

**Palimpsestos**  
a literatura de segunda mão

**Gérard Genette**



Gérard Genette

**Palimpsestos**

a literatura de segunda mão

Extratos traduzidos por  
Cibele Braga  
Erika Viviane Costa Vieira  
Luciene Guimarães  
Maria Antônia Ramos Coutinho  
Mariana Mendes Arruda  
Miriam Vieira

V  
V V  
V V  
VIVA VOZ

Edições Viva Voz

Belo Horizonte

2010

Edição francesa: GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éd. du Seuil, 1982. (Points Essais).

Extratos – cap. 1: p. 7-16; cap. 2: p. 16-19; cap. 3: p. 19-23; cap. 4: p. 23-27; cap. 5: p. 27-31; cap. 7: p. 39-48; cap. 13: p. 88-96; cap. 37: p. 277-281; cap. 38: p. 282-287; cap. 40: 291-293; cap. 41: p. 293-299; cap. 45: p. 315-321; cap. 46: 321-323 cap. 47: p. 323-331; cap. 48: p. 331-340; cap. 49: p. 341-351; cap. 53: p. 364-372; cap. 54: p. 372-374; cap. 55: p. 374-384; cap. 57: p. 395-401; cap. 79: p. 536-549; cap. 80: p. 549-559.

**Diretor da Faculdade de Letras**

Jacyntho José Lins Brandão

**Vice-diretor**

Wander Emediato de Souza

**Comissão editorial**

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

**Capa e projeto gráfico**

Mangá - Ilustração e Design Gráfico

**Revisão, formatação e normalização**

Anderson Freitas

**Revisão de provas**

Anderson Freitas

Erika Viviane Costa Vieira

**Endereço para correspondência**

FALE/UFMG – Setor de Publicações

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 2015A

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6007

*e-mail*: vivavozufmg@yahoo.com.br

# Sumário

<b>7</b>	<b>Esta edição brasileira dos <i>Palimpsestos</i> de Gérard Genette: uma experiência transtextual</b> Sônia Queiroz
<b>11</b>	<b>Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade</b>
<b>20</b>	<b>Algumas precauções</b>
<b>24</b>	<b><i>Parôdia</i> em Aristóteles</b>
<b>28</b>	<b>Nascimento da paródia?</b>
<b>32</b>	<b>A paródia como figura literária</b>
<b>36</b>	<b>Quadro geral das práticas hipertextuais</b>
<b>43</b>	<b>Travestimentos modernos</b>
<b>51</b>	<b>Suplemento</b>
<b>56</b>	<b>Sequência, epílogo</b>
<b>61</b>	<b>Transposição</b>
<b>63</b>	<b>Tradução</b>
<b>69</b>	<b>Transtextualização</b>
<b>74</b>	<b>Transformações quantitativas</b>
<b>76</b>	<b>Excisão</b>
<b>84</b>	<b>Concisão</b>
<b>87</b>	<b>Condensação</b>
<b>97</b>	<b>Extensão</b>
<b>105</b>	<b>Expansão</b>
<b>108</b>	<b>Ampliação</b>
<b>117</b>	<b>Transmodalização intermodal</b>
<b>124</b>	<b>Práticas hiperestéticas</b>
<b>137</b>	<b>Fim</b>
<b>146</b>	<b>Referências</b>
<b>158</b>	<b>Índice de nomes e obras</b>
<b>165</b>	<b>Biografia do autor</b>



Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor.



# **Esta edição brasileira dos *Palimpsestos* de Gérard Genette: uma experiência transtextual**

Sônia Queiroz

*A hipertextualidade é apenas um dos nomes dessa incessante circulação dos textos sem a qual a literatura não valeria a pena.*

Gérard Genette

A tradução que ora publicamos, de parte significativa do livro *Palimpsestes*, de Gérard Genette, foi realizada por estudantes de doutorado e mestrado com a minha revisão, no âmbito de três estudos especiais oferecidos no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG – Pós-Lit.

No primeiro semestre de 2003 traduzimos os capítulos introdutórios, em que Genette apresenta a sua teoria da transtextualidade – na qual destaca para desenvolver no livro a hipertextualidade – e o quadro geral das práticas hipertextuais; os capítulos que tratam da transposição, da tradução e da transestilização, procedimentos hipertextuais que interessavam especialmente às pesquisas que as duas estudantes desenvolviam: Luciene Guimarães pesquisava as relações entre as diversas formas de uma “mesma” narrativa abundantemente recriada – “A Bela e a Fera”; e Maria Antônia Ramos Coutinho, as transposições oral-escritoral, na prática de uma contadora de histórias letrada; e ainda o capítulo final, em que Genette, ao fim do seu “percurso através dos diversos tipos de hipertextos”, retoma sua taxonomia, para reafirmar “a pertinência da distinção entre os dois tipos fundamentais de derivação hipertextual, que são a transformação e a imitação” e o aspecto transgenérico e *palimpsestuoso* da hipertextualidade.

No segundo semestre de 2006 traduzimos os capítulos referentes à ampliação e redução do volume dos textos, bem como aqueles que tratam do travestimento das personagens e do trânsito entre as diferentes estéticas e semioses. As três estudantes pesquisavam a hipertextualidade

entre o texto literário e a imagem: Mariana Arruda, o livro e o filme *Benjamin*; Cibele Braga, o livro *Ulisses* e o filme *Bloom*; Míriam Vieira, a pintura, o livro, o filme: *Moça com brinco de pérola*.

No primeiro semestre de 2009 traduzimos os capítulos que tratam da paródia e do pastiche (conceitos tradicionais reformulados por Genette), e ainda do suplemento, em atenção à pesquisa desenvolvida por Erika Viviane Costa Vieira sobre recriações de *Hamlet*.

Na primeira etapa do trabalho as traduções foram feitas a partir da edição francesa, ou seja, do texto escrito pelo próprio autor. Na segunda etapa, as tradutoras, todas estudantes de literaturas de língua inglesa, partiram da edição americana, realizando, portanto, uma tradução indireta. Na revisão dessas traduções, entretanto, tomamos como principal referência a edição francesa (autoral), embora por vezes aderindo à opção do tradutor americano, que (como pudemos observar com clareza) cuidou de explicitar as elipses do autor, por exemplo (mas não só), informando sistematicamente os prenomes dos escritores citados (uma das opções que nos pareceu interessante adotar na edição brasileira).

A escolha dos capítulos a serem traduzidos teve como critério, como creio já ter ficado claro nesta apresentação, a demanda teórico-conceitual das pesquisas em desenvolvimento pelas estudantes envolvidas, trabalhando quase todas na linha de pesquisa Literatura e Outros Sistemas Semióticos, sob a orientação da colega Thais Flores Nogueira Diniz, responsável pelo grande impulso que receberam no Pós-Lit os estudos da intermedialidade, em que gostaria de destacar o aspecto transdisciplinar, com ênfase na articulação entre teorias europeias e americanas.

O trabalho de edição dessas traduções deu continuidade a essa experiência que articula leitura, tradução, editoração, teoria e prática. Realizada como tarefa de prática de preparação de originais no treinamento do primeiro grupo de estagiários a trabalhar no recém-criado Laboratório de Edição da FALE/UFMG, a editoração de texto incluiu uma série de pesquisas no universo da transtextualidade, com o objetivo de gerar paratextos: referências; edições em língua portuguesa das obras (literárias e teóricas) citadas por Gérard Genette; trabalhos acadêmicos brasileiros que utilizam textos teóricos de Genette; traduções de obras de Genette para o português; índice de nomes e obras; biografia do autor.

A revisão de texto, inicialmente a cargo dos diversos estagiários em treinamento (cada um com um ou dois capítulos), num segundo momento ficou sob a responsabilidade de um único, Anderson Freitas, como tarefa final de seu estágio.

Enfim, respondendo à provocação feita pelo autor – “Este livro não deve apenas ser relido, mas reescrito, como Ménéard, literalmente”, escreve ele no parágrafo final – quisemos homenagear Gérard Genette por esse trabalho fabuloso de reconhecimento do diálogo como forma fundadora da nossa humanidade que são os seus *Palimpsestos*, obra de negação da egolatria e do individualismo e de elogio da pluralidade.



# Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade

Tradução de Luciene Guimarães

O objeto deste trabalho é o que eu chamei anteriormente,<sup>1</sup> na falta de melhor opção, *paratextualidade*. Depois, encontrei termo melhor, ou pior, é o que veremos. Desloquei “paratextualidade” para designar outra coisa. O conjunto deste temerário programa está, portanto, por ser retomado.

Retomemos então. O objeto da poética, como de certa forma eu já disse, não é o texto, considerado na sua singularidade (este é, antes, tarefa da crítica), mas o *arquitexto*, ou, se preferirmos, a arquitextualidade do texto (como se diz, em certa medida, é quase o mesmo que a “literariedade da literatura”), isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular.<sup>2</sup> Eu diria hoje, mais amplamente, que este objeto é a *transtextualidade*, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. A transtextualidade ultrapassa então e inclui a arquitextualidade, e alguns outros tipos de relações transtextuais, das quais uma única nos ocupará diretamente aqui, mas das quais é preciso inicialmente, apenas para delimitar o campo, estabelecer uma (nova) lista, que corre um sério risco, por sua vez, de

<sup>1</sup> *Introduction à l'architexte*, p. 87.

<sup>2</sup> O termo *arquitexto*, advirto um pouco tarde, foi proposto por Louis Marin (“Pour une théorie du texte parabolique”, 1974) para designar “o texto de origem de todo discurso possível, sua ‘origem’ e seu meio de instauração”. Aproxima-se, em suma, do que vou nomear *hipotexto*. Já era tempo que um Comissário da República das Letras nos impusesse uma terminologia coerente.

não ser nem exaustiva, nem definitiva. O inconveniente da “busca” é que, de tanto buscar, acontece que se acha aquilo que não se buscava.

Parece-me hoje (13 de outubro de 1981) perceber cinco tipos de relações transtextuais, que enumerarei numa ordem crescente de abstração, implicação e globalidade. O primeiro foi, há alguns anos, explorado por Julia Kristeva,<sup>3</sup> sob o nome de *intertextualidade*, e esta nomeação nos fornece evidentemente nosso paradigma terminológico. Quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da *citação*<sup>4</sup> (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do *plágio* (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete: assim, quando Madame des Loges, brincando com provérbios, com Voiture, diz: “Esse não vale nada, provemos um outro.” O verbo *provar* (em lugar de “propor”) não se justifica e não se compreende senão pelo fato de que Voiture era filho de um mercador de vinhos. Num registro mais acadêmico, quando Boileau escreve a Luís XIV:

Au récit que pour toi je suis prêt d’entreprendre,  
Je crois voir les rochers accourir pour m’entendre,<sup>5</sup>

esses rochedos móveis e atentos vão parecer, certamente, absurdos para quem ignora as lendas de Orfeu e de Anfíon. Este estado implícito (e às vezes totalmente hipotético) do intertexto é, há alguns anos, o campo de estudos privilegiados de Michael Riffaterre, que definiu, em princípio, a intertextualidade de maneira muito mais ampla do que eu fiz aqui e

<sup>3</sup> KRISTEVA. *Semiotike: recherches pour une sémanalyse*.

<sup>4</sup> Sobre a história desta prática, ver o estudo inaugural de A. Compagnon, *La seconde main*.

