmo tema, mas essas imagens não deixam de apresentar também um caráter metonímico de referência do todo pela parte. Dessa forma, como em poesia, o texto de Colasanti apresenta a similaridade que se superpõe à contigüidade e, assim, como diz Jakobson (2003, p. 149), “toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico”. Aliás, nos arredores dos contos breves de Marina Colasanti, ronda a poesia, na conjugação cuidadosa das palavras, construindo sempre imagens próprias do gênero lírico, como no conto do apartamento 207 (2004, p. 33), povoado por expressões poéticas como “a colcha perigosa de alfinetes”, “Dama Branca na Apoteose do Himalaia”, e construções sintáticas que, embora em forma de prosa, mais lembram versos, como “Sem a ajuda de bordadeiras o trabalho avançava, já rico e pesado para ficar no quarto, agora espalhado na sala, tapete”.

A intertextualidade permeia todo o livro bem como toda a obra da autora e exige do leitor uma vasta leitura. No livro, há referências à literatura universal e a grandes escritores e seus estilos, como à obra-prima de Dostoiévski, *Crime e castigo*, e a contos insólitos de Edgar Allan Poe, como “O barril de amontillado”, na construção do conto “Raskolnikoff lê Poe”, do apartamento 101. A mitologia grega também é anunciada várias vezes em contos como “Cavalo de Tróia”, “Creta”, “Pégaso”, “Ceres” e “Tânatos”. Há referência à pintura como na história “ ‘Primavera’, de Botticelli” e à Bíblia, como nos contos “Adão e Eva”, “Sansão e os filisteus”, “Arca de Noé” e “Torre de Babel”. Expressões usadas como clichês como “Obrigado, senhor!”, “A quem interessar possa”, “Amor aos animais”, “*Sursum corda*”, “*Les jeux interdits*”, “*Pater familiae*”, entre outras. Referências à história mundial, a animais, a plantas, à biologia, à tecnologia, à extra-terrestes e a eventos cotidianos, como nos contos “Revolução industrial”, “Camaleão”, “Bonzai”, “Meiose”, “Autofagia”, “Vídeo e áudio”, “Ovni” e “Aula de natação”. Tudo isso intimamente ligado ao significado de cada narrativa,

¹⁵ “A parte pelo todo” é uma figura que se refere tanto à sinédoque como à metonímia.

de modo que o conhecimento, por parte do leitor, de todos esses elementos se faz necessário para o entendimento de cada história e do livro todo, um edifício de elaboração complexa e diversificada.

O fio que une toda essa diversidade intertextual é justamente a metáfora da morada, representada, no livro, por símbolos como o ventre materno (aptº 404/ “Ventre, útero, placenta”), a casca (aptº 104/ “A água se amolda ao frasco que a contém”), a vestimenta (aptº 207/ “Carnaval”), a água (aptº 204/ “Olho d’água”), o túmulo (Lixeira/ “Quéops”), o labirinto (aptº 206/ “Creta”), o circo (aptº 205/ “*The show must go on*”), entre outros. E todos esses símbolos remetem à imagem da mãe, quer seja de forma explícita como nas alusões ao útero e à casca (do ovo), quer de forma implícita, como é o caso da vestimenta que pode ser uma variação da casca; da água cujo simbolismo se refere ao elemento materno primordial onde foram gerados os primeiros animais ou ao líquido amniótico; o túmulo que reconduz o morto ao ventre da mãe-terra; o labirinto e o circo como símbolos de interioridade equivalentes à casa, ligados também ao aspecto feminino e uterino (Cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 197). Aliás, no conto “Compacto” (aptº 201), a moradora colocou os seus pertences no apartamento, mas continuou morando na casa da mãe. Todos esses símbolos de intimidade, ligados ao complexo do regresso à mãe, de acordo com Durand (1997, p. 236-241), invertem e sobredeterminam a valorização da própria morte e aludem, igualmente, ao renascimento. Tais imagens referem-se às estruturas místicas do regime noturno. Dessa forma, o útero, o ovo e o líquido amniótico são a promessa do nascimento; o túmulo se converte em berço; o labirinto alude ao processo iniciático; e o circo assim como todos os símbolos de interioridade apresentam o sentido de refúgio e de proteção.

A casa, segundo Durand (1997, p. 243), como uma das várias imagens da morada, é “mais do que um lugar para se viver, é um vivente” e reflete a personalidade daquele que a habita. A própria psicanálise reconhece, nos sonhos de casa, diferenças de significação de acordo com as peças representadas que correspondem a diversos níveis da psique (Cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 197). A morada é também assimilada ao corpo e, para Durand (1997, p. 244), este é o duplicado daquela. Assim, o edifício que Marina Colasanti constrói assemelha-se mesmo a um corpo, constituído por várias células e organismos. A propósito, os títulos de alguns contos aludem à linguagem biológica e celular como “Meiose”, “Autofagia” e “Imunologia”. Nas histórias, a morada é continuação do próprio corpo dos personagens e, assim, a água brota do chão e do umbigo da personagem no aptº 204; a personagem se transforma em planta à semelhança das plantas espalhadas no aptº 302; o morador constrói espaços imaginários no aptº 401; o personagem constrói muros no

aptº 601 para garantir a sua privacidade; o aptº 606 encolhe e sufoca o seu morador enquanto a moradora do aptº 104 procura expandir-se para amoldar-se ao tamanho do seu; e o morador da cobertura 03 que “escuro e seco confunde-se com a torre que incansável ergue, fio de força desnovelando degraus e paredes” (p. 119).

Morada, corpo e palavra são, pois, elementos equivalentes no livro, pois se constituem no receptáculo do ser. A morada representada no livro pelo edifício que, simbolicamente, remete à própria pessoa; o corpo como duplicado desse edifício; e a palavra (linguagem poética) que, segundo Heidegger, revela o ser e não se apresenta como mero instrumento, mas como o próprio meio para o desvelamento do ser, como ele mesmo afirma:

A linguagem é a casa do ser. Nesta habitação do ser mora o homem. Os pensadores e os poetas são os guardas desta habitação. A guarda que exercem é o consumir a manifestação do ser, na medida em que a levam à linguagem e nela conservam. (HEIDEGGER, 1979, p. 149)

Perdida a linguagem-palavra, o ser também se perde e torna-se bastante apropriada a citação feita a Bachelard (2000, p. 36) no final do livro, que diz: “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”. A linguagem poética, a morada do ser, segundo Heidegger, aquela que veicula as imagens necessárias para que o ser seja conhecido e reconhecido, é a que revela o ser. Assim, é preciso que ela seja expressada como no Gênesis, quando ela mesma gerou o mundo e o manteve por meio do diálogo entre os homens até que o Verbo divino se fez carne e habitou entre os seres humanos. Dessa forma, a linguagem-palavra promove o auto-conhecimento e a compreensão do outro e do mundo, instaurando o equilíbrio.

O mito de Pigmalião se apresenta no livro de muitas maneiras, quer seja pela projeção dos personagens nos duplos que criam durante a narrativa para escapar à solidão, quer seja pela sua projeção no edifício-corpo-palavra, que remetem à estátua de Galatéia. Em vários contos, aliás, é claramente expressada a projeção feita pelos personagens, ora na roupa carnavalesca que costura e borda (aptº 207), ora na arquitetura do apartamento que amplia (aptº 504), reduz (aptº 104) ou decora (aptº 404), ora nas pinturas que faz nas paredes (aptº 401). A aquisição de objetos, entre eles estátuas (aptº 106, 406 e 901), televisão (aptº 105, 407 e 902), plantas (aptº 302) e animais (aptº 403), para servir de companhia, também alude à busca de alguém que não quer travar contato com outro ser humano e se isola, mas que, necessitando de um contato afetivo, admite conviver com seres inanimados ou animados que, entretanto, não manifestem vontade e raciocínio, à semelhança do misantropo escultor de Chipre. Há também duplos como o hermafrodita (aptº 107) e o lobisomem (aptº 806).

Essa projeção tem o objetivo de vencer Tântatos, mesmo que a reforma da morada seja para transformá-la em um túmulo como o morador do apartamento 504, que deseja transformar o seu habitat em um mausoléu, mas com a clara pretensão de não passar em vão pela vida e poder continuar vivo no monumento que erguia. Outra referência de se manter vivo por meio de um monumento é a que é feita à pirâmide Quéops, construída para que o monarca egípcio nela pudesse viver após a sua morte, título dado às dependências da lixeira.

No livro, entretanto, essa projeção do ser no edifício-corpo-palavra é estéril, pois o diálogo não existe nem mesmo o conjugal como no apartamento 503. E as pessoas vão se metamorfoseando em coisas diante da televisão ligada como no apartamento 902, enquanto o coração se transforma em pedra como no apartamento 801. No livro, a morada, representada pelo edifício, pelo corpo e pela palavra, metáforas de Galatéia, não ganha vida e é inútil soprar o hálito vital nas suas narinas, porque se a linguagem é a que compreende a relação do homem com todas as coisas, se é ela que envolve o ser em toda a sua plenitude e se o ser está na linguagem e vice-versa, na ausência da palavra, só resta o vazio existencial. Assim, mesmo que a estátua seja construída como no apartamento 901, falta o sopro divino que a animará e que se encontra no mito da gênese do homem e da mulher e no mito de Pigmalião. Mesmo beijando Galatéia, o escultor não poderia animá-la sem a ação de Afrodite. Dessa forma, o livro-corpo-morada que Marina Colasanti constrói evidencia o processo niilista pensado por Nietzsche, para o qual se traduz a situação em que o homem rola do centro para um ponto X, o que para Heidegger, corresponde ao “processo em que, no fim, do ser como tal ‘nada mais há’” como assinala Vattimo (2002, p. 3-4) ao tratar do fim da modernidade. E, assim, anuncia-se, simultaneamente, a morte do divino e a crise do humanismo. No texto de Colasanti, tanto a imagem do edifício quanto a da palavra referem-se, entretanto, à proteção e ao aconchego da interioridade das estruturas místicas do regime noturno, nas quais a queda se transforma em uma descida agradável. Em vários momentos, a morada se transforma em túmulo, mas pressupondo uma morte serena e desejada.

De acordo com Edgar Morin (1996, p. 53), ao tratar da noção de sujeito, “o indivíduo-sujeito pode tomar consciência de si mesmo através do instrumento de objetivação que é a linguagem”. Nesse sentido, por meio da linguagem e da consciência de si mesmo, o indivíduo se objetiva para se ressubjetivar num anel recursivo incessante, ou seja, há um distanciamento do sujeito em relação a si mesmo, o que permite que este, ao se ver como objeto, possa dar novo significado à sua condição de sujeito. Esse processo, nas postulações de Morin, alude ao duplo, que traduz a forma arcaica da experiência do sujeito que se objetiva. Na sociedade contemporânea, o homem, buscando driblar a morte, ao projetar-se

num corpo melhorado por meio da arte, da cirurgia estética, da biologia genética, dos psicofármacos, entre outros meios, desloca a sua subjetividade, perde a sua essência e torna-se objeto. Incapaz de fabricar o sopro divino, desumaniza-se na ansiosa busca de sua imortalidade. É sobre isso que tratará o segundo capítulo deste estudo, ao colocar o corpo em questão e evidenciar a sua ficcionalização, na tentativa do homem fazer-se por si mesmo na sua luta contra o tempo mortal. Para isso, proceder-se-á a um estudo de mitanálise, em que se busca evidenciar o mito de Pigmalião no contexto sócio-histórico-cultural.

2. O TEXTO DO CORPO – UM ESTUDO DE MITANÁLISE

A imagem tal como a vida não se aprende: manifesta-se.

Gilbert Durand

O termo mitanálise, cuja paternidade Pierre Brunel (1992, p. 38-40) atribui a Denis de Rougemont na obra *Les mythes de l'amour*, em 1961, foi forjado sobre o modelo de psicanálise por Gilbert Durand, em 1972, e define, de acordo com Durand (1992, p. 350) um método de análise científica dos mitos com a finalidade de extrair não apenas o seu sentido psicológico, mas também o sentido sociológico. Tal método procura circunscrever os grandes mitos diretores dos momentos históricos, dos tipos de grupos e das relações sociais. Segundo Durand (1992, p. 353-355), o mito diretor de um certo contexto sócio-histórico-cultural suscita um contramito que, embora potencializado, apresenta manifestações menos patentes que o primeiro. Para ele, como na análise mitocrítica, coexistem dois processos possíveis de transformação que consideram, um o mitema patente, e outro o mitologema latente. Assim, de acordo com ele, pode-se chegar a uma diferenciação que permite um novo parâmetro no consenso mitêmico, o qual dota cada mito de um emblema substantivo patente e de uma intenção prática (verbal) mais latente.

A passagem da mitocrítica para a mitanálise se dá, então, pela ampliação do estudo de um mito, partindo da obra literária para o seu contexto sócio-histórico-cultural. De acordo com Maria Zaira Turchi (2003, p. 42), tal passagem parece simples, porque se baseia no princípio de que a mesma análise usada para o texto literário pode ser utilizada também para o contexto social da obra e porque o que une os dois estudos é o próprio mito. Entretanto, ela alerta para a complexidade da rede das tensões sociais, que pode desviar e complicar os objetivos da pesquisa, uma vez que o objeto social é ambíguo. É necessário, então, ao se abandonar o caminho seguro do texto literário para se enveredar pelo contexto da obra, observar bem as vertentes sócio-histórico-culturais, considerando, inclusive, os detalhes e as banalidades, aparentemente insignificantes, do dia-a-dia e relacioná-las a um conhecimento paciente e refletido acerca da teoria do imaginário. Ao citar Durand, Turchi chama a atenção para a alma coletiva, que, segundo ela é uma alma difícil de decifrar, mosqueada como a pele

do tigre, uma alma *tigrée*, nas palavras de Gilbert Durand, , inspiradas nos versos de Victor Hugo: “*Esprit de jour, tache de nuit/ Âme tigrée*”¹⁶.

Literatura e ciência manifestam o desejo do homem de criar um corpo que transcenda as fragilidades humanas e seja capaz de driblar o destino mortal. Desde o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, até narrativas contemporâneas como *Corpo virtual*, de J.J. Silver, o poder científico anuncia-se com a promessa da descoberta de um antídoto para o tempo e a morte. A ciência ocupa-se também com pesquisas genéticas, com o aprimoramento de transplantes de órgãos e implante de próteses, entre outras coisas, para curar doenças e aumentar a expectativa de vida, ainda que a velhice seja apenas maquiada na superfície corporal pelas cirurgias estéticas. O corpo sofre também a intervenção artística como meio de superação dessa fragilidade humana exposta aos perigos e aos olhares de todos. O corpo é, assim, construído e modificado, equipado para resistir o quanto puder à sua deterioração. O corpo, que é o índice maior da finitude humana, é o alvo de todas as experiências possíveis para se adiar a morte, ele é infinitamente moldável, de acordo com Nízia Villaça e Fred Góes (1998, p. 170-171), e, ao mesmo tempo, material e social, já que “os aspectos fundamentais do processo material, sem perder em especificidade, são constituídos por relações com os outros corpos em sociedade”.

Essa construção e essa transformação corporais por meio da tecnologia, da medicina e da arte remetem ao mito do escultor que procura projetar-se em sua escultura e anela que esta adquira vida. A estátua agora, entretanto, é o próprio corpo vivo que pode ser modelado e reconstruído e cujos anos de vida podem ser aumentados. Dessa forma, o sujeito se muda em objeto, o qual se transmuta novamente em sujeito, mas que apresenta um significado novo, por vezes ambíguo, uma vez que o corpo humano perde parte de sua estrutura íntima, que é substituída por órgãos artificiais e assume uma nova aparência, contrária a que a própria natureza lhe reservara. O produto, então, dessa reconstrução corporal é um ser mutante, um ciborgue, nas palavras de Donna Haraway (2000, p.41): “no final do século XX, neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues”. O mito de Pigmalião, dessa forma, manifesta-se no contexto social por meio de uma projeção narcísico-hedonista do sujeito no seu próprio corpo, na tentativa de curar a mortalidade humana por meio do aperfeiçoamento desse organismo que está fadado à morte.

De acordo com Gilbert Durand (1997, p. 51), no campo do simbolismo, percebe-se, igualmente, uma “estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as

¹⁶ Epígrafe utilizada por Durand na introdução de *L'âme tigrée*.

representações simbólicas”. É a partir daí que ele constrói sua hipótese de trabalho sobre a teoria reflexológica de Betcherev, relacionando os gestos fundamentais do corpo com a formação e organização das imagens. Assim, conforme Danielle P. R. Pitta (1996, p. 110-114), é possível pensar o corpo no trajeto antropológico postulado por Durand, uma vez que o *schème* (que se constitui na generalização dinâmica e afetiva da imagem), estabelecendo a junção entre os reflexos do corpo e as representações simbólicas, se encontra na base da expressão corporal. Dessa forma, Galatéia, que representa a elaboração perfeita para a projeção humana feita por Pigmalião, pela qual o artista se apaixona e a qual é cultuada por ele, representa, nesta parte do trabalho, o *body building* e o *body modification* das discussões atuais.

2.1. O corpo em questão

O corpo é, sem dúvida, o índice mais significativo acerca do poder devorador do tempo. Ele representa, simultaneamente, o receptáculo da vida e a consciência da morte. Por meio dele, o homem tem acesso ao mundo e ao outro, mas também, nele, vê anunciada a sua finitude. O corpo é, por excelência, o lugar de várias transformações, já que o indivíduo não permanece com a mesma forma por toda a vida. O corpo da criança se transforma em adolescente, depois em adulto, posteriormente em ancião e, por fim, em pó ou cinza. O corpo manifesta a fragilidade humana no intervalo entre o nascimento e a morte.

Sob o prisma da metamorfose, de acordo com Nízia Villaça e Fred Góes (1998, p. 13), o corpo é uma identidade que funciona pela mutação e pela performance a partir do final do século XX. Segundo esses autores (1998, p. 29-30), as décadas de 1980 e 1990 se caracterizaram pela discussão da crise do sujeito, submetido a desconstruções de toda ordem, em um cenário social, político e cultural marcado pela queda do muro de Berlim, pela dissolução da União Soviética, pelo questionamento dos padrões estéticos, pelo processo de estetização geral e o sequencial abalo do estatuto da criação artística, pelas turbulências e revoluções da nova física e da nova biologia, pelos radicalismos fundamentalistas e pelo avanço tecnológico. Nesse cenário, se estabeleceu, então, uma nova ordem corporal, instaurada pelas ciências da vida, as quais oferecem a possibilidade ao sujeito de modificar o seu corpo tanto na aparência quanto nos elementos fundamentais de sua estrutura por meio de cirurgias estéticas, de implantes de próteses e transplantes de órgãos, da possibilidade de clonagem, do controle genético, entre outras coisas. Assiste-se, assim, a uma construção

narcísico-hedonista e ao advento de um novo tempo, no qual apresenta-se um forte questionamento acerca do que é humano, num contexto marcado pela maquinização do homem e humanização da máquina. Nesse sentido, o corpo se apresenta como obra inacabada e imperfeita, gerando uma problematização acerca da limitação corporal e das formas de expressá-la, minorá-la, ultrapassá-la ou sublimá-la (Cf. VILLAÇA & GÓES, 1998, p. 11).

A partir do século XX, a noção de espaço, tempo e imagem se desloca e tais signos adquirem novo significado frente às revoluções científicas e tecnológicas. De acordo com Suzete Venturelli (2004, p. 13), as mudanças foram provocadas pela velocidade dos meios de transporte, pelo fenômeno da globalização político-social, pelo desenvolvimento das tecnologias de comunicação e, principalmente, pelo surgimento do espaço cibernético, que marca a prioridade do tempo sobre o espaço. De acordo com ela, “é na velocidade da luz que a comunicação acontece, entramos na idade do instantâneo e do imediatismo”. Para a autora (1998, p. 15-17), no fim da década de 1970, uma das tendências estudadas era a intervenção da arte no espaço real. Segundo ela, as novas tecnologias como a fotografia, o rádio, a televisão, o cinema e o vídeo, assim como as tecnologias contemporâneas, ou computacionais, determinaram a modificação do espaço, do tempo e da imagem. A fotografia, por exemplo, ao liberar a arte de sua função de representação do real, proporcionou a criação de imagens por meio do processo mecânico e químico e modificou o conceito de pintura; e a era industrial provocou a mecanização no sistema de expressão do homem, já abrindo caminho para as novas representações artísticas no período pós-industrial.

De acordo com Venturelli (2004, p. 18-22), no século XX, a natureza da criação artística se tornou cada vez mais experimental, os artistas passaram a incorporar, em seus trabalhos, material cotidiano como representação de seu contexto social e a privilegiar a expressão pessoal. Conceitos de espaço e tempo foram totalmente revistos pela física e pela teoria da relatividade, o que mudou a visão do homem acerca do universo. O modernismo abriu-se às novas descobertas e voltou-se para o individualismo, permitindo aos artistas apresentarem posicionamentos bastante pessoais; Marcel Duchamp, por exemplo, situou o artista como livre para expressar, por qualquer meio que fosse, todo conceito relacionado à própria arte, ao cotidiano e a si próprio. Acreditou-se que a arte havia alcançado sua autonomia política e cultural, e observou-se um grande distanciamento entre a arte e a religião. Nesse século, a revolução mais duradoura foi a tecnológica, já que o futuro tornou-se realidade imediata, uma vez que o tempo passou a ser um objeto organizável pelo homem, adquirindo características técnicas e estruturas sólidas, coisificadas e mensuráveis. No século XXI, para a autora, o tempo e o seu principal componente, o movimento, são os elementos

responsáveis pelas profundas metamorfoses no modo de se visualizar o mundo exterior, tanto no plano estético quanto no plano perceptivo. Por exemplo, a velocidade interfere no movimento natural humano, modificando-o e provocando também uma alteração na visão de mundo, uma vez que o novo movimento, criado artificialmente, pode ser acelerado ou desacelerado e produzir, assim, um ritmo próprio e uma realidade totalmente imaginada.