<sup>5</sup> Tomo emprestado o primeiro exemplo do verbete *allusion* do tratado de *Tropes* de Dumarsais, e o segundo, de *Figures du discours*, de Fontanier. (“Na narrativa que por ti estou pronto a empreender, Eu creio ver os rochedos acorrerem para me escutar”)

aparentemente extensiva a tudo isso que chamo de transtextualidade: “O intertexto”, escreve ele, por exemplo, “é a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras, que a precederam ou a sucederam”, chegando até a identificar, em sua abordagem, a intertextualidade (como fiz com a transtextualidade) à própria literariedade:

A intertextualidade é [...] o mecanismo próprio da leitura literária. De fato, ela produz a significância por si mesma, enquanto que a leitura linear, comum aos textos literários e não-literários, só produz o sentido.<sup>6</sup>

Porém, a esta ampliação teórica corresponde uma restrição de fato, pois as relações estudadas por Riffaterre são sempre da ordem de microestruturas semântico-estilísticas, no nível da frase, do fragmento ou do texto breve, geralmente poético. O “traço” intertextual, segundo Riffaterre, é então mais (como a alusão) da ordem da figura pontual (do detalhe) que da obra considerada na sua macroestrutura, campo de pertinência das relações que estudarei aqui. As pesquisas de H. Bloom sobre os mecanismos da influência,<sup>7</sup> apesar de conduzidas por uma abordagem completamente distinta, incidem sobre o mesmo tipo de interferências, mais intertextuais que hipertextuais.

O segundo tipo é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*:<sup>8</sup> título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. Não quero aqui empreender ou banalizar o estudo, talvez por vir, deste campo

<sup>6</sup> La trace de l'intertexte, *La Pensée*; La syllepse intertextuelle, *Poétique*. Cf. *La production du texte e Sémiotique de la poésie*.

<sup>7</sup> BLOOM. *The anxiety of influence: a theory of poetry*.

<sup>8</sup> É necessário entender o termo no sentido ambíguo, até mesmo hipócrita, que funciona nos adjetivos como *parafiscal* ou *paramilitar*.

de relações que teremos, aliás, muitas ocasiões de encontrar, e que é certamente um dos espaços privilegiados da dimensão pragmática da obra, isto é, da sua ação sobre o leitor – espaço em particular do que se nomeia sem dificuldade, a partir dos estudos de Philippe Lejeune sobre a autobiografia, o *contrato* (ou *pacto*) genérico.<sup>9</sup> Evocarei simplesmente, a título de exemplo, o caso de *Ulisses*, de Joyce. Sabe-se que, quando da sua pré-publicação em fascículos, esse romance dispunha de títulos de capítulos que evocavam a relação de cada um deles com um episódio da *Odisséia*: “Sereias”, “Nausica”, “Penélope”, etc. Quando ele é publicado em livro, Joyce retira esses intertítulos, que são, entretanto, de uma significação “fundamental”. Esses subtítulos suprimidos, porém não esquecidos pelos críticos, fazem ou não parte do texto de *Ulisses*? Essa questão embaraçosa, que eu dedico a todos os defensores do fechamento do texto, é tipicamente de ordem paratextual. Desse ponto de vista, o “pré-texto” dos rascunhos, esboços e projetos diversos, pode também funcionar como um paratexto: os reencontros finais de Lucien e Madame Chasteller não estão propriamente explicitados no texto de *Leuwen*; só os comprova um projeto de desfecho, abandonado, com o restante, por Stendhal; deve-se levá-lo em conta em nossa apreciação da história e da caracterização dos personagens? (Mais radicalmente: devemos ler um texto póstumo no qual nada nos diz se e como o autor o teria publicado se estivesse vivo?) Acontece também de uma obra funcionar como paratexto de outra: o leitor de *Bonheur fou* (1957), vendo à última página que o retorno de Angelo para Pauline é muito duvidoso, deve ou não se lembrar de *Mort d'un personnage* (1949), em que aparecem seus filhos e netos, o que anula *previamente* essa sábia incerteza? A paratextualidade, vê-se, é sobretudo uma mina de perguntas sem respostas.

O terceiro tipo de transcendência textual,<sup>10</sup> que eu chamo de *meta-textualidade*, é a relação, chamada mais correntemente de “comentário”,

<sup>9</sup> O termo é evidentemente bem otimista quanto ao papel do leitor, que nada assinou e para quem é pegar ou largar. Mas acontece que os índices genéricos ou outros *engajam* o autor, que – sob pena de má recepção – os respeita mais frequentemente do que se esperaria.

<sup>10</sup> Talvez fosse preciso dizer que a transtextualidade é apenas uma entre outras transcendências; pelo menos se distingue dessa outra transcendência que une o texto à realidade extratextual, e que não me interessa (diretamente) no momento – mas sei que isso existe: me faz sair da minha biblioteca (não tenho biblioteca). Quanto à palavra *transcendência*, que foi atribuída à minha conversão mística, ela é, aqui, puramente técnica: é o contrário da imanência, creio.

que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo: é assim que Hegel, na *Fenomenologia do espírito*, evoca, alusiva e silenciosamente, *O sobrinho de Rameau*. É, por excelência, a relação crítica. Naturalmente, estudou-se muito (meta-metatexto) certos metatextos críticos, e a história da crítica como gênero; mas não estou certo de que se tenha considerado com toda a atenção que merece o fato em si e o estatuto da relação metatextual. Isso deveria acontecer.<sup>11</sup>

O quinto tipo (eu sei), o mais abstrato e o mais implícito, é a *arquitextualidade*, definida acima. Trata-se aqui de uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em *Poesias, Ensaios, o Roman de la Rose*, etc., ou mais frequentemente, infratitular: a indicação *Romance, Narrativa, Poemas*, etc., que acompanha o título, na capa), de caráter puramente taxonômico. Essa relação pode ser silenciosa, por recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxonomia. Em todos os casos, o próprio texto não é obrigado a conhecer, e por consequência declarar, sua qualidade genérica: o romance não se designa explicitamente como romance, nem o poema como poema. Menos ainda talvez (pois o gênero não passa de um aspecto do arquitexto) o verso como verso, a prosa como prosa, a narrativa como narrativa, etc. Em suma, a determinação do *status* genérico de um texto não é sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o *status* reivindicado por meio do paratexto: assim se diz frequentemente que tal “tragédia” de Corneille não é uma verdadeira tragédia, ou que o *Roman de la Rose* não é um romance. Porém, o fato de esta relação estar implícita e sujeita a discussão (por exemplo, a qual gênero pertence a *Divina comédia*?) ou a flutuações históricas (os longos poemas narrativos como a epopeia quase já não são percebidos hoje como relevantes da “poesia”, cujo conceito pouco a pouco se restringiu até se identificar com a poesia lírica) em nada diminui sua importância: sabe-se que a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o “horizonte de expectativa” do leitor e, portanto, da leitura da obra.

<sup>11</sup> Encontro um primeiro início em: CHARLES. La lecture critique.

Adiei deliberadamente a referência ao quarto tipo de transtextualidade porque é dele e só dele que nos ocuparemos diretamente aqui. Então o rebatizo daqui para frente *hipertextualidade*. Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*<sup>12</sup>) do qual ele *brota* de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora *brota* e no uso da negativa, esta definição é bastante provisória. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria ao mesmo tempo o *hiper-* e o *meta-*) ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (*Édipo rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. *A Eneida* e *Ulisses* são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a *Odisséia*, naturalmente. Como se vê por esses exemplos, o hipertexto é mais frequentemente considerado como uma obra “propriamente literária” do que o metatexto – pelo simples fato, entre outros, de que, geralmente derivada de uma obra de ficção (narrativa ou dramática), ele permanece obra de ficção, e, como tal, aos olhos do público entra por assim dizer automaticamente no campo da literatura; mas essa determinação não lhe é essencial, e encontraremos certamente algumas exceções.

<sup>12</sup> Este termo é empregado por Mieke Bal, no artigo “Notes on narrative embedding”, *Poetics Today*, inverno 1981, num outro sentido, sem dúvida: aproximadamente aquele que eu dava antigamente a *récit metadiégétique*. Decididamente, nada se acerta no terreno da terminologia. Donde alguns concluirão: “Devemos falar como todo mundo.” Mau conselho: desse lado é ainda pior, pois o uso se baseia em palavras tão familiares, tão falsamente transparentes, que nós as empregamos com frequência, para teorizar ao longo de volumes ou de colóquios, sem nem sonhar em se perguntar de que estamos falando. Encontraremos logo um exemplo típico deste psitacismo com a noção, se se pode dizer, de *paródia*. O “jargão” técnico tem ao menos esta vantagem, geralmente cada um dos que o utilizam sabe e indica que sentido ele dá a cada um de seus termos. (N.A.) Devo mencionar aqui, ainda que seja evidente, o modelo do termo *hipotexto* (e, da mesma forma, de seu simétrico *hipertexto*): o hipograma de Saussure – que não chegou, entretanto, a forjar hipergrama. (N.T. amer.)

Escolhi esses dois exemplos por uma outra razão, mais decisiva: se a *Eneida* e *Ulisses* têm em comum o fato de não derivarem da *Odisséia* como certa página da *Poética* deriva de *Édipo rei*, isto é, comentando-a, mas por uma operação transformadora, essas duas obras se distinguem entre si pelo fato de que não se trata, nos dois casos, do mesmo tipo de transformação. A transformação que conduz da *Odisséia* a *Ulisses* pode ser descrita (muito grosseiramente) como uma transformação simples, ou direta: aquela que consiste em transportar a ação da *Odisséia* para Dublin do século XX. A transformação que conduz da mesma *Odisséia* a *Eneida* é mais complexa e mais indireta, apesar das aparências (e da maior proximidade histórica), pois Virgílio não transpõe, de Ogígia a Cartago e de Ítaca ao Lácio, a ação da *Odisséia*: ele conta uma outra história completamente diferente (as aventuras de Enéias, e não de Ulisses), mas, para fazê-lo, se inspira no tipo (genérico, quer dizer, ao mesmo tempo formal e temático) estabelecido por Homero<sup>13</sup> na *Odisséia* (e, na verdade, igualmente na *Ilíada*), ou, como se tem dito durante séculos, *imita* Homero. A imitação é, certamente, também uma transformação, mas de um procedimento mais complexo, pois – para dizê-lo aqui de maneira ainda muito resumida – exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico (que chamaremos épico), extraído dessa performance única que é a *Odisséia* (e eventualmente de algumas outras), e capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas. Esse modelo constitui, então, entre o texto imitado e o texto imitativo, uma etapa e uma mediação indispensável, que não encontramos na transformação simples ou direta. Para transformar um texto, pode ser suficiente um gesto simples e mecânico (em último caso, extrair dele simplesmente algumas páginas: é uma transformação redutora); para imitá-lo, é preciso necessariamente adquirir sobre ele um domínio pelo menos parcial: o domínio daqueles traços que se escolheu imitar; sabe-se, por exemplo, que Virgílio deixa fora de seu gesto mimético tudo que, em Homero, é inseparável da língua grega.

<sup>13</sup> Naturalmente, *Ulisses* e *Eneida* não se reduzem de forma alguma (terei ocasião de voltar a esses textos) a uma transformação direta ou indireta da *Odisséia*. Porém essa característica é a única que nos cabe enfatizar aqui.

Poderia objetar-se que o segundo exemplo não é mais complexo que o primeiro, e que simplesmente Joyce e Virgílio não retiveram da *Odisséia*, para a ela conformar suas obras respectivas, os mesmos traços característicos: Joyce dela extrai um esquema de ação e de relação entre personagens, que ele trata em outro estilo completamente diferente, Virgílio extrai um certo estilo que aplica a uma outra ação. Ou mais grosseiramente: Joyce conta a história de Ulisses de maneira diferente de Homero, Virgílio conta a história de Enéias à maneira de Homero; transformações simétricas e inversas. Esta oposição esquemática (dizer a mesma coisa de outro modo/dizer outra coisa de modo semelhante) não é falsa neste caso (ainda que negligencie um pouco excessivamente a analogia parcial entre as ações de Ulisses e de Enéias), e constataremos sua eficácia em várias outras ocasiões. Mas sua pertinência não é universal, como veremos aqui, e sobretudo ela dissimula a diferença de complexidade que separa esses dois tipos de operação.

Para melhor evidenciar esta diferença, devo recorrer, paradoxalmente, a exemplos mais elementares. Tomemos um texto literário (ou paraliterário) mínimo, assim como este provérbio: *Le temps est un grand maître* [O tempo é um grande mestre]. Para transformá-lo, basta que eu modifique, não importa como, qualquer um de seus componentes; se, suprimindo uma letra, escrevo: *Le temps est un gran maître* [O tempo é um grand mestre], o texto “correto” é transformado, de maneira puramente formal, em um texto “incorreto” (erro de ortografia); se, substituindo uma letra, escrevo, como Balzac pela boca de Mistigris:<sup>14</sup> *Le temps est un grand maigre* [O tempo é um grande magro], esta substituição de letra implica uma substituição de palavra e produz um novo sentido; e assim por diante. Imitar é uma tarefa completamente diferente: supõe que eu identifique nesse enunciado uma certa maneira (a do provérbio) caracterizada, por exemplo e para ser rápido, pela brevidade, pela afirmação peremptória e pela metaforicidade; depois, que exprima dessa maneira (nesse estilo) uma outra opinião, corrente ou não: por exemplo, que é necessário tempo para tudo, donde este novo provérbio:<sup>15</sup> *Paris n’a pas été bâti en un jour* [Paris não foi construída em um dia]. Percebe-se

<sup>14</sup> BALZAC. Un debut dans la vie, p. 771.

<sup>15</sup> Que não me darei ao trabalho e ao ridículo de inventar: tomo emprestado ao mesmo texto de Balzac.

melhor aqui, espero, em que a segunda operação é mais complexa e mais indireta do que a primeira. Espero, pois não posso me permitir, neste momento, estender a análise dessas operações, as quais retomaremos em seu tempo e lugar.

# Algumas precauções

Tradução de Maria Antônia Ramos Coutinho

Chamo então hipertexto todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples (diremos daqui para frente simplesmente *transformação*) ou por transformação indireta: diremos *imitação*. Antes de abordar seu estudo, duas precisões, ou precauções, são certamente necessárias.

Antes de tudo, não devemos considerar os cinco tipos de textualidade como classes estanques, sem comunicação ou interseções. Suas relações são, ao contrário, numerosas e frequentemente decisivas. Por exemplo, a arquitekstualidade genérica se constitui quase sempre, historicamente, pela via da imitação (Virgílio imita Homero, *Guzman* imita *Lazarillo*) e, portanto, da hipertextualidade; o domínio arquitekstual de uma obra é frequentemente declarado por meio de índices paratextuais; esses mesmos índices são amostras do metatexto ("este livro é um romance"), e o paratexto, prefacial ou outro, contém muitas outras formas de comentário; também o hipertexto tem frequentemente valor de comentário: um travestimento como o *Virgile travesti* é a seu modo uma "crítica" à *Eneida*, e Proust diz (e prova) bem que o pastiche é "crítica em ação"; o metatexto crítico se concebe, mas não se pratica muito sem o apoio de uma parte – frequentemente considerável – do intertexto citacional; o hipertexto se protege mais disso, mas não completamente, a não ser por meio de alusões textuais (Scarron invoca às vezes Virgílio) ou paratextuais (o título *Ulisses*); e, sobretudo, a hipertextualidade, como classe de obras, é em si mesma um arquitekstual genérico, ou antes *transgenérico*: entendo por isso uma classe de textos que engloba

inteiramente certos gêneros canônicos (ainda que menores) como o pastiche, a paródia, o travestimento, e que permeia outros – provavelmente todos os outros: certas epopeias, como a *Eneida*, certos romances, como *Ulisses*, certas tragédias ou comédias, como *Fedra* ou *Anfitrião*, certos poemas líricos como *Booz endormi*, etc., pertencem ao mesmo tempo à classificação reconhecida de seu gênero oficial e àquela, desconhecida, dos hipertextos; e como todas as categorias genéricas, a hipertextualidade se declara mais frequentemente por meio de um índice paratextual que tem valor contratual: *Virgile travesti* é um contrato explícito de travestimento burlesco, *Ulisses* é um contrato implícito e alusivo que deve ao menos alertar o leitor sobre a existência provável de uma relação entre este romance e a *Odisséia*, etc.

A segunda precisão responderá a uma objeção já presente, suposto, no espírito do leitor, desde que descrevi a hipertextualidade como uma classe de textos. Se consideramos a transtextualidade em geral, não como uma categoria de textos (proposição desprovida de sentido: não há textos sem transcendência textual), mas como um aspecto da textualidade, e certamente com mais razão, diria justamente Riffaterre, da literariedade, deveríamos igualmente considerar seus diversos componentes (intertextualidade, paratextualidade, etc.) não como categorias de textos, mas como aspectos da textualidade.

É justamente assim que a compreendo, ou quase assim. As diversas formas de transtextualidade são ao mesmo tempo aspectos de toda textualidade e, potencialmente e em graus diversos, das categorias de textos: todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a *citação* é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o *prefácio* (diríamos de bom grado o mesmo do *título*) é um gênero; a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero; somente o arquiteito, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ousar dizer, a própria classificação (literária): ocorre que certos textos têm uma arquiteituação mais pregnante (mais pertinente) que outros, e, como tive ocasião de dizer em outro lugar, a simples distinção entre obras mais ou menos pro-

vidas de arquitextualidade (mais ou menos classificáveis) é um esboço de classificação arquitextual.

E a hipertextualidade? Ela também é evidentemente um aspecto universal (no grau próximo) da literariedade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais. Mas, como os iguais de Orwell, algumas o são mais (ou mais manifesta, maciça e explicitamente) que outras: *Virgile travesti*, digamos, mais que as *Confissões* de Rousseau. Quanto menos a hipertextualidade de uma obra é maciça e declarada, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo, e até mesmo de uma decisão interpretativa do leitor: posso decidir que as *Confissões* de Rousseau são uma reelaboração atualizada das de Santo Agostinho, e que seu título é um índice contratual – depois do que as confirmações de detalhe não faltarão, simples tarefa do engenho crítico. Da mesma forma posso buscar em qualquer obra os ecos parciais, localizados e fugidios de qualquer outra, anterior ou posterior. Tal atitude teria por efeito projetar a totalidade da literatura universal no campo da hipertextualidade, o que dificultaria o seu estudo; mas, sobretudo, ela dá um crédito, e atribui um papel, para mim pouco suportável, à atividade hermenêutica do leitor – ou do arquiteitor. Rompido há muito tempo, e para minha felicidade, com a hermenêutica textual, não me cabe abraçar tardiamente a hermenêutica hipertextual. Considero a relação entre o texto e seu leitor de uma maneira mais socializada, mais abertamente contratual, como relevante de uma pragmática consciente e organizada. Abordarei, portanto, aqui, a hipertextualidade, salvo exceção, por sua vertente mais clara: aquela na qual a derivação do hipotexto ao hipertexto é ao mesmo tempo maciça (toda uma obra B deriva de toda uma obra A) e declarada, de maneira mais ou menos oficial. De início, eu até mesmo tinha considerado a possibilidade de restringir a pesquisa apenas aos gêneros oficialmente hipertextuais (sem a palavra, certamente), como a paródia, o travestimento, o pastiche. Razões que aparecerão em seguida me dissuadiram, ou mais exatamente, me persuadiram de que essa restrição era impraticável. Será, portanto, necessário ir sensivelmente mais longe, começando por essas práticas manifestas e seguindo em direção às menos oficiais – ainda que nenhum termo vigente as designe como tais, e que precisemos

criar alguns. Deixando, portanto, de lado toda hipertextualidade pontual e/ou facultativa (que, a meu ver, concerne melhor à intertextualidade), mais ou menos como disse Laforgue, já temos muito trabalho pela frente.

# **Parôdia em Aristóteles**

Tradução de Erika Viviane Costa Vieira

*Parôdia*: hoje, esse termo é o lugar de uma confusão talvez inevitável, que aparentemente não nasceu ontem. Na origem do seu uso, ou muito próximo dessa origem, uma vez mais, a *Poética* de Aristóteles.

Aristóteles, que definiu a poesia como uma representação em verso das ações humanas, opõe imediatamente dois tipos de ação, que se distinguem pelo nível de dignidade moral e/ou social como alta e baixa, e por dois modos de representação, narrativa e dramática.<sup>16</sup> O cruzamento dessas duas oposições determina um quadro de quatro partes que constitui o sistema aristotélico dos gêneros poéticos, propriamente falando: ação elevada no modo dramático – tragédia; ação elevada no modo narrativo – o épico; ação vulgar no modo dramático – comédia. Quanto à ação vulgar no modo narrativo, só é ilustrada pelas referências alusivas a obras que estão mais ou menos diretamente designadas sob o termo *parôdia*. Como Aristóteles não desenvolveu esta parte, ou porque seu desenvolvimento não foi preservado, e os textos que ele cita a esse respeito também eles não foram preservados, ficamos reduzidos às hipóteses do que parece constituir em princípio, ou em estrutura, o território inexplorado de sua *Poética*, e essas hipóteses não são absolutamente convergentes.

Primeiramente, a etimologia: *ôdè*, que é o canto; *para*, “ao longo de”, “ao lado”; *parôdein*, daí *parôdia*, que seria (portanto?) o fato de

<sup>16</sup> *Poética*, cap. 1; cf. *Introdução ao arquiteito*, cap. 2.

cantar ao lado, de cantar fora do tom, ou numa outra voz, em contracanto – em contraponto –, ou ainda, cantar num outro tom: deformar, portanto, ou *transportar* uma melodia. Aplicado ao texto épico, essa significação poderia conduzir a várias hipóteses. A mais literal supõe que o rapsodo simplesmente modifique sua dicção tradicional e/ou seu acompanhamento musical. Afirmou-se<sup>17</sup> que esta teria sido a inovação introduzida, por volta dos séculos VIII e IV a.C., por um certo Hegemon de Thaso, que vamos encontrar mais adiante. Se essas foram as primeiras paródias, não tocavam no texto propriamente dito (o que obviamente não as impedia de *afetar* o texto de uma maneira ou de outra), e nem é preciso dizer que a tradição escrita foi incapaz de preservar qualquer uma delas. De maneira mais geral, e desta vez intervindo sobre o próprio texto, o declamador pode, à custa de algumas modificações mínimas, desviá-lo em direção a um outro objeto e dar a ele um novo sentido. Esta interpretação corresponde, é melhor dizer logo, a uma das acepções atuais do termo em francês *parodie*, e a uma prática transtextual ainda em pleno vigor. De maneira mais geral ainda, a *transposição* de um texto épico poderia consistir em uma modificação estilística que o transportara, por exemplo, do registro nobre, que é o seu, para um registro mais familiar, até mesmo vulgar: essa é a prática que será ilustrada no século XVII pelos travestimentos burlescos do tipo *Énéide travestie*. Mas a tradição mencionada acima não nos legou, integral ou mutilada, nenhuma obra antiga que Aristóteles teria conhecido, e que ilustraria qualquer uma dessas formas.