Outras mudanças assinaladas por Venturelli (2004, p. 22-23) acerca do elemento temporal cinético são, em primeiro lugar, a disposição perceptiva diferente em relação ao mundo exterior, como consequência dos meios de transporte, que alterou a atitude em relação a conceitos como nação, pátria e sociedade, ao mesmo tempo que alargou fronteiras e aproximou os homens, abolindo ou diminuindo valores e elementos regionais, nacionais e folclóricos. Em segundo lugar, a profunda transformação que se operou quanto à noção do tempo presente em relação ao passado, por meio das gravações em vídeo e das filmagens de fatos políticos e sociais, que provocam uma ilusão dos dados históricos. E, por fim, a criação de artes dinâmicas, nas quais o homem se dissocia progressivamente do tempo cronológico e psicológico e adere a um tempo tecnológico e mecânico. Nesse contexto, a ação do corpo no espaço e no tempo presente constitui-se na *body-art*, caracterizada pelo próprio corpo do artista localizado dentro de um espaço numa exibição que pode ser coreografada, improvisada ou ainda se transformar pela participação do público. Essa performance do corpo, feita por artistas no século XX, provocava ação e reação no público e se tornava mais significativa do que o discurso propriamente dito.

Essa invasão da imagem no cotidiano, transmitida pelo cinema, pela televisão, pelo vídeo e pelo computador, deslocou, de acordo com Venturelli (2004, p. 127-133), a questão básica “quem sou?” para “quem eu quero ser?”. A arte passou a discutir assuntos polêmicos como a clonagem, a evolução, a viagem no tempo, a origem do universo e a construção de ciborgues e, a partir de 1980, alguns artistas, autodenominados *organic artist*, começaram a desenvolver estudos relacionando a arte computacional e as ciências biológicas. Isso provocou uma nova reflexão acerca da subjetividade.

Edgar Morin (1996, p. 45-46), ao pensar a noção de sujeito, aborda alguns significados que este signo apresentou nas diversas áreas do conhecimento. Em muitas filosofias e metafísicas, por exemplo, o sujeito confunde-se com a alma, com a parte divina ou com o que é superior, já que nele se fixam o juízo, a liberdade e a vontade moral, entre outras coisas. Por outro lado, a ciência, ao tratar o sujeito sob o prisma dos determinismos físicos, biológicos, sociológicos ou culturais, acaba por dissolvê-lo. Isso acontece porque, segundo Morin, o homem ocidental vive de acordo com um paradigma de oposição, profundamente

enraizado em sua cultura, entre o mundo do conhecimento objetivo e científico e o mundo intuitivo e reflexivo dos sujeitos. Dessa forma, o sujeito foi banido pela ciência clássica, mas se o campo científico for abandonado e se levar em consideração o famoso *cogito* de Descartes, o sujeito se torna fundamento da verdade e reencontra o seu ego transcendentalizado de acordo com a filosofia de Kant.

Excluído da ciência clássica, o sujeito foi também expulso das ciências humanas e sociais no século XX, de acordo com Morin (1996, p. 46), substituído por estímulos, respostas e comportamentos na psicologia, pelos determinismos sociais na história, pelas estruturas na antropologia e liquidado pela visão estruturalista e cientificista. Entretanto, Morin propõe uma noção de sujeito, baseada na lógica própria do ser vivo e em sua autonomia, que ele define como um sistema auto-organizador que deve trabalhar para construir e reconstruir sua autonomia, extraindo energia do ambiente exterior. Dentro dessa lógica, ele aborda a paradoxal relação do indivíduo com a sociedade, na qual esse indivíduo, por vezes, se apresenta como sujeito e, por vezes, se converte em objeto. De acordo com ele:

O indivíduo é, evidentemente, um produto; é o produto, como ocorre com todos os seres sexuados, do encontro entre um espermatozóide e um óvulo, ou seja, de um processo de reprodução. Mas esse produto é, ele mesmo, produtor no processo que concerne a sua progeneração; somos produtos e produtores, num ciclo rotativo da vida. Desse modo, a sociedade é, sem dúvida, o produto de interações entre indivíduos. Essas interações, por sua vez, criam uma organização que tem qualidades próprias, em particular a linguagem e a cultura. E essas mesmas qualidades retroatam sobre os indivíduos desde que vêm ao mundo, dando-lhes linguagem, cultura etc. Isso significa que os indivíduos produzem a sociedade, que produz os indivíduos. (MORIN, 1996, p. 47-48)

Dessa forma, a definição de sujeito supõe, para Morin, a autonomia-dependência do indivíduo em relação à sociedade, mas não se reduz a isso, está ligada à organização viva, o que ele define como *computo*. Assim, um ser computante é aquele que, “através dos signos, índices e dados trata com seu mundo interno assim como com o exterior” (MORIN, 1996, p. 48). Computar é, então, colocar-se no centro de seu mundo conhecido para tratá-lo, para considerá-lo e para realizar as ações de salvaguarda, de proteção e de defesa. Nesse ponto, segundo Morin:

(...) aparece o sujeito com o *computo* e com o egocentrismo, onde a noção de sujeito está indissolúvelmente unida a esse ato, no qual não só se é a própria finalidade de si mesmo, mas em que também se é autoconstitutivo da própria identidade. (MORIN, 1996, p. 49)

O princípio de identidade ao qual Morin se refere é o da diferença e da equivalência, necessário para que ocorra o *computo*. Nele, o “eu” se diferencia do “eu

mesmo” na expressão “Eu sou eu mesmo”, na qual o “eu” é o puro surgimento do sujeito, enquanto o “eu mesmo” é a objetivação do eu. Dessa forma, o sujeito pode tratar-se e referir-se a si mesmo de forma objetiva, mas permanecendo como sujeito e, assim, e se auto-organizar. Essa auto-organização é, na verdade, uma auto-eco-organização e a auto-referência é uma auto-exo-referência, porque ambas se referem não apenas ao mundo interior, mas também ao mundo exterior. Essa consciência do mundo interno e do mundo externo possibilita a diferenciação entre o “si” e o “não-si”. E é o “eu” que mantém a invariância do sujeito e realiza a sua unidade, apesar de todas as modificações corporais, celulares e moleculares por que passa o “si” ao longo de sua vida.

Há ainda implícitos na noção de sujeito dois princípios, segundo Morin (1996, p. 50-51), o de exclusão que implica na experiência de ser “eu” e o de inclusão que integra a subjetividade pessoal numa subjetividade coletiva que possibilita o sermos “nós”. Sendo assim, o sujeito humano pode oscilar entre o egocentrismo absoluto, no qual predomina o princípio de exclusão, e a abnegação e o sacrifício pessoal, que se remete ao princípio de inclusão. Um terceiro princípio agregado à noção de sujeito é o de intercomunicação com o semelhante, que deriva do princípio de inclusão.

Para Morin (1996, p. 52-53), tudo que é humano obedece às características enumeradas anteriormente, sem, entretanto, se reduzir a elas, pois o sujeito humano ainda apresenta um sistema neurocerebral e se rege pela afetividade. Um outro aspecto do sujeito humano é estar ligado à linguagem e à cultura; é por meio da linguagem que o indivíduo toma consciência de si mesmo e se objetiva para se ressubjetivar num anel recursivo constante. Esse nível de ser subjetivo proporciona a liberdade de escolha, ligada à capacidade cerebral e intelectual e ao meio externo onde essas escolhas são possíveis. Por fim, existe, na subjetividade humana, as noções de alma, de espírito, de *animus*, de anima e tem-se, nas palavras de Morin(1996, p. 53), “o sentimento profundo de uma insuficiência da alma que só pode satisfazer o outro sujeito”, o sentimento de amor que encontra a plenitude na união com o outro, o qual permanece, entretanto, diferente de si mesmo.

Morin (1996, p. 54) finaliza suas considerações, afirmando que não há cogitação (pensamento) sem computação (informação), pois “é justamente o conhecimento que nos põe frente à tragédia da subjetividade”. A existência do sujeito, então, para ele, está ligada a dois princípios de incerteza. O primeiro diz respeito a que o “eu” não é puro, nem único e não está só; em um dado momento, o *computo*, que depende das operações físico-químico-biológicas e de uma relação externa para se auto-organizar, adquire caracteres propriamente viventes e passa a utilizar a primeira pessoa, mas não se sabe até que ponto é o “eu” que fala ou se é um

outro, o “nós” ou o “se”. O segundo princípio de incerteza refere-se à oscilação do sujeito entre o tudo e o nada, pois, em virtude do egocentrismo, para si mesmo o sujeito é tudo, mas, em relação ao universo, de uma maneira objetiva, esse sujeito é minúsculo e efêmero.

O humano pode ser considerado como sujeito ou como objeto frente às transformações porque tem passado o seu corpo? Esta questão tem inquietado o pensamento humano na atualidade e tem gerado várias discussões e reflexões acerca do assunto. Segundo Suzete Venturelli (2004, p. 140-149), o processo de globalização como consequência da revolução da tecnologia da informação e da reestruturação do capitalismo, introduziu uma nova forma de sociedade, estruturada em rede e caracterizada por uma cultura de virtualidade (construída a partir de um sistema de mídia onipresente, interligado e altamente diversificado) e pela transformação do tempo e do espaço em um espaço de fluxos e um tempo intemporal. Dessa forma, o sujeito pós-moderno e sua identidade estão ligados à imagem de alienação, individualismo, fragmentação e descentralização, transformando-se, assim, numa construção em ruínas. Essa nova relação do indivíduo consigo mesmo permite a reinvenção do próprio corpo, que se torna híbrido com a máquina, possibilitando a elaboração do ciborgue. Essa nova realidade coloca em cena uma nova questão: o objeto e o sujeito se tornaram um?

O corpo humano está em cena e é preciso considerar as suas alterações. Através da história, ele foi objeto, às vezes de mortificação, outras vezes, de imitação e veneração. Na atualidade, ele se refere à idéia de construção (*body building*) e à de transformação (*body modification*). A idéia de construção do corpo, de acordo com Nízia Villaça e Fred Góes (1998, p. 58-59), está ligada a uma perfectibilidade própria de cada época e às estratégias de identificação que qualificam o corpo como mais ou menos perfeito, e remete à tradição do pensamento ocidental. Observa-se, hoje, uma hipervalorização da construção corporal por meio da musculação, das cirurgias estéticas, dos processos de cosmetologia, das dietas, das práticas de *jogging* e aeróbica e de outras atividades similares.