Quais são as obras invocadas por Aristóteles? De Hegemon de Thaso, já mencionado, o único autor ao qual ele relaciona explicitamente o gênero que ele batiza de *parôdia*, nós não conservamos nada, mas o mero fato de que Aristóteles tenha em mente e descreva, apesar de minimamente, uma ou várias de suas “obras” mostra que sua atividade não poderia se reduzir a uma simples maneira de *recitar* a epopeia (uma outra tradição atribui a ele uma *Gigantomaquia* também ela de inspiração “paródica”, mas que estaria mais para uma paródia *dramática*, o que a coloca automaticamente fora do campo balizado por Aristóteles). De Nicocharès, Aristóteles aparentemente menciona (o texto não é certo)

<sup>17</sup> KOHLER. Die Parodie; e HEMPEL. Parodie, Travestie und Pastiche.

uma *Deiliade*, que seria (de *deilos*, "covarde") uma *Ilíada* da covardia (dado o sentido já tradicionalmente atribuído ao sufixo *-iada*, *Deiliade* é, em si mesmo, um oxímoro) e, portanto, uma espécie de antiepopéia: está bom, mas ainda um pouco vago. Do próprio Homero, Aristóteles cita uma *Margitès*, que seria "para as comédias o que a *Ilíada* e a *Odisséia* são para as tragédias": dessa fórmula proporcional é que extraio a ideia de um quadro de quatro células, que me parece, seja lá o que se coloque na quarta célula (que não seja o *Margitès*), logicamente indiscutível e até mesmo inevitável. Mas Aristóteles define o sujeito cômico e o confirma precisamente no que se refere às paródias de Hégémon e da *Deiliade*, através da representação de personagens "inferiores" à média. Se usada mecanicamente, esta definição conduziria a hipótese (a caracterização hipotética desses textos desaparecidos) em direção a uma terceira forma de "paródia" da epopeia, que será batizada muito mais tarde, e até mesmo, como veremos, talvez tarde demais, de "poema heroico-cômico", e que consiste em tratar em estilo épico (nobre) um assunto baixo e risível, tal como a história de um guerreiro covarde. De fato – e na ausência das obras de Hegemon, da *Deiliade* e do *Margitès* – todos os textos paródicos gregos, certamente mais tardios, que sobreviveram, ilustram essa terceira forma, quer se trate dos vários fragmentos citados por Ateneu de Náucratis,<sup>18</sup> ou do texto, aparentemente integral, da *Batracomiomaquia*, por muito tempo também ela atribuída a Homero, e que encarna com perfeição o gênero heroico-cômico.

Ora, essas três formas de "paródia" – aquelas sugeridas pelo termo grego *parôdia* e aquela induzida pelos textos preservados pela tradição – são completamente distintas e dificilmente redutíveis. Elas têm em comum uma certa ridicularização da epopeia (ou eventualmente de qualquer outro gênero nobre, ou simplesmente sério, e – restrição imposta pelo esquema aristotélico – do modo de representação narrativa), obtida por uma certa dissociação entre sua letra – o texto, o estilo – e seu espírito: o conteúdo heroico. Mas uma resulta da aplicação de um texto nobre, modificado ou não, a um outro tema, geralmente vulgar; a outra, da transposição de um texto nobre para um estilo vulgar; a terceira, da

<sup>18</sup> *Deipnosophistes*, século II ou III a.C., livro XV.

aplicação de um estilo nobre, o estilo da epopeia em geral, ou da epopeia homérica, até mesmo, se uma tal especificação tem sentido, de uma obra singular de Homero (a *Ilíada*), a um tema vulgar ou não-heroico. No primeiro caso, o "parodista" desvia um texto de seu propósito, modificando-o apenas o quanto for necessário; no segundo, ele o transpõe integralmente para um outro estilo, deixando seu propósito tão intacto quanto esta transformação estilística permita; no terceiro, ele toma emprestado o estilo de um texto para compor neste estilo um outro texto, com um outro propósito, preferencialmente antitético. O termo grego *parôdia* e o latino *parodia* cobrem etimologicamente a primeira acepção, e num sentido um pouco mais figurado, a segunda; empiricamente (parece) a terceira. O francês (entre outras línguas) herdará esta confusão, acrescentando a ela, ao longo dos séculos, um pouco de desordem.

# Nascimento da paródia?

Tradução de Erika Viviane Costa Vieira

Nascimento da paródia? Na página 8 do *Essai sur la parodie*, de Octave Delepiere,<sup>19</sup> encontramos esta nota, que faz sonhar:

Quando os rapsodos cantavam os versos da *Íliada* e da *Odisséia* e descobriam que essas narrativas não satisfaziam a expectativa ou a curiosidade dos ouvintes, para distraí-los, eles misturavam a elas, na forma de interlúdio, pequenos poemas compostos basicamente dos mesmos versos que haviam sido recitados, mas cujo sentido eles alteravam para exprimir uma outra coisa, própria para divertir o público. É o que eles chamavam parodiar, de *para* e *ôdè*, contracanto.

Gostaríamos de saber de onde o bondoso erudito tirou essa informação essencial, se ele não a inventou. Como ele cita na mesma página, o dicionário de Richelet, recorreremos em todo caso a Richelet (1759, s.v. *parodie*), que também evoca as recitações públicas dos aedos, e acrescenta:

Mas, como essas narrativas eram monótonas e não satisfaziam a expectativa e a curiosidade dos ouvintes, para distraí-los, misturavam-se a elas, na forma de interlúdio, atores que recitavam pequenos poemas compostos dos mesmos versos que haviam sido recitados, mas cujo sentido era alterado para exprimir outra coisa, própria para divertir o público.

<sup>19</sup> DELEPIERRE. *La parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les modernes*.

Essa era, portanto, a “fonte” de Delepieyre, dissimulada mas ressurgindo, como sempre, à beira do desaparecimento. Como Richelet evoca no mesmo contexto, mas em princípio a respeito de outra coisa, a autoridade do abade Sallier, vejamos Sallier:<sup>20</sup> ele cita, para repudiar, a opinião muito difundida, segundo ele, que atribui ao próprio Homero a invenção da paródia

quando ele se serviu, o que ele faz ocasionalmente, dos mesmos versos para expressar coisas diferentes. Essas repetições não merecem ser chamadas de paródias mais que os jogos espirituosos que chamamos *pot-pourri*, cuja arte consiste em compor uma obra inteira de versos retiradas de Homero, Virgílio, ou algum outro poeta célebre.

Retornaremos a essa opinião, a qual Sallier, talvez de modo equivocado, rejeita tão apressadamente.

Haveria, continua ele, talvez mais razão para acreditar que, assim que os cantores que iam de cidade em cidade declamar os diferentes trechos das poesias de Homero, acabavam de recitar alguma parte delas, apareciam na multidão alguns bufões que procuravam divertir os ouvintes ridicularizando o que tinham acabado de ouvir. Não ousaria insistir demais nessa conjectura, por mais plausível que ela me pareça, nem tomá-la por um sentimento de que se deva aceitar.

Sallier não invoca nenhuma autoridade para apoiar uma “conjectura” que ele evita reivindicar, apenas deixando entender que ela é sua; mas acontece que Richelet remetia tanto a Sallier quanto à *Poétique* de Jules-César Scaliger.<sup>21</sup> Ouçamos então a Scaliger:<sup>21</sup>

Assim como a sátira nasceu da tragédia e a mímica da comédia, a paródia deriva da rapsódia... De fato, quando os rapsodos interrompiam suas declamações, apareciam comediantes que, na tentativa de divertir o público, invertiam tudo que se tinha acabado de ouvir. Também eram chamados de *parodistas*, pois, ao lado do assunto sério proposto, eles introduziam sutilmente outros, cômicos. A paródia é então uma rapsódia invertida que, por meio de modificações verbais, conduz o espírito a resultados cômicos. (*Quemadmodum satura ex tragoedia, mimus e comedia, sic parodia de rhapsodia nata est [...] quoniam enim rhapsodi intermitterent recitationem lusus gratia prodibant qui ad animi remissionem*

<sup>20</sup> SALLIER. Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie.

<sup>21</sup> SCALIGER. *Poétique*, v. 1, p. 42.

*omnia illa priora inverterent. Hos iccirco paròdous nominarunt, quia praeter rem seriam propositam alia ridicula subinferrent. Est igitur parodia rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula retrahens.*).

Esse texto, fonte evidente de todos os precedentes, não é de todo claro, e a minha tradução talvez ainda esteja forçando o sentido aqui e ali. Pelo menos parece reforçar a ideia de uma paródia original de acordo com a etimologia de *paròdia*, que Scaliger não deixa de invocar: uma retomada mais ou menos literal de um texto épico invertido (*revertido*) em direção a uma significação cômica. No século X, o enciclopedista bizantino Suidas havia afirmado mais grosseiramente<sup>22</sup> que a paródia consiste em – cito a tradução de Richelet, que, na verdade, acentua de certa forma a grosseira (texto grego: *houto legetai hotan ek tragôdias metenekthè ho logos eis kômôdian*, literalmente: “diz-se quando o texto de uma tragédia é transformada em comédia”) – “compor uma comédia com os versos de uma tragédia”. Ao transpor do dramático para o narrativo, a descrição de Scaliger apresenta a paródia como uma narrativa cômica composta pelos versos de uma epopeia, com as modificações verbais indispensáveis. Assim teria nascido a paródia, “filha da rapsódia” (ou talvez da tragédia) no próprio lugar da recitação épica (ou da representação dramática) e do seu próprio texto, preservado, mas “virado do avesso” (*revertido*) como uma luva. Gostaríamos, novamente, de retroceder na linha do tempo, para além de Scaliger, depois de Suidas, e, de tradição em tradição (de plágio em plágio), chegar a algum documento de época. Mas nem Scaliger nem Suidas se referem a algum desses documentos, e aparentemente a linha do tempo para aí, nessa hipótese puramente teórica, e talvez inspirada em Scaliger por simetria com a relação (ela mesma obscura) entre tragédia e drama satírico. O nascimento da paródia, como tantos outros, se oculta na noite dos tempos.

Mas voltemos à opinião “de alguns (?) estudiosos” desdenhada pelo abade Sallier. Acima de tudo, é bem verdade que Homero com frequência se repete, literalmente ou não, e que essas fórmulas recorrentes não se aplicam sempre ao mesmo objeto. A característica do estilo formular, assinatura da dicção e ponto de apoio da recitação épica, não consiste apenas

<sup>22</sup> *Lexique*, s.v. *paròdia*.

nesses epítetos por natureza – *Aquiles dos pés ligeiros, Ulisses das mil astúcias* – invariavelmente acoplados ao nome de tal ou qual herói; mas também nesses estereótipos moventes, hemistíquios, hexâmetros, grupos de versos, que o aedo reemprega sem embaraço em circunstâncias por vezes similares, por vezes muito diferentes. Houdar de La Motte<sup>23</sup> se entendia muito com aquilo que chamava de “refrões” da *Ilíada*: “a terra tremia horrivelmente com o barulho das suas armas”, “ele se precipitou na sombria morada de Hades” etc., e se indignava com o fato de que Agamenon tivesse exatamente o mesmo discurso no livro 2 para testar o moral de suas tropas e no canto 9 para incitá-las seriamente à fuga. Essas reutilizações podem muito bem passar por autocitações, e porque o mesmo texto se encontra aí aplicado a um objeto (uma intenção) diferente, é preciso reconhecer nele o próprio princípio da paródia. Certamente, não a função, pois nessas repetições o aedo não procura de fato fazer rir, mas se ele o consegue sem ter procurado, não poderíamos dizer que ele, involuntariamente, fez um trabalho de parodista? Na verdade, o estilo épico, por sua estereotipia formular, é não apenas um alvo da imitação cômica e da reversão paródica: ele está constantemente em desenvolvimento, até mesmo em posição de autopastiche e autoparódia involuntárias. O pastiche e a paródia estão inscritos no próprio texto da época, o que dá à fórmula de Scaliger uma significação mais forte que ele certamente não queria: filha da rapsódia, a paródia está sempre presente, e viva, no seio materno, e a rapsódia, que se nutre constante e reciprocamente de seu próprio ramo, é, como os lírios-verdes de Apollinaire, filha de sua filha. A paródia é filha da rapsódia e reciprocamente. Mistério muito profundo, e mais importante que o da Trindade: a paródia é o avesso da rapsódia, e todos se lembram do que Saussure dizia da relação entre frente e verso. Do mesmo modo, é claro, o cômico é apenas o trágico visto de costas.

<sup>23</sup> *Discours sur Homère*, Prefácio à sua “tradução” de *Illíade*, 1714.

# A paródia como figura literária

Tradução de Erika Viviane Costa Vieira

Nas poéticas da época clássica, e mesmo na querela dos dois burlescos, pouco se emprega a palavra *paródia*. Nem Scarron e seus sucessores, até Marivaux inclusive, nem Boileau, nem, creio eu, Tassoni ou Pope, consideram suas obras burlescas e neoburlescas como paródias – e mesmo o *Chapelain décoiffé*, que vamos encontrar como exemplo canônico do gênero tomado em sua definição mais estrita, se intitula mais evasivamente *comédia*.

Negligenciado pela poética, o termo se refugia na retórica. Em seu tratado dos *Tropes* (1729), Dumarsais o examina sob o título das figuras “de sentido adaptado”, citando e parafrazeando o *Thesaurus* grego de Robertson, que define a paródia como “um poema composto pela imitação de um outro”, em que se

desvia num sentido de zombaria versos que um outro fez, por um caminho diferente. Tem-se a liberdade, acrescenta Dumarsais, de acrescentar ou eliminar o necessário ao desenho que se propõe; mas deve-se conservar a quantidade de palavras necessária para trazer à lembrança o original no qual se foi tomar emprestadas as palavras. A ideia desse original e a aplicação que se faz dele a um assunto menos sério forma na imaginação um contraste que a surpreende, e é nisso que consiste o divertimento da paródia. Corneille disse em estilo grave, falando do pai de Chimène:

Ses rides sur son front ont gravé ses exploits.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> As rugas na sua testa agravaram seus feitos.

Racine parodiou esse verso em *Les plaideurs*: o Réu, falando de seu pai que era sargento (oficial de justiça) diz divertidamente:

Il gagnait en un jour plus qu'un autre en six mois,  
Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits.<sup>25</sup>

Em Corneille, *exploits* significa "ações memoráveis, feitos militares"; e no *Les plaideurs*, *exploits* se entende como os atos ou procedimentos dos sargentos. Diz-se que o grande Corneille ficou ofendido com essa brincadeira do jovem Racine.

A forma mais rigorosa da paródia, ou *paródia minimal*, consiste então na apreensão literal de um texto conhecido para dá-lo um significado novo, jogando com a essência e se possível com as próprias palavras, como Racine fez aqui com a palavra *exploits*, perfeito exemplo de um jogo de palavras intertextual. A paródia mais elegante, porque a mais econômica, não é outra senão uma citação desviada de seu sentido ou simplesmente de seu contexto e de seu nível de dignidade, como o fez excelentemente Molière ao colocar na boca de Arnolphe estes versos de Sertorius:

Je suis maître, je parle; allez, obéissez.<sup>26</sup>

Mas o desvio é indispensável, mesmo se Michel Butor pôde dizer de forma merecida, em outra perspectiva, que toda citação já é paródica,<sup>27</sup> e se Borges pôde mostrar sobre o exemplo imaginário de Pierre Ménard<sup>28</sup> que é a mais literal das reescrituras, é já uma criação pelo deslocamento do contexto. Uma testemunha cita Théophile de Viau a um suicida que se apunhala:

<sup>25</sup> Ele ganhava em um dia mais que um outro em seis meses,/ As rugas na sua testa agravavam todos os seus feitos.

<sup>26</sup> Eu sou mestre, eu falo; vamos, obedeça.

<sup>27</sup> *Répertoire III*, p. 18.

<sup>28</sup> A performance de Ménard ("Pierre Ménard auteur du Quichotte", *Fictions*, trad. fr. Gallimard, 1951) é evidentemente, no seu resultado imaginário (e além disso inacabado), uma paródia minimal, ou puramente semântica: Ménard reescreveu literalmente o *Quixote*, e a distância histórica entre as duas redações idênticas dá ao segundo um sentido totalmente diferente do primeiro (esse exemplo fictício mostra bem que o caráter "minimal" de uma tal paródia não sustentava a dimensão do texto, mas a dimensão da transformação ela mesma). Pode-se dizer que isso é um pastiche perfeito (digamos a *Sinfonia em dó* de Bizet em comparação ao estilo clássico-schubertiano), mas existe apenas no pastiche, mais uma vez ainda, uma identidade de estilo e não de texto.

Le voilà donc, ce fer qui du sang de son maître  
S'est souillé lâchement. Il en rougit, le traître.<sup>29</sup>

essa citação pode ser mais ou menos bem vinda: ela não é realmente, ou perceptivelmente, paródica. Se eu pego esses dois mesmos versos a propósito de um machucado a ferro em um cavalo, ou melhor, por ferro de passar, ou de soldar, é o começo da miséria, mas verdadeira paródia, graças ao jogo de palavras de *ferro*. Quando Cyrano, na tirada dos narizes, aplica a seu próprio caso a célebre paráfrase, ele está evidentemente obstinado a classificar essa aplicação como má paródia – isso que ele faz nesses termos:

Enfin, parodiant Pyrame en un sanglot:  
Le voilà donc, ce nez qui des traits de son maître  
A détruit l'harmonie. Il en rougit, le traître.<sup>30</sup>

Como se vê, pela exiguidade de seus exemplos, o parodista raramente tem a possibilidade de dar continuidade a esse jogo por muito tempo. Também a paródia nesse sentido estrito se exerce mais frequentemente somente sobre textos breves tal como versos retirados de seu contexto, palavras históricas ou provérbios: é Hugo deformando em um dos títulos de *Contemplations* o heroico *Veni, vidi, vici* de César em uma metafísica *Veni, vidi, vixi*, ou Balzac se livrando dos personagens interpostos a esses jogos sobre os provérbios que eu já havia evocado: *O tempo é um grande magro, Paris não foi abatida pelo fiasco*, etc., ou Dumas escrevendo sobre o caderno de uma bela dama este (magnífico) madrigal bilíngue: *Tibi or not to be*.

Isso é evidentemente uma dimensão reduzida e este investimento com frequência extra- ou paraliterário que explica a relação da retórica à paródia, considerada frequentemente como uma *figura*, ornamento pontual do discurso, (literário ou não), que como um *gênero*, significa uma classe de obras. Pode-se apontar, entretanto, um exemplo clássico, e mesmo canônico (Dumarsais o menciona no capítulo anterior),

<sup>29</sup> Então veja, este ferro que tem sangue de seu mestre/ Se manchou muito intensamente. Ele fica vermelho, o traidor.

<sup>30</sup> Enfim, parodiando Píramo em um suspiro:/ Então veja, esse nariz que os traços de seu mestre/ Destruíu a harmonia. Ele fica vermelho, o traidor.

de paródia estrita estendida a várias páginas: é o *Chapelain décoiffé*, em que Boileau, Racine e um ou dois outros se divertiram, por volta de 1664, adaptando quatro cenas do primeiro ato do *Cid* sobre o tema de uma discussão literária de baixo nível. O favor do rei, de acordo com dom Diègue, transforma aqui uma pensão acordada a Chapelain e contestada por seu rival La Serre, que o provoca e o arranca a peruca; Chapelain pede a seu discípulo Cassagne para vingá-lo escrevendo um poema contra La Serre. O texto paródico segue o texto parodiado tornando-se o mais próximo possível, acordando apenas em algumas transposições impostas pela mudança de assunto. Para ilustrar, escrevo aqui os quatro primeiros versos do monólogo de Chapelain-dom Diègue, que não deixam de rememorar (eu espero) quatro outros:

O rage, ô désespoir! O perruque ma mie!  
N'as-tu donc tant duré que pour tant d'infamie?  
N'as-tu trompé l'espoir de tant de perruquiers  
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers?<sup>31</sup>

Os autores de *Chapelain décoiffé* são sabiamente interrompidos ao final de cinco cenas; mas um pouco mais de perseverança no divertimento laborioso nos teria valido uma comédia em cinco atos que teria plenamente merecido a qualificação de *Parodie du Cid*.<sup>32</sup> A “advertência ao leitor” (*avis au lecteur*) delimita muito bem o mérito (o interesse) puramente transtextual desse gênero de performance reconhecendo que “toda beleza dessa peça consiste na relação que ela tem com essa outra (*O Cid*)”. Certamente, pode-se ler o *Chapelain décoiffé* sem conhecer o *Cid*; mas não se pode perceber e apreciar a função de um sem ter o outro em mente. Essa *condição de leitura* parte da definição do gênero, e – como consequência, porém uma consequência mais rigorosa que para outros gêneros – da perceptibilidade, e portanto da existência da obra.

<sup>31</sup> BOILEAU. *Œuvres complètes*, Pléiade, p. 292.

<sup>32</sup> O improviso em estilo *pied-noir* de Edmond Brua que leva esse título (criado em novembro de 1941, publicado em 1944 pelas edições Charlot) resulta antes do travestimento ou, melhor ainda, daquilo que chamarei de *paródia mista*. A tirada de Dom Diego, que se tornou Dodièze (como Rodrigue Roro, Chimène Chipette, etc.) se lê assim: “Qué rabia! Qué malheur! Pourquoi c'est qu'on vient vieux?...”

# Quadro geral das práticas hipertextuais

Tradução de Maria Antônia Ramos Coutinho

Para dar fim a esta tentativa de “limpeza da situação verbal” (Valéry), convém talvez precisar pela última vez, e resolver, de modo mais claro possível, o debate terminológico que nos ocupa, e que não deve mais nos sobrecarregar.