O corpo “construído” é um conceito relativamente moderno, de acordo com os autores, e apresenta-se por meio da idéia do corpo vivo como objeto público. Já no século XIX, entre 1870 e 1880, nos Estados Unidos, integrava a cultura americana e fazia frente à depressão de 1873-78 por meio de um imaginário regenerador que cultuava o músculo masculino. Esse movimento que marcou a história com todos os eventos que o acompanharam como os concursos, as revistas, as apresentações públicas, determinaram, de acordo com os autores, a voga do *body building*, “termo que passou a descrever a construção da massa muscular, desligada da idéia de força e de saúde, pelo uso de pesos e exercícios com máquinas” (VILLAÇA & GÓES, 1998, p. 61). Tal moda se vulgarizou até a Primeira Grande

Guerra e instaurou um ideal de perfectibilidade. A seguir, veio a exibição do corpo feminino virilizado e, em 1920, o levantamento de peso tornou-se um esporte olímpico. Nos anos 1940, foi instituído o concurso de Mister América e, posteriormente, o de Mister Universo e o de Mister Olympia em 1960. Nesse período, o surto hedonista do *body building* apresenta paradoxos, que aliam o prazer pessoal à disciplina necessária para competição. Nessa cultura de caráter individualista, a promoção pessoal e a busca de sucesso substituirão os valores morais.

A ambigüidade do *body building* reflete, de acordo com Villaça e Góes (1998, p. 63), a fragilidade do indivíduo no espaço urbano e a redefinição dos papéis sociais. A construção do corpo instaura também uma cultura narcisista, que se revela na multiplicação das academias, das revistas que tratam da forma corporal, dos *spas*, dos centros estéticos, das clínicas de embelezamento, e nos tratamentos fisioterápicos e nas técnicas de ginástica, cujo objetivo é proporcionar um corpo perfeito. Um exemplo de corpo “construído” pode ser a performática Madonna que, inclusive, apaixonou-se pelo responsável pela construção de sua imagem, seu *personal trainer*.

O conceito de *body modification*, de acordo com Villaça e Góes (1998, p. 63), “traduz, a um só tempo, tanto a prática baseada na tecnologia da cirurgia plástica, quanto as técnicas do *piercing* e da tatuagem, passando pela química dos esteróides, numa alucinante mistura de técnica, arte e denúncia que desestabiliza a compreensão”. Para os autores, o *body modification*, ainda, “problematiza as fronteiras entre o feminino e o masculino, confunde as identidades étnicas e provoca verdadeiras revoluções nos conceitos de natureza e cultura”. Eles citam como um exemplo representativo desse tipo de transformação corporal o cantor Michael Jackson, que alterou o corpo de tal maneira a ponto de se transformar num andrógino que mistura raças e referências. Outro exemplo citado é a emblemática artista Orlan, professora da Escola de Belas-Artes de Dijon, na França, que, desde 1990, vem se submetendo a inúmeras cirurgias plásticas por meio das quais procura transformar seu corpo em lugar de debate público sobre o estatuto do corpo para a sociedade contemporânea. De acordo com Villaça e Góes (1998, p. 65), para Orlan, “interferir no corpo é blasfemar contra o que é imposto à humanidade” e sua obra pretende a quebra do imaginário do corpo como totalidade por meio da tecnologia. Dessa forma, a transformação do corpo viola a carne, desafiando a metafísica e a própria natureza e subvertendo a representação por meio da mudança completa da imagem corporal.

As fronteiras do humano se diluem, chegando à monstruosidade e à maquinização do ciborgue, e manifestando-se na ficção científica e na literatura fantástica. Na dança, são

valorizados movimentos experimentais, ligados ao cotidiano e ao desafio dos limites do corpo. A imagem corporal trava uma disputa com a hegemonia da palavra no teatro contemporâneo. A *body art* salienta o aspecto monstruoso na representação das artes plásticas. O cinema *body horror* põe em evidência um gênero híbrido, recombina elementos da ficção científica, do horror e do suspense, procurando inspirar repulsa e prazer ao mostrar um corpo humano desfamiliarizado. E, assim, o humano é deslocado e dá lugar ao pós-humano, como expressam Villaça e Góes:

O corpo pós-humano é causa e efeito das relações pós-modernas de poder e prazer, virtualidade e realidade, sexo e suas conseqüências. O corpo pós-humano é uma tecnologia, uma tela, uma imagem projetada; é um corpo sob o signo da Aids, um corpo contaminado, um *tecnobody* e um *queer body*. (VILLAÇA & GÓES, 1998, p. 101)

No cenário contemporâneo, no qual se coloca o corpo em questão, a moda também é pensada como prótese corporal e elemento do processo de subjetivação. Ela oscila em duas direções, conforme Villaça e Góes (1998, p. 107), por um lado, é instrumento de padronização, correção e perfeição, e, por outro, apresenta-se como prótese, ela “se produz como arquivo e vitrine do ser/parecer, sugerindo comportamentos e atitudes, fabricando *selves* performáticos por meio de sutis recriações dos conceitos de verdade, de bem e de belo”. Ela liga-se às idéias de mercado e de consumo e é pensada como uma máscara que disfarça a realidade do corpo. Está também relacionada a códigos, que associam vestimentas religiosas, militares e legais à tradição, autoridade, ordem, hierarquia e mesmo intimidação. O vestuário constrói *habitus* pessoais que articulam as relações entre o corpo particular e o seu meio e as formas de negociação que dependem dos modos de auto-apresentação.

A moda é, segundo Villaça e Góes (1998, p. 109-110), uma tecnologia de civilidade que constitui uma segunda natureza do corpo, já que a roupa não se limita a uma função de proteção, pudor ou adereço, mas se constitui de significação e funciona como representação simbólica. Nas fronteiras do humano, a moda, conforme Villaça e Góes (1998, p. 126-127), “ultrapassa os limites do mundo *fashion*, constituindo-se como tecnologia específica de formação do *self*, de construção do corpo” e, assim, “corpos e roupas existem de forma simbiótica”. Essa interdependência, por sua vez, atribui à moda a função de articular declarações pessoais e sociais no contexto atual.

Nas fronteiras do humano, o corpo surge em múltiplas realidades, como enumera Lúcia Santaella (2003, p. 200-206): o corpo remodelado pelo aprimoramento físico, construído mediante técnicas de ginástica e musculação, e pela modelagem por meio de

implantes, enxertos e cirurgias estéticas; o corpo protético, corrigido e expandido por meio de próteses e construções artificiais como substituto ou amplificação de funções orgânicas, que incluem lentes de contato, aparelhos auditivos, próteses dentárias, órgãos, juntas e membros artificiais, *biochips*, entre outros; o corpo esquadrinhado, colocado sob a vigilância das máquinas para diagnóstico médico, virado pelo avesso, perscrutado e devolvido em forma de imagem por exames como sonografia, angiografia, ecografia, laparoscopia, tomografia e ressonância magnética; o corpo plugado ao computador, enquanto o usuário se move no ciberespaço; o corpo simulado e teletransportado virtualmente para outro lugar; o corpo digitalizado por meio de representações tridimensionais completas e anatomicamente detalhadas no ambiente virtual; e o corpo molecular, levado a público pelas técnicas da bioengenharia e engenharia genética, colocando em evidência as manipulações do material genético em experiências transgênicas e de clonagem.

A cultura e a sociedade interferem no corpo e confirmam a idéia de que ele é infinitamente moldável. Conforme Villaça e Góes (1998, p. 178-179), o lugar em que o corpo passa pelas maiores transformações é o hospitalar. Nesse espaço, o corpo é invadido e manipulado de acordo com a vontade médica por medicações, procedimentos diversos e exames invasivos que penetram os orifícios e perscrutam as suas estruturas internas. O todo humano é desmembrado e se atribui ao sangue, ao esperma e aos órgãos carga parcial de identidade. As ciências biomédicas oferecem ao homem contemporâneo condições de modificar o seu corpo de forma completa. Há pouco tempo atrás, a distinção entre o ser e a aparência confundia-se com a de germe e soma. Recebia-se dos pais a identidade biológica (o germe) passivamente construía-se o soma por meio do aprendizado cultural e social.

Atualmente, tanto se pode alterar a aparência por meio de cirurgias estéticas quanto se pode modificar o código genético de uma pessoa e até produzir um clone seu. Isso transforma o sujeito em objeto e abre várias discussões acerca do que se compreende como identidade, essência e aparência. Conceitos de “destino” e de “divino” desaparecem e a medicina passa a prever as possibilidades de doenças às quais o sujeito pode sofrer, considerando fatores genéticos e ambientais. Dessa forma, extingui-se a medicina preventiva e surge a medicina preditiva, o que pode gerar um sistema de preconceitos e de ações que determinem o destino de um indivíduo, inclusive sua morte ou sua exclusão social de acordo com as previsões acerca de sua saúde e expectativa de vida, entre outras coisas, entrando, assim, no terreno das considerações éticas. O controle genético e a produção da vida em laboratório comprometem, ainda, a função sexual que pode ter fim, com o surgimento do *cybersex*. (Cf. VILLAÇA & GÓES, 1998, p. 180-187)

O contexto atual, marcado pelo signo da mutação, confirma a obsessão humana pela perfeição e pela vida eterna. Nesse cenário, realidade e ficção se confundem, sujeito e objeto se fundem. Cria-se uma tensão entre o que se é e o que se deseja ser e o corpo emerge ficcionalizado.

2.2. O corpo ficcionalizado

O termo ficção, de acordo com o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, recebe três definições: a primeira refere-se ao de ato ou efeito de fingir, à simulação; a segunda remete à coisa imaginária, fantasia, invenção, criação; e a terceira recorre à ficção científica que, segundo o mesmo dicionário, se traduz pelo enredo que se baseia, em geral, no desenvolvimento científico e nas situações decorrentes de tal desenvolvimento no tempo e no espaço.

Ao tratar da problemática da ficcionalidade, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2000, p. 159-163), abordam, no *Dicionário de Narratologia*, as duas grandes linhas de desenvolvimento, nas quais se assenta o assunto: a que diz respeito às dimensões lógico-semânticas do conceito de ficcionalidade e a que tem a ver com procedimentos de modelização¹⁷ a que os mundos ficcionais são sujeitos pelos textos narrativos. Segundo os autores, a definição do conceito de ficcionalidade não pode processar-se de modo unívoco e a ficcionalidade pode ser concebida em termos de intencionalidade, quando se leva em conta as intenções do autor e o seu intuito de construir um texto na base de uma atitude de fingimento; e sob a perspectiva de tipo contratualista, em que vigora um acordo entre o autor e o leitor que considera pertinente e aceitável o jogo da ficção em relação à realidade. Nesse sentido, a referencialidade ficcional deve ser entendida como uma pseudo-referencialidade.