A palavra *paródia* é correntemente o lugar de uma grande confusão, porque a usamos para designar ora a deformação lúdica, ora a transposição burlesca de um texto, ora a imitação satírica de um estilo. A principal razão desta confusão está evidentemente na convergência funcional dessas três fórmulas, que produzem em todos os casos um efeito cômico, geralmente às custas do texto ou do estilo “parodiado”: na paródia estrita, porque sua letra se vê de modo cômico aplicada a um objeto que a altera e a deprecia; no travestimento, porque seu conteúdo se vê degradado por um sistema de transposições estilísticas e temáticas desvalorizantes; no pastiche satírico, porque sua forma se vê ridicularizada por um procedimento de exageros e de exacerbações estilísticas. Mas essa convergência funcional mascara uma diferença estrutural muito mais importante entre os estatutos transtextuais: a paródia estrita e o travestimento procedem por transformação de texto, o pastiche satírico (como todo pastiche), por imitação de estilo. Como, no sistema terminológico corrente, o termo *paródia* se encontra, implicitamente e portanto confusamente, investido de duas significações estruturalmente discordantes, conviria talvez tentar reformular esse sistema.

Proponho, portanto, (re)batizar de *paródia* o desvio de texto pela transformação mínima, do tipo *Chapelain décoiffé*; *travestimento*, a transformação estilística com função degradante, do tipo *Virgile travesti*; *charge*<sup>33</sup> (e não mais, como já referido, *paródia*), o pastiche satírico, do qual os *À la manière de...* são exemplos canônicos, e do qual o pastiche cômico-heroico é só uma variedade; e simplesmente *pastiche*, a imitação de um estilo desprovida de função satírica, que pelo menos certas páginas de *L'affaire Lemoine* ilustram. Enfim, adoto o termo geral *transformação* para abranger os dois primeiros gêneros, que diferem sobretudo pelo grau de deformação aplicado ao hipotexto, e o termo *imitação* para abranger os dois últimos, que só diferem por sua função e seu grau de exacerbação estilística. Daí uma nova divisão, não mais funcional, mas estrutural, uma vez que ela separa e aproxima os gêneros segundo o critério do tipo de relação (transformação ou imitação) que se estabelece aí entre o hipertexto e seu hipotexto:

<b>relação</b>	<b>transformação</b>		<b>imitação</b>	
<i>gêneros</i>	PARÓDIA	TRAVESTIMENTO	CHARGE	PASTICHE

Um mesmo quadro pode assim recapitular a oposição entre as duas divisões, que conservam em comum, naturalmente, os objetos a distribuir, isto é, os quatro gêneros hipertextuais canônicos:

<b>divisão corrente (funcional)</b>				
<i>função</i>	satírica ("paródia")			não-satírica ("pastiche")
<i>gêneros</i>	PARÓDIA	TRAVESTIMENTO	CHARGE	PASTICHE
<i>relação</i>	transformação		imitação	
<i>divisão estrutural</i>				

Ao propor esta reforma taxinômica e terminológica, não nutro muitas ilusões sobre o destino que a aguarda: como a experiência muitas vezes demonstrou, se nada é mais fácil do que introduzir no uso um neologismo, nada é mais difícil que extirpar um termo ou uma acepção aceitos, um hábito adquirido. Não pretendo, portanto, censurar o uso abusivo da palavra

<sup>33</sup> Melhor que *caricatura*, cujas evocações gráficas poderiam gerar um contrassenso: pois a caricatura gráfica é ao mesmo tempo uma "imitação" (representação) e uma transformação satírica. Os fatos não são aqui da mesma ordem, nem do lado dos meios, nem do lado dos objetos, que não são textos, mas pessoas.

*paródia* (pois, em suma, é essencialmente disso que se trata), mas somente assinalá-lo e, na impossibilidade de efetivamente aprimorar esse campo do léxico, pelo menos fornecer a seus usuários um instrumento de controle e de precisão que lhes permita, em caso de necessidade, determinar bem rapidamente em que pensam (eventualmente) quando pronunciam (em qualquer circunstância) a palavra *paródia*.

Não pretendo absolutamente substituir o critério funcional pelo critério estrutural; mas somente revelá-lo, apenas para dar lugar, por exemplo, a uma forma de hipertextualidade de uma importância literária incomensurável, a do pastiche ou da paródia canônica, e que chamarei, no momento, a *paródia séria*. Se agrupo aqui, depois de outros, estes dois termos que, no uso corrente, fazem oximoro, é deliberadamente e para indicar que certas fórmulas genéricas não podem se contentar com uma definição puramente funcional: se definimos a paródia unicamente pela função burlesca, não podemos considerar obras como o *Hamlet* de Laforgue, a *Électre* de Giraudoux, o *Doutor Fausto* de Thomas Mann, o *Ulisses* de Joyce ou o *Sexta-feira* de Tournier, que mantêm, entretanto, com o seu texto de referência, e aliás com quaisquer outros similares, o mesmo tipo de relação que o *Virgile travesti* com a *Eneida*. Por meio das diferenças funcionais, há aí, se não uma identidade, pelo menos uma continuidade de procedimento que é preciso assumir e que (já disse acima) impede de nos limitarmos unicamente às fórmulas canônicas.

Mas, como certamente já se observou, a divisão “estrutural” que proponho conserva um traço comum com a divisão tradicional: a distinção, no interior de cada grande categoria relacional, entre paródia e travestimento, de um lado, entre charge e pastiche, do outro. Essa distinção repousa evidentemente sobre um critério funcional, que é, ainda, a oposição entre satírico e não-satírico; a primeira pode ser motivada por um critério puramente formal, que é a diferença entre uma transformação semântica (paródia) e uma transposição estilística (travestimento), mas ela comporta também um aspecto funcional, pois é inegável que o travestimento é mais satírico, ou mais agressivo, em relação a seu hipotexto que a paródia, que não o toma exatamente como objeto de um tratamento estilístico comprometedor, mas apenas como modelo ou padrão para a construção de um novo texto que, uma vez produzido, não lhe

diz mais respeito. Portanto, minha classificação só é estrutural no nível da distinção entre grandes tipos de relações hipertextuais; ela se torna funcional no nível da distinção entre práticas concretas. Seria melhor oficializar esta dualidade de critérios e fazê-la aparecer em um quadro com duas entradas, das quais uma seria estrutural e a outra funcional – assim como o quadro (implícito) dos gêneros em Aristóteles tem uma entrada temática e uma entrada modal.

<i>função</i> <i>relação</i>	não-satírico	satírico
transformação	PARÓDIA	TRAVESTIMENTO
imitação	PASTICHE	CHARGE

Mas, se é preciso adotar ou recuperar, mesmo parcialmente, a divisão funcional, parece-me que uma correção aí se impõe: a distinção entre satírico e não-satírico é evidentemente simples demais, pois há certamente várias maneiras de não ser satírico, e a frequência das práticas hipertextuais mostra que se deve, neste campo, distinguir aí ao menos duas: uma, da qual sobressaem manifestadamente as práticas do pastiche ou da paródia, visa a uma espécie de puro entretenimento ou exercício prazeroso, sem intenção agressiva ou zombeteira: é o que chamarei de regime *lúdico* do hipertexto; mas há uma outra que acabo de evocar alusivamente citando, por exemplo, o *Doutor Fausto* de Thomas Mann: é o que é preciso agora batizar, na falta de um termo mais técnico, de seu regime *sério*. Esta terceira categoria funcional nos obriga evidentemente a estender nosso quadro até à direita, para dar lugar a uma terceira coluna, aquela das transformações e imitações sérias. Essas duas vastas categorias nunca foram consideradas por si mesmas, e conseqüentemente ainda não têm nome. Para as transformações sérias, proponho o termo neutro e extensivo<sup>34</sup> *transposição*; para as imitações sérias, podemos tomar emprestado à velha língua um termo quase sinônimo de *pastiche* ou de *apócrifo*, mas também mais neutro que seus concorrentes: é *forjação*. Daí este quadro mais completo, e provisoriamente definitivo, que pelo menos nos servirá

<sup>34</sup> É mais ou menos o seu único mérito, mas todos os outros termos possíveis (reescritura, retomada, remanejamento, reconstrução, revisão, fusão, etc.) apresentam ainda mais inconvenientes; ademais, como veremos, a presença do prefixo *trans-* apresenta uma certa vantagem paradigmática.

de mapa para a exploração do território das práticas<sup>35</sup> hipertextuais. Como ilustração, indico entre parênteses, para cada uma das seis grandes categorias, o título de uma obra característica, cuja escolha é inevitavelmente arbitrária e mesmo injusta, pois as obras singulares são sempre, e muito felizmente, de estatuto mais complexo que a espécie à qual as ligamos.<sup>36</sup>

## Quadro geral das práticas hipertextuais

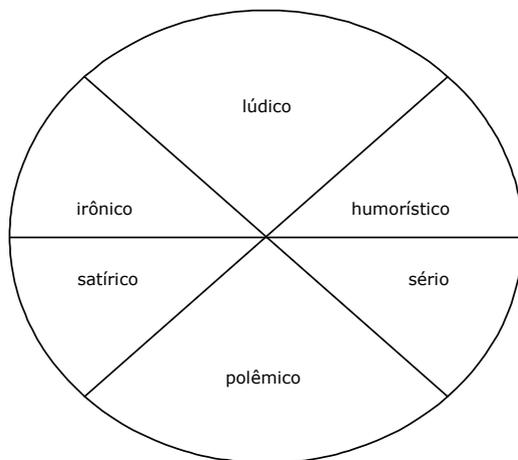
<i>regime</i> <i>relação</i>	<b>lúdico</b>	<b>satírico</b>	<b>sério</b>
transformação	PARÓDIA ( <i>Chapelain décoiffé</i> )	TRAVESTIMENTO ( <i>Virgile travesti</i> )	TRANSPosição ( <i>o Doutor Fausto</i> )
imitação	PASTICHE ( <i>L'affaire Lemoine</i> )	CHARGE ( <i>À la manière de...</i> )	FORJAÇÃO ( <i>La suite d'Homère</i> )

Tudo que se segue será apenas, de uma certa maneira, um longo comentário deste quadro, que terá por principal efeito, espero, não justificá-lo, mas embaralhá-lo, decompô-lo e finalmente apagá-lo. Antes de começar esta sequência, três palavras sobre dois aspectos deste quadro. Substituí *função* por *regime*, como mais flexível e menos rígido, mas seria bastante ingênuo imaginar que possamos traçar uma fronteira fixa entre estas grandes diáteses do funcionamento sociopsicológico do hipertexto: donde as linhas verticais pontilhadas, que organizam as eventuais nuances entre pastiche e charge, travestimento e transposição, etc. Mas ainda a figuração tabular tem por inconveniente insuperável fazer crer num estatuto fundamentalmente intermediário do satírico, que separaria sempre, inevitável e como que naturalmente, o lúdico do sério. Não é nada disso, por certo, e muitas obras se situam ao contrário na fronteira, aqui impossível de figurar, entre o lúdico e o sério: basta pensar em Giraudoux, por exemplo. Mas inverter as colunas do satírico e do lúdico ocasionaria uma injustiça inversa. É melhor imaginar um sistema circular semelhante àquele que Goethe projetava para sua tripartição dos *Dichtarten*, onde cada regime estaria em contato com os dois outros, mas de imediato o cruzamento

<sup>35</sup> Indicando, por um lado, o estatuto frequentemente paraliterário e, por outro, a extensão transgenérica de algumas dessas classes, prefiro evitar a palavra *gênero*. *Prática* me parece aqui o termo mais cômodo e o mais pertinente para designar, em suma, os *tipos de operações*.

<sup>36</sup> Para ilustrar o tipo *forjação*, escolhi uma obra pouco conhecida mas completamente canônica: a *Suite d'Homère* de Quinto de Esmirna, que é uma continuação da *Ilíada*. Retornarei a ela, certamente.

com a categoria das relações torna-se por sua vez impossível de figurar no espaço bidimensional da galáxia Gutenberg. De resto, penso que a tripartição dos regimes é muito grosseira (um pouco como a determinação das três cores “fundamentais”: azul, amarelo e vermelho), e que poderíamos muito bem afiná-la, introduzindo três outras nuances no espectro: entre o lúdico e o satírico, eu vislumbraria de bom grado o *irônico* (é frequentemente o regime dos hipertextos de Thomas Mann, como o *Doutor Fausto*, *Carlota em Weimar* e sobretudo *José e seus irmãos*); entre o satírico e o sério, o *polêmico*: é o espírito no qual Miguel de Unamuno transpõe o *Quixote*, na sua violentamente anticervantina *Vie de don Quichotte*, é também o caso da anti-Pamela que Fielding intitulará *Shamela*; entre o lúdico e o sério, o *humorístico*: é, como já disse, o regime dominante de algumas transposições de Giraudoux, como *Elpénor*; mas Thomas Mann, constantemente, oscila entre a ironia e o humor: nova nuance, nova confusão, é o que acontece com as grandes obras. Teríamos então, a título puramente indicativo, uma rosácea deste gênero:



Em contrapartida, considero a distinção entre os dois tipos de relações como muito mais clara e determinada, donde a linha cheia que os separa. Isso não exclui absolutamente a possibilidade de práticas mistas, mas é que um mesmo hipertexto pode ao mesmo tempo, por exemplo, transformar um hipotexto e imitar um outro: de uma certa maneira, o travestimento

consiste em transformar um texto nobre, imitando para fazer dele o estilo de um outro texto, mais difundido, que é o discurso vulgar. Podemos até, ao mesmo tempo, transformar e imitar o mesmo texto: é um caso limite que encontraremos a seu tempo. Mas Pascal já dizia que não é porque Arquimedes era ao mesmo tempo príncipe e geômetra que podemos confundir nobreza e geometria. Ou, como diria M. de La Palice, para fazer duas coisas ao mesmo tempo é preciso que estas duas coisas sejam distintas.

A seqüência anunciada consistirá, portanto, em examinar mais de perto cada um dos casos do nosso quadro, em operar ali, às vezes, distinções mais finas,<sup>37</sup> e ilustrá-las com alguns exemplos escolhidos seja por seu caráter paradigmático, seja, ao contrário, por seu caráter excepcional e paradoxal, seja simplesmente por seu próprio interesse, devido ao fato de sua presença provocar incômoda digressão, ou diversão salutar: trata-se aqui ainda de alternância, mais ou menos regulada, entre crítica e poética. Em relação ao tabuleiro (talvez fosse melhor dizer *amarelinha*, ou *jogo do ganso*) desenhado por nosso quadro, nosso caminho será mais ou menos o seguinte: finalizar a casa, explorada em mais da metade, da paródia clássica e moderna; passar ao travestimento, sob suas formas burlescas e modernas; pastiche e charge, frequentemente difíceis de distinguir, nos ocuparão, com duas práticas complexas que detêm um pouco de tudo isso ao mesmo tempo, a paródia mista e o antirromance; em seguida algumas performances características da forjação, e mais particularmente da continuação; abordaremos finalmente a prática da transposição, de longe a mais rica em operações técnicas e em investimentos literários; será então tempo de concluir e de guardar nossos instrumentos, pois as noites são frescas nesta estação.

<sup>37</sup> Nenhuma das "práticas" figuradas no quadro é verdadeiramente elementar, e cada uma delas, em particular a transposição, fica por ser analisada em operações mais simples; inversamente, teremos a examinar os gêneros mais complexos, mistos de duas ou três práticas fundamentais, que por isso não podem aparecer aqui.

# Travestimentos modernos

Tradução de Mariana Mendes Arruda

À exceção notável de *Homère travesti*, o burlesco, nos séculos XVIII e XIX, abandona o épico como alvo e vai se lançar sobre outras obras sérias, na cena dramática onde nós o reencontraremos mais adiante, pois esse investimento específico toma, aí, uma forma mais complexa, que ultrapassa os limites do gênero. Mais fiéis ao espírito do travestimento me parecem os libretos escritos por Henri Meilhac e Ludovic Halévy, para duas operetas de Offenbach, *Orphée aux enfers* (1858) e, sobretudo, *La belle Hélène* (1864). Esta última pode ser descrita como uma partitura cheia de pastiches musicais (de Gluck, Rossini, Meyerbeer, Halévy, Verdi e outros) e composta sobre um libreto essencialmente burlesco ou neoburlesco. Como em *Typhon* ou *Le banquet des dieux*, o hipotexto é aqui mais difuso do que no travestimento scarroniano,<sup>38</sup> porque se trata do episódio do rapto de Helena, de que Homero não tratou, do qual perdemos as versões pós-homéricas e que nós só conhecemos por meio das versões tardias (Ovídio, Golouthos) que são, elas mesmas, muito hipertextuais. O papel do travestimento, neste caso, consiste, essencialmente, em uma modernização por meio de anacronismos: a corte de Esparta é uma espécie de Compiègne<sup>39</sup> bufona, onde se praticam adivinhações, trocadilhos e versos rimados, onde o jantar é servido às sete horas, onde o grande sacerdote de Vênus canta a tirolesa e onde Agamenon convida os viajantes com

<sup>38</sup> Termo que faz referência a Paul Scarron (1651-1657), autor de obras burlescas como *Roman comique* e *Virgile travesti*. (N.T.)

<sup>39</sup> Corte de Napoleão III. (N.T.)

destino a Citra para subir em sua carruagem: familiaridade educada, e mesmo retraída, se comparada com as trivialidades scarronianas. Ao final, o esforço de modernização mais acentuado incide sobre a personagem de Helena e transcende largamente o regime lúdico-satírico do travestimento.

É que esse neoburlesco vitoriano, se por um lado renova para além da seriedade romântica com o culturalismo lúdico da idade neoclássica – certa maneira familiar, e algumas vezes cavalheiresca, de cortejar a tradição –, por outro lado, via Jules Lemaitre e Giraudoux, prepara também diversos caminhos da hipertextualidade moderna. E Proust não se engana a esse respeito quando coloca as brincadeiras de Meilhac e Halévy como fonte do “espírito de Guermantes”. Esse espírito, ao mesmo tempo espontâneo e erudito, é bem característico da virada do século, em que vamos encontrar dois exemplos, novos avatares modernos do travestimento scarroniano, em Georges Fourest e Alfred Jarry.

O *Carnaval de chefs-d’œuvre*, de Georges Fourest<sup>40</sup> – esse título vale por um índice genérico: quem diz carnaval diz desfile de travestis – é uma sequência de sete pequenos poemas à margem de sete grandes obras, uma das quais, *À la Vénus de Milo*, está fora de questão para nós. Restam seis, consagradas a duas tragédias de Corneille e quatro de Racine.

*Fedra*, *Andrômaca* e *Berenice* são as mais fiéis à tradição scarroniana: pela forma (octossílabos, agrupados em quartetos alternados), e pelo procedimento fundamental de vulgarização anacrônica. *Horácio*, no mesmo espírito, destaca-se por uma métrica mais breve (três versos de seis sílabas, um de quatro). Contrariamente ao modelo, mas em conformidade com a capacidade de absorção do público moderno, a transposição opera, aqui, não por uma ampliação, mas por uma redução: quatro páginas no máximo. *Fedra* se resume a duas cenas e um epílogo: a heroína despacha em quatro versos esta oração fúnebre de Teseu:

Sans doute, un marron sur la trogne  
Lui fit passer le goût du pain.  
Requiescat! il fut ivrogne,  
Coureur et poseur de lapin.

<sup>40</sup> Retornado em 1909 em *La négresse blonde*, que por sua vez foi reunida com *Le géranium ovipare*, em um volume das edições Livre de Poche, em 1964.

e propõe imediatamente a Hipólito uma brincadeira. O filho da amazona lembra o precedente (?) da Sra. Putiphar e recusa a oferta, atraindo para si um quarteto no mais puro estilo de zona boêmia:

Eh, va donc, puceau, phénomène!  
Va donc, châtré, va donc, salop,  
Va donc, lopaille à Théràmène!  
Eh, va donc t’amuser, Charlot!

Em seguida vem o retorno de Teseu e a falsa denúncia de Fedra:

Plus de vingt fois, sous la chemise,  
Le salop m’a pincé le cul  
Et, passant la blague permise,  
Volontiers vous eût fait cocu...

Daí a maldição paterna e o conhecido desfecho. Em *Andrômaca*, Pirro faz seu pedido de casamento vestindo um fraque e luvas brancas, gaba-se de seus méritos e de sua fortuna – *toda em imóveis e três por cento* – e propõe uma visita ao tabelião. A viúva inconsolável o recusa citando Ubu, Pirro ameaça fazer birra e na sequência o parodista remete seu leitor ao texto de Racine. *Berenice*, seguindo o modelo das *Heroídes* de Ovídio, consiste essencialmente em uma carta de Tito, terrivelmente hipócrita, que invoca, não a razão do Estado, mas o antissemitismo circundante:

Hélas! Vous êtes youpine  
Et j’ai peur de Monsieur Drumont.

Que Berenice, então, retorne de trem, lendo *l’Itinéraire de Paris à Jérusalem* (no Expresso Oriente, quão grande será o seu tédio!), compre um carro, se distraia jogando golfe e polo. Horácio alonga-se na superabundância de irmãos e cunhadas e em certa rima ilustre no imperfeito do subjuntivo.

*Ifigênia* e *O Cid*, dois sonetos em alexandrinos, exploram uma relação intertextual mais complexa: pastiches evidentes das ilustrações lírico-plásticas parnasianas:

Les vents sont morts: partout le calme et la torpeur  
Et les vaisseaux des Grecs dorment sur leur carène...

ou:

Le soir tombe. Invoquant les deux saints Paul et Pierre,  
Chimène, en voiles noirs, s'accoude au mirador  
Et ses yeux dont les pleurs ont brûlé la paupière  
Regardent, sans rien voir, mourir le soleil d'or...

Mas, nos dois casos, a evocação em grande estilo é quebrada por uma queda dissonante, bufona (Agamenon degola sua filha, bradando "Isso fará baixar o barômetro!") ou por algum tipo mais sutil de impropriedade:

Dieu! soupire à part soi la plaintive Chimène,  
Qu'il est joli garçon l'assassin de Papa!

Aí está, com certeza, o famoso verso que garantiu a Georges Fourest alguma posteridade. Ele ilustra bem, longe dos contrastes forçados e com uma espécie de graça bem rara nessas paragens, o espírito do travestimento: todo o "conflito" cornelianiano reduzido a uma antítese divertida, entretanto ainda tocante.

No auge da mistura burlesca, em 1649, o anúncio de uma *Passion de Notre Seigneur en vers burlesques* provocou certa comoção. A obra revelou-se, de fato, muito piedosa e nada bufona, como seu autor anônimo ou seu editor a tinham intitulado, possivelmente com algum objetivo publicitário, simplesmente porque foi escrita em versos octossílabos.