Considerando-se as várias acepções para o emprego do termo ficção, percebe-se que elas podem ser aplicadas às novas formas corporais que se apresentam no momento contemporâneo, principalmente, se se levar em conta que a ficção não se refere apenas ao texto escrito, mas amplia-se para o seu contexto. Ao tratar da leitura, Maria Helena Martins (1994, p. 30), considera-a como “um processo de compreensão de expressões formais e

¹⁷ Termo cunhado pelos semioticistas da chamada Escola de Tartu, a modelização é concebida como construção de um modelo do mundo, representado e estruturado pela mediação de um sistema semiótico: assim, “os diversos sistemas semióticos de modelização formam uma complexa hierarquia de níveis, na qual o sistema de nível inferior (por exemplo, a linguagem natural) serve para a codificação dos signos que passam a fazer parte do sistema de nível superior (por exemplo, os sistemas sógnicos da arte e da ciência)”. (Cf. REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2000)

simbólicas, não importando por meio de que linguagem” e afirma que “o ato de ler se refere tanto a algo escrito quanto a outros tipos de expressão do fazer humano”. Sendo assim, a ficção não se restringe à literatura e nem mesmo ao texto escrito, antes o mundo circundante, repleto de signos e símbolos, constitui-se também em rico objeto de ficção e de leitura.

A primeira definição dada pelo dicionário Aurélio para ficção trata-a como um fingimento, uma simulação. A esta definição, relaciona-se a segunda, atribuída pelo mesmo dicionário, que aborda o termo como coisa imaginária, fantasia, invenção, criação. Essas duas definições, se consideradas em relação às construções e transformações por que passa o corpo humano na atualidade, levam à clara idéia de um simulacro, que oscila entre a realidade e a não-realidade, transformando a natureza observável ou pelo menos esperada (já que termos como “observável” e “empírico” são colocados em questão hoje graças aos avanços da ciência e ao advento do aspecto virtual) em uma outra natureza não-humana ou, como querem vários críticos, pós-humana. Assim, realidade e não-realidade se confundem e podem mesmo serem ambas representadas pela ficção, já que o simulacro do humano constitui-se não apenas em fantasia, mas também em realidade pelas alterações verdadeiras sofridas pelo corpo por meio da tecno e da biociência e da medicina estética. A esse aspecto, junta-se a terceira definição dada pelo dicionário Aurélio, que relaciona a ficção à ciência, produzindo um enredo que se baseia no desenvolvimento científico e em situações decorrentes desse desenvolvimento no tempo e no espaço. O corpo-simulacro, então, se torna narrativa, ao mesmo tempo ficcional e científica, conjugando, assim, fantasia e realidade.

Quanto às dimensões lógico-semânticas do conceito de ficcionalidade e aos procedimentos de modelização aos quais os mundos ficcionais estão sujeitos, pode-se atribuir ao corpo-simulacro a lógica e o significado concedidos pelas ciências médica e tecnológica, embora tal lógica e tal significado remetam a polêmicas discussões quanto à mudança de outros conceitos como o de subjetividade e a questões político-sociais, filosóficas e éticas. Assim, como a narrativa ficcional apresenta uma verossimilhança interna e refere-se a uma realidade por meio de uma supra-realidade, o corpo-texto-simulacro também tem seu alicerce numa realidade empírica e transforma-a em supra-realidade, ainda que converta também a supra-realidade em realidade empírica. Bem assim, o corpo-simulacro é concebido como um modelo, repleto de representações simbólicas.

A própria literatura brasileira aponta para uma cartografia do imaginário corporal, a partir dos anos de 1980 e início dos de 1990, conforme Nízia Villaça e Fred Góes (1998, p. 195), em que autores como Marilene Felinto, Lya Luft, Sérgio Sant’Anna, Silviano Santiago, Maria Adelaide Amaral, Rubem Fonseca, João Gilberto Noll, Sônia Coutinho, Muniz Sodré e

Mauro Pinheiro abordam o imaginário do corpo, “diretamente afetado pelas novas tecnologias, pela espetacularização do mundo, via imagem, e pela desreferenciação e fragmentação do sujeito”.

A intencionalidade do autor do corpo construído e transformado também pode ser inferida da própria obra corpórea. De acordo com o *Dicionário de Narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2000, p. 160), “entende-se que o factor primeiro da ficcionalidade é a colocação ilocutória do autor e o seu intuito de construir um texto na base de uma atitude de fingimento”. O homem reconstrói e remodela o próprio corpo, lugar natural de degradação e índice que marca a finitude da vida humana, com o intuito de fingir sua eternidade, na tentativa imaginária de vencer o destino mortal como postula Gilbert Durand. E, nesse ponto, há um contrato entre o autor e o leitor do corpo-simulacro, ambos são um só, emissor e receptor, unidos pela mesma carne degradável, pelo mesmo corpo em mutação, pelo mesmo horror à morte. Nesse caso, autor e leitor são duplos um do outro e combatem a mesma luta contra o tempo e a morte.

Uma outra acepção para a palavra ficção, de acordo com Ivete Lara Camargos Walty (1999, p. 16), e confirmada por Massaud Moisés (1974, p. 54), está relacionada à arte e à sua origem etimológica. O vocábulo veio do latim *fictione* e sua raiz era o verbo *fingo/fingere*, cujo significado, inicialmente, era o de tocar com a mão, modelar a argila. Esse mesmo verbo é usado na Bíblia latina para dizer que Deus criou o homem do barro. Dessa forma, ficção liga-se à criação e esta se relaciona com a arte. O corpo esculpido pela cirurgia estética, bem assim o organismo programado geneticamente, ou o ciborgue revelam o homem feito por si mesmo, assumindo o lugar do criador e expulsando definitivamente o elemento divino de seu cotidiano.

O corpo que se constrói e se transforma na atualidade sofre, dessa maneira, uma ficcionalização, tanto aquele que é projetado pela ciência genética quanto aquele que é maquinizado e o que é modelado por cirurgias estéticas, por técnicas de ginástica e musculação, pela cosmetologia, pelas tatuagens e pelos *piercings* ou revestido pela moda. Entre todos esses corpos mutantes, tratar-se-á, aqui, do ciborgue, referência direta ao homem-máquina, teorizado pelo médico e filósofo Julien Offray de La Mettrie¹⁸, já no século XVIII, e do corpo esculpido pela cirurgia estética.

¹⁸ A expressão “homem-máquina” é o título de uma obra do médico e filósofo Julien Offray de La Mettrie, publicada em 1748, que se opunha às idéias de grandes pensadores como Diderot, Helvétius e Holbach, os quais diziam que o homem é determinado pelo meio e, assim, a mudança das relações sociais pode modificar suas condições de existência. La Mettrie acreditava que o organismo determina o essencial da vida do homem e que a felicidade deve ser buscada no bom funcionamento do corpo e não na transformação social. (Cf. ROUANET, 2003, p. 40)

O termo ciborgue foi sempre, como afirma Hari Kunzru (2000, p. 134), além de um fato científico, uma criatura da imaginação científica. A literatura dá notícias de autômatos criados desde épocas antigas, como o Mahabharata, escrito em torno de 300 a. C., que apresentava um autômato em forma de leão; o turco de lata que jogava xadrez, de Wolfgang von Kempelen, na época de Napoleão; e o Frandesntein, de Mary Shelley, construído com partes humanas retiradas de cadáveres e animado por meio de eletricidade. Entretanto, o primeiro ser meio animal e meio máquina a ser nomeado de ciborgue, como informa Kunzru (2000, p. 133), foi um rato de laboratório, de um programa experimental no Hospital Estadual de Rockland, Nova York, no final dos anos de 1950. Foi implantada no corpo do rato uma pequena bomba osmótica que injetava doses precisas de uma substância química para alterar seus parâmetros fisiológicos. O rato de Rockland integrou um artigo intitulado “Ciborgues e espaço”, escrito por Manfred Clynes (engenheiro) e Nathan Kline (psiquiatra), em 1960, os quais inventaram o termo ciborgue para descrever o conceito de um “homem ampliado” e melhor adaptado aos rigores da viagem espacial. Conforme Kunzru (2000, p. 133-134), os dois cientistas “imaginavam um futuro astronauta cujo coração seria controlado por injeções e anfetaminas e cujos pulmões seriam substituídos por uma ‘célula energética inversa’, alimentada por energia nuclear”.

Em meados dos anos de 1960, os ciborgues representavam um grande negócio para a Força Aérea dos Estados Unidos, que investiu milhões de dólares em projetos de construção de exoesqueletos, braços robóticos e dispositivos de *biofeedback*, entre outras coisas. A medicina também se entusiasmou com a idéia de fabricar humanos melhores e mais saudáveis por meio de dispositivos artificiais, e uma máquina, simulando um pulmão e um coração, foi utilizada para controlar a circulação sanguínea de uma moça de 18 anos durante uma cirurgia em 1953. Um homem também de 43 anos recebeu o primeiro implante de marca passo em 1958. A televisão levou ao ar seriados como “O homem de seis milhões de dólares” e “A mulher biônica”. (Cf. KUNZRU, 2000, p. 135)

A partir dos anos de 1990, apareceu em cena, conforme Kunzru (2000, p. 135-139), um ciborgue diferente de seus ancestrais mecânicos, conhecido como “uma máquina de informação”, produzido pela cibernética, a qual deixou dois importantes resíduos culturais: a descrição do mundo como uma coleção de redes e a intuição de que não existe uma distinção clara entre pessoas e máquinas. Assim, o ciborgue da década de 1990 é mais sofisticado do que o seu ancestral dos anos de 1950, e mais doméstico também. Ele se manifesta por meio dos implantes de juntas pélvicas artificiais, de tímpanos para os surdos e de retina para os cegos, entre outros, e de todo tipo de cirurgia cosmética. Ele aparece também nos sistemas de

recuperação de informação *on-line*, que são utilizados como próteses para memórias humanas e nas combinações de humanos e máquinas, utilizadas para pilotar aeronaves militares.

Donna Haraway, professora de História da Consciência na Universidade da Califórnia, Santa Cruz, escreveu o *Manifesto ciborgue* (2000, p. 37-130), inicialmente publicado em 1985, e que se tornou parte do currículo de graduação em inúmeras universidades americanas, para tratar da complicada relação do homem com a máquina, enfocando o poder da ciência e da tecnologia no final do século XX, e abordando questões relacionadas ao gênero e à sociedade. Para Haraway, que se intitula um ciborgue, no contexto contemporâneo, a relação entre as pessoas e a tecnologia é tão íntima que não é mais possível dizer onde acaba o ser humano e onde começa a máquina.

Ao se referir ao fato de que todos os seres humanos são ciborgues, Donna Haraway não está falando apenas dos indivíduos cujos corpos recebem implantes e se maquinizam, ela se refere à relação cotidiana do homem com a máquina. Essa relação se dá de muitas maneiras, como por exemplo, quando o corpo é assimilado como uma máquina de alta performance e, assim, se trava uma convivência com os aparelhos de uma academia de ginástica e se ingere alimentos energéticos, ou quando se transforma a própria imagem ou a de outrem no ambiente computacional, isso entre outras coisas. Para ela, é a relação cotidiana com a máquina e, mesmo, a dependência que se tem da tecnologia para viver o dia-a-dia que caracteriza o homem como um ciborgue. O mundo é, assim, como assinala Donna Haraway em entrevista a Hari Kunzru (2000, p. 26-27), um mundo de redes híbridas, que são em parte humanas, em parte máquinas e, de acordo com ela, “estamos construindo a nós próprios, exatamente da mesma forma que construímos circuitos integrados ou sistemas políticos – e isso traz algumas responsabilidades”.

No *Manifesto ciborgue*, que Donna Haraway chama de “irônico mito político”, ela argumenta que o ciborgue é uma fusão de animal e máquina e que, por meio de sua construção, o homem joga fora grandes oposições como natureza e cultura, *self* e mundo, sendo possível, assim, ao homem construir sua identidade, sua sexualidade, até mesmo o seu gênero exatamente da forma como ele quiser. Para ela, ainda, ser um ciborgue não tem a ver simplesmente com a liberdade de se autoconstruir, tem a ver com as redes por meio das quais os indivíduos se conectam entre si. De acordo com Haraway (KUNZRU, 2000, p. 30), em seus próprios diálogos, as pessoas se expressam em termos de circuitos, demonstrando quebra na comunicação, ruído e sinal.

A construção e a transformação corporal não se faz apenas por meio da tecnologia e da ciência médica, há um diálogo e uma parceria permanentes entre estas e a arte, o que

pode tornar o corpo semelhante a um objeto de arte. Aliás, para Henri-Pierre Jeudy (2002, p. 17), “para o melhor e para o pior, o corpo pode ser tratado como objeto de arte sem a menor intenção artística”. De acordo com Jeudy (2000, p. 19), o que caracteriza o objeto artístico é o fato de ele ser intocável, uma vez concluído, ele pode até sofrer uma restauração, entretanto nunca mais é modificado. O corpo, ao contrário, está em constante metamorfose. Por isso, para Jeudy, trabalhar o corpo ou esculpi-lo é compará-lo a um objeto de arte, mas não é tomá-lo como tal. Aliás, o corpo, conforme Jeudy, é percebido como objeto pelo outro e pelo próprio sujeito. O cadáver mesmo sugere essa visão do destino do corpo como objeto e é para rebelar-se contra a soberania ameaçadora da lembrança da morte que ele, segundo Jeudy (2002, p. 21), se transfigura em objeto de arte. Sendo assim, ocorre o paradoxo em que o corpo é, ao mesmo tempo, o sujeito e o objeto das representações.

A ciência médica se une à arte para esculpir a matéria viva por meio da cirurgia plástica, maquiando a face de Cronos e adiando a morte aparentemente. Medicina e arte dialogam desde há muito, a arte retrata a anatomia e a fisiologia humana, as doenças e os procedimentos médicos, assim como a medicina considera o corpo, muitas vezes, como objeto de arte por meio da cirurgia estética. Médicos escritores dão conta, em sua literatura, das ligações desta com a medicina, como é o caso de Moacyr Scliar em *A paixão transformada* e *Sonhos tropicais*, e outros médicos, apaixonados pelas artes plásticas, publicam livros que revelam a arte médica na pintura, como Armando J. Bezerra em *As belas artes da medicina*, ou atuam como verdadeiros produtores de arte na modelagem dos corpos vivos como os cirurgiões plásticos.

A cirurgia plástica é tão antiga quanto a própria medicina, informa Jorge Fonseca Ely (1990, p. 283), ela remonta à Antigüidade, quando os cirurgiões egípcios já cuidavam da reparação de ferimentos produzidos por traumatismos e os hindus reconstruíam narizes amputados, os quais eram decepados como punição para os crimes de roubo e adultério. A cirurgia estética surgiu depois, como um ramo da cirurgia plástica, que se destina a aperfeiçoar a beleza corporal. A primeira expressão a ser usada para esse tipo de procedimento foi a de “cirurgia cosmética”, em 1907, pelo cirurgião americano Charles Conrad Miller em seu livro *Cosmetic surgery – the correction of featural imperfections*, como atesta Perseu Castro de Lemos (1987, p.59). No início do século XX, os dois termos, estética e cosmética, foram, então, empregados de forma indiscriminada em várias publicações. Por fim, em 1931, Passot usa, pela primeira vez, a expressão “estética pura” no livro *Chirurgie esthétique pure – techniques & résultats*, no qual ele delimita as áreas de atuação da cirurgia estética e, a partir daí, o vocábulo “estética” passa a ser utilizado com maior correção.

Entretanto, a confusão entre os dois termos continua nas décadas seguintes e, mesmo nos simpósios, congressos e jornadas de cirurgia estética, permanecem as dúvidas acerca do que seja cirurgia plástica reparadora ou reconstrutora, cirurgia estética e cirurgia cosmética.

De acordo com Lemos (1987, p. 63-64), a cirurgia plástica é um ramo da cirurgia geral e se dedica às alterações da forma exterior, ela não é uma especialidade regional, anatômica ou funcional e pode lidar com estruturas sadias ou doentes, com malformações congênitas ou adquiridas. Segundo Lemos, “precisamente por ser dedicada à forma exterior, ela é intrinsecamente estética, já que procura a harmonia das formas” e “toda a intervenção da cirurgia plástica traz em si mesma, indissolivelmente ligada, por essência e princípio, a recomposição da estética perdida”. Nesse sentido, cirurgia plástica e cirurgia estética apresentam o mesmo significado. Entretanto, para pôr fim à impropriedade do uso do adjetivo “cosmética” que, conforme Lemos, se confunde com a cosmetologia e com o odor dos salões de beleza, ele mesmo criou o termo “caliplástica” ou “caliplastia”, originado dos vocábulos gregos “kallos”, que quer dizer “belo, produzindo o sentido de beleza”, e “plastike”, que significa “arte de plasmar, de modelar”. Dessa forma, a caliplastia passa a ser entendida como “o ramo da cirurgia plástica que se dedica a criar, recriar, aprimorar ou reconstruir a beleza ausente ou perdida, por processos não patológicos ou acidentais”. A partir desse novo termo, surgiram, então, outros termos como rinocaliplastia, mastocaliplastia, otocaliplastia, caliplastia do abdome.

De acordo com Lemos (1987, p. 64-65), a cirurgia estética ou caliplástica não existia até as últimas décadas do século XIX, o interesse se restringia à cirurgia reconstrutora ou à cosmetologia. Em 1887, veio à tona a primeira publicação de um artigo descrevendo uma operação cirúrgica feita com finalidade puramente estética. O autor do artigo, que se intitulava “The deformity termed pug-nose, and its correction by a single operation” (A deformidade chamada nariz arrebitado e sua correção por uma operação única), foi o cirurgião americano Rochester, de New York, conhecido como John O. Roe. Mais tarde, Roe publica trabalhos referentes à cirurgia estética. Mas foi a partir de Jacques Joseph, em 1898, que a cirurgia estética do nariz cresceu perante a comunidade científica. No mesmo ano, surgem as primeiras plásticas mamárias, realizadas por Michel, Pousson e Verchere, seguidos por Guinard em 1903 e Morestin em 1907. Cresce o interesse pela cirurgia estética e inicia-se a cirurgia das rugas da face com Hollander em 1901 e Lexer em 1906. Charles Conrad Miller publica o primeiro livro sobre cirurgia da beleza em 1907. Lockett lança as bases da moderna cirurgia das orelhas em abano em 1910. Em 1911, ocorre nova publicação sobre cirurgia cosmética em Nova York.

Com o advento da Primeira Guerra Mundial, conforme Lemos (1987, p. 66-68), decresce o interesse pela cirurgia estética em comparação com a cirurgia reparadora, mas no pós-guerra, renasce o interesse pela estética, estimulado pelo cinema. Em 1915, José Rebello Neto torna-se o pioneiro da cirurgia estética no Brasil. Nos anos que se seguem, surgem vários trabalhos sobre a correção das rugas da face e, em 1924, Bourget descreve e documenta fotograficamente a correção das bolsas palpebrais inferiores. Surge, em 1926, a primeira grande figura feminina da cirurgia plástica, Mme. Noel, com a publicação de seu livro *La chirurgie esthétique – son rôle social*. Também, em 1926, surge, no Brasil, o primeiro artigo sobre cirurgia estética, de autoria de Desidério Stapler. A especialidade ganha prestígio e, em 1930, funda-se a Sociedade Francesa de Cirurgia Plástica e Estética.

De acordo com Lemos (1987, p. 68-69), apesar de a cirurgia estética crescer dia-a-dia, a Segunda Guerra Mundial, assim como a Primeira Guerra, interrompe o seu desenvolvimento. Com o fim da guerra, inicia-se um novo momento chamado contemporâneo. No princípio da década de 1950, Ivo Pitanguy começa, no Brasil, sua carreira de cirurgião plástico, caracterizada pela difusão das intervenções estéticas em todas as camadas sociais e pela criação de inúmeras técnicas originais, dentre elas, as de mastoplastia e otoplastia. Sua atuação ganha prestígio no Brasil e no exterior e começam a chegar ao país cirurgiões de várias partes do mundo para aprender com ele. Em 1958, o Papa Pio XII expressa a concordância da Igreja Católica em relação às operações estéticas, na inauguração do Hospital Sto. Eugênio, em Roma, durante o X Congresso Nacional da Sociedade Italiana de Cirurgia Plástica. Em 1959, iniciam-se os tratamentos para a calvície e, em 1963, surgem os implantes de silicone gel.

É, contudo, a partir da década de 1970 que, segundo Lemos (1987, p. 69), a cirurgia estética se consolida no Brasil e no exterior e, em 1971, um grupo de cirurgiões plásticos funda a International Society of Esthetic Plastic Surgery, dedicada somente à cirurgia estética, a qual realiza o seu primeiro congresso no ano seguinte, na cidade do Rio de Janeiro. Em 1977, o cirurgião parisiense Illouz inicia seus estudos para a correção das lipodistrofias, pela lipólise e lipoaspiração e, em 1985, em São Paulo, acontece o Primeiro Simpósio Internacional de Lipoaspiração. A técnica da lipoaspiração é aperfeiçoada e passa a ser nomeada por lipoescultura, constituindo uma das maiores contribuições da cirurgia estética na fase contemporânea de sua especialidade.

No ambiente tecnológico atual, em que quase tudo é possível, o corpo transformado por suas relações com a máquina ou pelas intervenções cirúrgicas pode ser lido como uma ficção e o autor dessa obra pode ser o próprio “dono” dessa matéria moldável. O

corpo, assim, se separa do sujeito e torna-se um objeto. A concepção filosófica de que o homem é espírito, alma e corpo se dilui para dar lugar a outro conceito que considera o corpo não mais como integrante da identidade subjetiva humana, mas apenas como algo que esse homem possui, ou seja, dá lugar a um conceito mais ou menos do tipo: o homem é espírito e alma e possui um corpo. Nesses termos, a ficcionalização do corpo pode ser levada, inclusive, às últimas conseqüências como o fizeram a artista Orlan e o cantor Michael Jackson. Sendo assim, a ficção científica é percebida não apenas no texto escrito e literário, já que o corpo pode ser lido e compreendido como texto também. Além do que, a ficção extrapola os limites do texto escrito ou corporal para enveredar-se para o contexto da obra por meio das relações desta com o espaço e o tempo que a circunscreve e com as redes tecnológicas, sociais e culturais com as quais ela se relaciona.

O corpo ficcionalizado, entretanto, continua sendo um corpo finito e as alterações feitas pela tecno-ciência e pelas cirurgias estéticas figuram no plano superficial, como confessa Ivo Pitanguy, nas primeiras páginas de um livro de cirurgia plástica:

A cirurgia plástica, que representa muito de arte, encontra sua grande limitação no pedículo vascular, o que coloca nossas aspirações bem aquém do escultor, do pintor e do poeta, que procuram a beleza como fonte de liberdade sem limites. (Apud MÉLEGA, 2002, p. 5)

Não é apenas a beleza que a cirurgia estética busca, ela procura também, imaginariamente, o retardamento da morte por meio da aparência de um rosto e de um corpo jovem, saudável e bonito. Assim como a maquinização do corpo pretende aperfeiçoá-lo para que ele melhor sobreviva às intempéries do espaço em que vive e do tempo que o desgasta. Essas técnicas, entretanto, como outras, alteram apenas a aparência. A biologia e a engenharia genéticas invadem o organismo e buscam transformar as estruturas humanas fundamentais; a ovelha Dolly, o projeto Genoma, entre outros experimentos, caminham na direção de recriar o corpo humano e eternizar, quem sabe, o sujeito que o habita ou que o possui. Essa apropriação imaginária do corpo e sua transformação em objeto, quer seja ele de arte ou de ciência, remete ao mito e, mais especificamente, a algumas partes significativas do mito de Pigmalião. Esse Pigmalião contemporâneo, entretanto, não é o mesmo do ano 8 a. C., como o retratou Ovídio, mediante as transformações físicas, sociais, históricas, políticas e culturais do homem contemporâneo, o escultor de Chipre emerge com uma nova aparência, uma nova face, uma nova identidade. Ele não é mais o artista misógino apaixonado por sua obra de arte e cultuante de Afrodite. Hoje, ele é o artista narcisista, sua obra de arte é o próprio corpo, o culto que ele presta é ao poder tecnológico e científico, ele é o homem feito por si mesmo.

Essa projeção do homem no seu próprio corpo permite a fusão do sujeito com o objeto, que remete ao duplo das estruturas místicas do regime noturno da imagem e a possibilidade de se antecipar e dominar o futuro por meio do avanço científico e tecnológico refere-se às estruturas sintéticas do mesmo regime. Assim, o homem eufemiza os efeitos da morte e do destino.

CONCLUSÃO: A PERTINÊNCIA E A ATUALIDADE DO MITO DE PIGMALIÃO

A esperança, sob pena do cúmulo da morte, jamais pode ser mistificação. Ela se contenta em ser mito.

Gilbert Durand

Ao tratar do homem-máquina hoje, Sérgio Paulo Rouanet (2003, p. 53-57) aponta para os aspectos positivos e negativos desse tipo de construção. Do lado positivo, tem-se a autonomia, o homem como senhor do seu próprio destino e do seu corpo. Do lado negativo, tem-se o reducionismo teórico, que leva à assimilação absoluta do humano à matéria e ao mundo animal; ao niilismo moral, que destrói todo fundamento objetivo para a ética; e ao autoritarismo político, que resulta numa visão do mundo radicalmente antidemocrática. De acordo com Rouanet, ao mesmo tempo que o corpo é valorizado, acontece a sua profanação, uma vez que deixou de ser visto como um sacrário que continha uma coisa infinitamente preciosa, a alma. Com isso, abriu-se o caminho para a banalização do corpo, sua instrumentalização, sua mercantilização. Assim, o corpo não tem valor, mas tem preço, os seus órgãos podem ser vendidos e os processos que levam à modificação genética podem ser patenteados. Quanto ao niilismo moral, o homem não seria responsável nem por suas virtudes nem por seus defeitos, já que existiria um gene para cada uma de suas predisposições, desde o homossexualismo até a agressividade e, portanto, o homem tenderia a agir num ou noutro sentido conforme esse gene figurasse ou não em seu patrimônio genético. Dessa forma, o crime seria tão pouco voluntário quanto a virtude, e os criminosos teriam sua vontade condicionada por seu organismo, o crime poderia, assim, ser condicionado biologicamente e suas causas sociais serem esquecidas. Finalmente, quanto ao autoritarismo, os homens podem ser reprogramáveis geneticamente e tornar-se, inclusive, mais dóceis e menos violentos. Nesse sentido, Rouanet alerta para o seguinte perigo:

Assim, a criação de identidades humanas baseadas no DNA pode resultar numa nova forma de estratificação social, em que uma “elite genética”, composta das pessoas mais saudáveis e mais inteligentes, subjuga a casta inferior, compostas das pessoas biologicamente desfavorecidas, predestinadas por seu nascimento a uma condição servil. (ROUANET, 2003, p. 58)

As questões levantadas por Rouanet e por outros tantos pesquisadores e pensadores a respeito da transformação corporal apontam para a angústia da morte, vivida pelo ser humano, e para toda a produção imaginária, artística e científica no sentido de escapar a esse destino brutal. Nesse sentido, a morte é constantemente mitificada e travestida com várias máscaras que dissimulem o seu aspecto abominável. Edgar Morin afirma que a sociedade funciona não apenas apesar da morte e contra ela, numa negação imaginária desta, mas também que só existe como organização, por ela, com ela e nela, e que a existência cultural só tem sentido porque o homem perece e é constantemente necessário transmitir a cultura às novas gerações. Para Morin, “a espécie humana é a única para a qual a morte está presente durante a vida, a única que faz acompanhar a morte de ritos fúnebres, a única que crê na sobrevivência ou no renascimento dos mortos” (1988, p. 13), por isso não se pode empreender um estudo antropológico nem sequer falar em homem sem referir-se à sua condição mortal, uma das provas mais contundentes de sua humanidade.

De acordo com Joseph Campbell (1990, p. 5), o que o homem procura no seu obstinado questionamento acerca do universo não é o sentido para a vida, mas a experiência de estar vivo. Assim, o mito, mais que uma narrativa é a própria experiência de viver. O mito revela o homem, ele desnuda os processos inconscientes humanos e os expõe sob a máscara do símbolo. De acordo com esse prisma, o mito de Pigmalião se atualiza e sua nova face pode ser percebida na literatura e também no contexto sócio-histórico-cultural, dando a conhecer o homem contemporâneo, seus anseios, suas projeções, seus medos, seu imaginário.

Pigmalião, assim, projetado em sua obra de arte, pode ser visto tanto como sujeito quanto como objeto, ele é representado, ao mesmo tempo, pelo oleiro Bruno Stein e por seu ídolo em *Valsa para Bruno Stein*. Em *A mulher que escreveu a Bíblia*, ele é a esposa do rei Salomão e a escritura-escultura que ela faz sair de dentro de si-mesma à semelhança da aranha que tece a sua teia. Em *A morada do ser*, ele é o homem contemporâneo e a palavra, metáfora da morada. Dessa forma, escultor e estátua, artista e obra de arte, sujeito e objeto se fundem num mesmo corpo, desvelado pelo texto literário e anunciam uma resistência imaginária contra a morte.

O corpo também, que tão insistentemente é exposto, manipulado, construído e transformado na sociedade contemporânea, evidencia, em suas múltiplas representações, a luta que o homem trava desde os tempos imemoriais contra o seu próprio destino fatal. Dessa forma, o corpo, que traz em si a imago da morte, necessita ser alterado para que essa lembrança fatal desapareça e, nas palavras de Henry-Pierre Jeudy (2002, p. 21), é possível vencer a morte, crendo na transfiguração do corpo, por isso ele é esculpido cotidianamente e aperfeiçoado na esperança de se burlar o tempo mortal.

Como assinala Françoise Gaillard (1994, p. 54), o inconsciente de uma sociedade se esconde sob a máscara transparente da ciência, a qual organiza os fantasmas sociais numa espécie de saber e os avaliza, enquanto a ficção, explorando a dimensão imaginária desse mesmo saber, desnuda esses fantasmas e revela o inconsciente social. Assim, tanto o texto literário do corpo como o corpo-texto ficcionalizado correspondem à representação do desejo de imortalidade humana. Os efeitos brutais da morte são vencidos pela eufemização que ela sofre nos contornos da ficção literária e da ficção tecno-científica por meio da imaginação simbólica.

O trajeto que o mito de Pigmalião faz do pólo subjetivo e biopsíquico para o pólo objetivo das manifestações sócio-culturais pode ser percebido na literatura brasileira e na construção e transformação corporal a partir da década de 1980. Texto e contexto confirmam a pertinência e a atualidade desse mito, recriado de acordo com os moldes do homem contemporâneo.

É certo que a análise do mito nos limites do texto literário é mais segura do que o seu estudo ampliado para um contexto social, ainda mais quando a pesquisa acontece inserida no momento de manifestação do mito, sem que se possa ter o devido distanciamento para uma análise mais objetiva do mesmo. Mas as discussões acerca da questão corporal, as quais aludem à elaboração de um corpo como objeto de ciência, de tecnologia e de arte e que atestam a projeção narcisista do próprio sujeito nesse objeto, apontam para aspectos relativos ao mito abordado.

A ambigüidade que o novo paradigma corporal cria, apresentando aspectos humanistas e anti-humanistas, aliás, permite a atualização do mito de Pigmalião tanto na literatura quanto na sociedade. A possibilidade de auto-criação do homem tanto pode ser vista, de acordo com Sérgio Paulo Rouanet (2003, p. 40), como o sonho do humanismo absoluto quanto como algo demoníaco na tentativa humana de usurpação sacrílega dos poderes reservados a Deus. Esse aspecto ambivalente possibilita várias discussões, nas quais a relação entre o humano e o divino, o criador e a criatura, a palavra e o ser problematiza a narrativa literária e se reflete no contexto social. O mito, assim, é, ao mesmo tempo, o meio que veicula uma mensagem como é a própria mensagem que transmite a esperança de vida para o homem mortal. O que o homem contemporâneo busca em sua obra literária e tecno-bio-artística é a sua perpetuação e, por isso, se auto-constrói. Pigmalião, hoje, é o homem feito por si mesmo.

REFERÊNCIAS

A bíblia anotada. Tradução de João Ferreira de Almeida (Revista e Atualizada). São Paulo: Mundo Cristão, 1994.

BACHELARD, Gaston. **La philosophie du non.** Paris: PUF, 1940.

_____. **A psicanálise do fogo.** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A poética do espaço.** Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **O ar e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BALIARDO, Rafael. O mais universal dos gaúchos. **Correio Braziliense**, Brasília, 25 mar. 2006. Pensar, p. 3-5.

BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. Televisão/revolução: o caso Romênia. In: PARENTE, André (Org.) **Perto da máquina:** a era das tecnologias do virtual. São Paulo: Editora 34, 1993.

BÉNÉJAM-BONTEMS, Marie-Josette. Crono. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários.** Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 200-201.

BEZERRA, Armando José China. **As belas artes da medicina.** Brasília: Conselho Regional

de Medicina do DF, 2003.

BLOOM, Harold. ROSENBERG, David. **O livro de J.** Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega.** 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. v.1.

BROWN, Colin. **O novo dicionário internacional de teologia do Novo Testamento.** Tradução de Gordon Chown. São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 1982.

BRUNEL, Pierre. **Mythocritique.** Théorie et parcours. Paris: PUF, 1992.

CAMPBELL, Joseph. MOYERS, Bill. **O poder do mito.** Organizado por Betty Sue Flowers. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

COLASANTI, Marina. **Eu sozinha.** Rio de Janeiro: Record, 1968.

_____. **Zoológico.** Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. **A morada do ser.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

_____. **Uma idéia toda azul.** 14. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.

_____. **A nova mulher.** Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

_____. **Mulher daqui pra frente.** Rio de Janeiro: Nórdica, 1981.

_____. **Doze reis e amoça no labirinto do vento.** 6. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982.

_____. **E por falar em amor.** São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

_____. **Contos de amor rasgados.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

- _____. **Aqui entre nós.** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- _____. **Intimidade pública.** Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- _____. **Entre a espada e a rosa.** Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.
- _____. **Ana Z., aonde vai você?** São Paulo: Ática, 1993.
- _____. **Rota de colisão.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- _____. **Eu sei mas não devia.** Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- _____. **Longe como o meu querer.** São Paulo: Ática, 1997.
- _____. **O leopardo é um animal delicado.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **Gargantas abertas.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **A morada do ser.** Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. **Fragatas para terras distantes.** Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. **23 histórias de um viajante.** São Paulo: Global, 2005.

DURAND, Gilbert. **L'âme tigrée.** Paris: Denoél/Gonthier, 1980.

_____. **A imaginação simbólica.** Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. **Figures mytiques et visages de l'oeuvre.** De la mythocritique à la mythanalyse. Paris: Dunod, 1992.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à

arquetipologia geral. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **O imaginário.** Tradução de Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

_____. **Campos do imaginário.** Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, s.d.

EIGELDINGER, Marc. **Mythologie et intertextualité.** Genève: Editions Slatkine, 1987.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno.** Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. **O sagrado e o profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Mito e realidade.** Tradução de Póla Civelli. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ELY, Jorge Fonseca. Cirurgia plástica: passado, presente e futuro. In: **Revista Médica Santa Casa.** Porto Alegre. 1990. vol. 2. nº 3. p. 283-288.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer:** psicologia de grupo e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVIII.

_____. **Delírios e sonhos na gradiva de Jansen.** Rio de Janeiro: Imago, 1907.

FRYE, Northrop. **O Código dos códigos:** a Bíblia e a literatura. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GAILLARD, Françoise. Genética e mito da gênese. In: CENTRE DE RECHERCHE SUR L'IMAGINAIRE. **Ciência e imaginário.** Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: UnB, 1994.

GOETHE, J. W. **Fausto. Werther.** Tradução de Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

GUINSBURG, J. e FERNANDES, Nanci. No rastro do pós-modernismo. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, Ana Mae. (Org.) **O pós-modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.) **Antropologia do ciborgue** – as vertigens do pós-humano. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HAWKING, Stephen William. **Uma breve história do tempo: do Big Bang aos buracos negros.** Tradução de Maria Helena Torres. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

HEIDEGGER, Martin. Sobre o “Humanismo”. In: **Conferências e escritos filosóficos.** Tradução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os pensadores).

HESÍODO. **Teogonia.** Niterói: Ed. Univ. Federal Fluminense, 1986.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IGEL, Regina. **Imigrantes judeus escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira.** São Paulo: Perspectiva, 1997. (Coleção Estudos, 156).

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: **Lingüística e comunicação.** 20. ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Intertextualidades.** Coimbra: Almedina, 1979.

JEUDY, Henry-Pierre. **O corpo como objeto de arte.** Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JOLLES, André. **Formas simples.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

KIEFER, Charles. **Caminhando na chuva**. 7ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

_____ . **Caminhando na chuva**. São Paulo: Ática, 2005.

_____ . **A face do abismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

_____ . **Valsa para Bruno Stein**. 3ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

_____ . **Valsa para Bruno Stein**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

_____ . **Você viu meu pai por aí?** 4ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.

_____ . **Um outro olhar**. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

_____ . **Museu de coisas insignificantes**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

_____ . **Os ossos da noiva**. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

_____ . **O poncho**. Porto Alegre: WS Editor, 1999.

_____ . **O perdedor**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.

_____ . **O escorpião da sexta-feira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

_____ . **Logo tu repousarás também**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____ . **Quem faz gemer a terra**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUNZRU, Hari. “Você é um ciborgue”: um encontro com Donna Haraway. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Antropologia do ciborgue** – as vertigens do pós-humano. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. “Genealogia do ciborgue”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Antropologia do ciborgue** – as vertigens do pós-humano. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LEMOS, Perseu Castro de. Evolução conceitual e histórica da cirurgia estética – caliplastia. In: **Revista da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica**. abr/1987. vol. 2. nº 1. p. 59-70.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura**. 19. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Coleção primeiros passos; 74).

MAURON, Charles. **Des métaphores obsédantes au mythe personnel**. Introduction à la psychocritique. Paris: José Corti, 1962.

MÉLEGA, José Marcos. **Cirurgia plástica: fundamentos e arte – princípios gerais**. Rio de Janeiro: MEDSI Editora Médica e Científica Ltda, 2002. v. I.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

Mitologia. São Paulo: Abril Cultural, 1973. 3v.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. 2ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.

_____. A noção de sujeito. In: SCHNITMAN, Dora Fried (Org.). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Tradução de Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

_____. A fonte de poesia. In: **Amor, poesia, sabedoria**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

NEUMANN, Erich. **Amor e psiquê: uma contribuição para o desenvolvimento da psique**

feminina. Tradução de Zilda Hutchinson Schild. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PITTA, Danielle Perin Rocha. O corpo situado no “trajeto antropológico”. In: SILVA, Ignácio Assis. (Org.). **Corpo e sentido: a escuta do sensível**. São Paulo: Unesp, 1996.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2004.

REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2000.

_____. **DiálogosI – Mênon – Banquete – Fedro**. Tradução de Jorge Paleikat. 19. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

RIFFATERRE, Michael. La trace de l’intertexte. In: **La pensée**. n° 215, oct. 1980, p. 4-18.

ROUANET, Sérgio Paulo. O homem-máquina hoje. In: NOVAES, Adauto. (Org.) **O homem-máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RUTHVEN, K. K. **O mito**. Tradução de Esther Eva Horivitz de BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SCLIAR, Moacyr. **A guerra no Bom Fim**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.

_____. **Os deuses de Raquel**. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1978.

_____. **Memórias de um aprendiz de escritor**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1984.

- _____. **A condição judaica.** Porto Alegre: L&PM, 1987.
- _____. **No caminho dos sonhos.** São Paulo: FTD, 1988.
- _____. **Os cavalos da república.** São Paulo: FTD, 1989.
- _____. **A orelha de Van Gogh: contos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. **Prá você eu conto.** São Paulo: Atual, 1991.
- _____. **Sonhos tropicais.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **Se eu fosse Rotschild.** Porto Alegre: L&PM, 1993.
- _____. **Judaísmo: dispersão e unidade.** São Paulo: Ática, 1994.
- _____. **Oswaldo Cruz.** Rio de Janeiro: Relume Dumará/ Rioarte, 1995.
- _____. **Contos reunidos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **A paixão transformada: história da medicina na literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **A majestade do Xingu.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **O exército de um homem só.** Porto Alegre: L&PM, 1997.
- _____. **Câmara na mão, o guarani no coração.** São Paulo: Ática, 1998.
- _____. **A mulher que escreveu a Bíblia.** São Paulo: Companhia da Letras, 1999.
- _____. **A colina dos suspiros.** São Paulo: Moderna, 1999.
- _____. **Livro da medicina.** São Paulo: Cia das Letrinhas, 2000.

_____. **O mistério da casa verde.** São Paulo: Ática, 2000.

_____. **Meu filho, o doutor: medicina e judaísmo na história, na literatura e no humor.** Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

_____. **A face oculta: inusitadas e reveladoras histórias da medicina.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

_____. **A língua das três pontas** – crônicas e citações sobre a arte de falar mal. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

_____. **O imaginário cotidiano.** 2. ed. São Paulo: Global, 2002.

_____. **Do mágico ao social:** trajetória da saúde pública. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.

_____. **Mês de cães danados.** Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. **O ciclo das águas.** Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. **Os melhores contos de Moacyr Scliar.** 6. ed. São Paulo: Global, 2003.

_____. **Cenas da vida minúscula.** 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 2003.

_____. **Saturno nos trópicos:** a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **O centauro no jardim.** 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Histórias de aprendiz.** Rio de Janeiro: Mondrian, 2004.

_____. **Histórias de Porto Alegre.** Porto Alegre: L&PM, 2004.

_____. **Na noite do ventre, o diamante.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. **Os vendilhões do templo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

SILVA, Salma. **Fio**. Goiânia: Edição do Autor, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) **Antropologia do ciborgue** – as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SILVER, J. J. **Corpo virtual**. Ibiúna/SP: Mdigital Editorial, 2005.

SOUZA, Márcio. SCLIAR, Moacyr. **Entre Moisés e Macunaíma**: os judeus que descobriram o Brasil. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: UnB, 2003.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VENTURELLI, Suzete. **Arte**: espaço – tempo – imagem. Brasília: UnB, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito e política**. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Edusp, 2001.

VIERNE, Simone. Ligações tempestuosas: a ciência e a literatura. In: CENTRE DE RECHERCHE SUR L'IMAGINAIRE. **Ciência e imaginário**. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: UnB, 1994.

VILLAÇA, Nízia. GÓES, Fred. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

VILLAÇA, Nízia. GÓES, Fred. KOSOVSKI, Éster. (Org.). **Que corpo é esse? Novas perspectivas**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

WALTY, Ivete Lara Camargos. **O que é ficção**. São Paulo: Brasiliense, 1999. (Coleção primeiros passos; 156).

WATT, Ian P. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.