Alarme falso, então. Mas tudo o que está inscrito nas estruturas acaba por se inscrever nos fatos ("Tudo o que pode ser", diz Buffon, "é") – diríamos, talvez, em outra linguagem, que não se pode tentar o diabo. Em 11 de abril de 1903, Alfred Jarry publica no *Canard sauvage* sua famosa "Passion considérée comme course de cote",<sup>41</sup> perfeito exemplo do travestimento sacrílego, um subgênero que deve ter sido, por séculos, um dos veículos constantes do humor de seminário.

A própria narrativa de apoio, é necessário notar, já é pluritextual, pois é encontrada concorrentemente em Mateus 27, Marcos 15, Lucas 23

<sup>41</sup> *La chandelle verte*, p. 356.

e João 19. Na verdade pobres em detalhes sobre a subida do Gólgota, em três dessas versões a cruz é carregada por Simão de Cirineu; apenas a de Lucas indica que Simão foi incumbido de carregá-la “depois de Jesus”, portanto no caminho. No fundo, o texto travestido é sobretudo a narrativa apócrifa e tardia que as vias sacras de nossas igrejas ilustrariam.

O princípio da transposição, claramente indicado no título, é simples e altamente eficiente. É inspirado por uma atualidade muito presente – as origens heroicas do ciclismo – e por uma analogia evidente e certamente já explorada em outro sentido: o “calvário” dos ciclistas pelas trilhas íngremes dos Isoard e Ventoux é um dos mais velhos clichês da retórica esportiva que não falham nunca.

A subida ao Gólgota é então reciprocamente percebida *como* uma expedição de alpinista, e essa analogia global, uma vez colocada, determina uma série de equivalências parciais. A Via Crucis torna-se uma estrada com quatorze curvas; Barrabás, libertado, sai da competição; Pilatos é quem dá a partida e cronometra; a cruz torna-se uma bicicleta cujos pneus são quase imediatamente estourados sobre um pérfido caminho semeado de espinhos; Jesus, como os ciclistas campeões, Garin e Petibreton, deverá, pois, carregá-la nas costas e continuar o percurso a pé até que Simão – que é agora treinador – intervém. Mateus é repórter esportivo, Maria está na tribuna, o “submundo de Israel” acena com seus lenços e Verônica, estranhamente, esquece o dela e manuseia uma Kodak. Jesus cai nas curvas, sobre a calçada escorregadia, sobre um trilho de bonde: contaminação sádica da corrida na montanha e do “inferno do Norte”.<sup>42</sup> Ele não vai alcançar o cume porque, depois de um “acidente deplorável” na décima segunda curva, ele precisa continuar a corrida “como um aviador... mas isso é outra história”. Essa nova metáfora esportiva esboça, com efeito, uma outra transposição de época, que encontra eco em Apollinaire:

C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs  
Il détient le record du monde pour la hauteur.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> O “inferno” das estradas esburacadas do Norte da França. (N.T. amer.)

<sup>43</sup> “Zone”, em *Alcools*, 1912.

A passagem de um texto a outro mostra bem como o mesmo travestimento pode transformar-se, dependendo do contexto e do tom, em zombaria bufona ou em glorificação apenas ambígua. A “inconveniência” paródica é uma faca de dois gumes, uma forma em busca de função. O burlesco scarroniano, como tem sido frequentemente observado, prestava uma homenagem indireta e, talvez, involuntária ao texto de Virgílio. As piadas de sacristia perpetuam a fé brincando com a liturgia. Não é difícil imaginar se isso ainda não foi feito, algum jesuíta audacioso recuperando a profanação de Jarry<sup>44</sup> em exercício espiritual.

Uma das “dez mais” nas paradas de sucesso, durante o verão canicular de 1976, não foi uma canção, mas um esquete falado: *A cigarra e a formiga*, do efêmero Pierre Péchin. Era um autêntico travestimento – e, que eu saiba, o último na época.

Assim como a epopeia tinha sido um dos alvos favoritos do travestimento erudito (escrito), a fábula é um dos alvos preferidos do travestimento popular (oral), e por duas razões bem evidentes, que são sua brevidade e sua notoriedade. Scarron propunha a um público sofisticado uma paráfrase em estilo familiar de textos nobres presentes na memória de todos. Os humoristas de hoje devem se prender a textos clássicos ainda conhecidos do grande público, como as fábulas de La Fontaine ou as primeiras cenas de *O Cid*, e impor a eles uma transposição mais brutal: por exemplo, em gíria, como fazia, eu creio, Yves Deniaud, nos anos 1930 e 1940, ou em dialeto *piéd-noir*,<sup>45</sup> como Edmond Brua, nos anos 1940. Nenhum desses dois procedimentos pode ser integralmente transposto para um texto escrito, pois o sotaque desempenha, aí, um papel significativo.

Ele é essencial em Péchin, cujo instrumento paródico é o dialeto francês dos operários imigrantes do Magrebe,<sup>46</sup> muito mais marcado pela influência fônica do árabe do que por idiotismos lexicais. A fábula é, pois, primeiro traduzida para o francês popular, depois interpretada com o sotaque apropriado. Mas, como toda a transposição estilística, esta afeta

<sup>44</sup> Ou alguma outra, como o *Livre des Darons Sacrés ou la Bible em Argot*, de Pierre Devaux (Aux Quais de Paris, 1965). Este mesmo autor teria cometido, me disseram, uma *Verte Hélène* que poderia bem ser para Offenbach o que Offenbach é para Homero.

<sup>45</sup> O dialeto das colônias francesas no Norte da África. (N.T.)

<sup>46</sup> Trata-se, aqui, dos operários vindos da parte do Norte da África colonizada pelos franceses: Argélia, Marrocos e Tunísia. (N.T.)

também os detalhes temáticos: as larvas e os grãos estocados pela formiga, pouco conhecidos nos guetos de imigrantes, transformam-se em caixas de *couscous Ron-Ron* ou *Canigou*,<sup>47</sup> as inconseqüências da cigarra no verão se agravam em compras suntuosas de carros.

Mas a transformação mais drástica se aplica à queda, ou seja, ao desfecho e à moral. Deve-se lembrar aqui que o próprio La Fontaine, que, como a maioria dos fabulistas, não fazia mais do que reescrever em seu próprio registro uma ou duas versões precedentes – pois a fábula é quase inteiramente um gênero hipertextual, e “paródico” por princípio, já que ela atribui, como faz a *Batracomiomaquia*, condutas e discurso humanos a animais – o próprio La Fontaine se permitiu uma bela ousadia para um iniciante (*A cigarra e a formiga*, devo lembrar, é a primeira fábula da primeira coletânea): em Esopo, a moral se anunciava dignamente, sem rodeios, pesadamente: “Esta fábula mostra que em qualquer questão é preciso se policiar contra a negligência, se se quer evitar a dor e o perigo.” La Fontaine elimina a moral ou a dilui na recusa desdenhosa da econômica formiga – o que significa, claramente, que a moral é evidente, e que o leitor saberá preencher a elipse. Péchin vai muito mais além, porque propõe um outro desfecho e uma outra moral: a cigarra repreendida, depois de ter vagado na *nahture* sem nada encontrar para *bôffer*, morre de fome, como era de se esperar; a formiga, entretanto, exaurida pelo trabalho e superalimentada, morre, por sua vez, sobre sua pilha de comida estocada, de um inevitável *infractus*. A moral: *Ti bôff’, ti bôff’ pas, ti crèves quond même*.<sup>48</sup>

Essa moral não é exatamente o contraponto da tradição (o tema também canônico, desde Édipo, da precaução fatal), já que a negligência também é punida; trata-se do tema mais moderno, pode-se dizer, em seu pessimismo generalizado, da *igual* nocividade da previdência e do seu oposto, da despreocupação boêmia e da diligência neurótica. O antigo *aequo pede pulsat* passa de animador para desanimador, no contexto do niilismo debochado.

<sup>47</sup> Comida típica da cultura desses imigrantes. (N.T.)

<sup>48</sup> “Empanturrando-se ou não, você se arrebenta do mesmo jeito.” As palavras em itálico são grafadas de acordo com a pronúncia do dialeto dos imigrantes do Magrebe. (N.T.)

Justificado? Essa questão felizmente não é de nossa alçada – nem, aliás, aquela da fábula como gênero, que se contenta, como o provérbio, com “verdades” contraditórias. O essencial aqui, e para mim, é a engenhosidade do desfecho com ruptura de expectativa, com decepção gratificante: é aí que a fábula mostra que qualquer fábula pode ilustrar qualquer moral e que em tudo é preciso considerar não a fome, mas o fim.

# Suplemento

Tradução de Erika Viviane Costa Vieira

Em geral, as continuações infiéis se isentam de exibir uma traição que, talvez, não seja sempre consciente e voluntária, e seu título (*Roland furieux*) ou com mais razão ainda a ausência de título (o segundo *Roman de la Rose*) anuncia uma função mais modesta e respeitosa: a de um simples *complemento*.

Em virtude de uma ambiguidade bem conhecida, o termo *suplemento* carrega uma significação mais ambiciosa: o *post scriptum* está aqui colocado para suprir, ou seja, substituir, e, portanto, apagar o que ele completa. Não sei se Diderot tinha realmente em vista essa conotação quando escolheu o título *Supplément au voyage de Bougainville* para a versão estendida e dramatizada de um resumo escrito em 1771 para a *Correspondance littéraire* de Grimm da *Voyage de Bougainville*.<sup>49</sup> Mas, enfim, *suplemento* evoca bem a ideia de uma adição facultativa, ou pelo menos, excêntrica e marginal em que se acrescenta um a-mais à obra de um outro que provém sobretudo do comentário ou da interpretação livre, até mesmo abertamente abusiva. De acordo com um clichê que é preciso aqui tomar ao pé da letra, o hipotexto não passa de um pretexto: o ponto de partida de uma extrapolação disfarçada de interpolação.

Diderot primeiramente coloca em cena dois interlocutores, um dos quais (B) apresenta a um outro (A) esse “suplemento” como um texto realmente autêntico, contendo entre outros o discurso de adeus de um

<sup>49</sup> DIDEROT. *Œuvres philosophiques*, p. 445-516.

velho taitiano e a interlocução entre Orou e o capelão. O impetuoso velho era efetivamente mencionado por Bougainville, que descrevia seu “ar sonhador e apreensivo” o qual “parecia anunciar que ele temia que esses dias felizes passados em pleno repouso fossem perturbados pela chegada de uma nova raça”; Diderot se contenta então a dar a palavra a essa reprovação muda no momento de partida dos franceses. O capelão era também nomeado por Bougainville, e Diderot atribui a ele uma aventura que se insere com alguma verossimilhança no quadro dos costumes taitianos. Esses dois trechos, e alguns outros que são apenas mencionados, formam então o pretendido “suplemento” introduzido na *Voyage autour du monde* publicada por Bougainville em 1771. Mas a obra de Diderot compreende também o diálogo entre A e B que enquadra essas interpolações fictícias, diálogo que, evidentemente, não pode reivindicar o mesmo estatuto, e cuja paternidade Diderot não renega de forma alguma. A atribuição a Bougainville é então pura convenção e não reivindica nenhuma credibilidade. O relato de viagem do célebre navegador é para Diderot apenas ocasião de um comentário dialogado, e o cenário oportuno para a *mise en scène* de um trecho muito eloquente (“Adieux du vieillard”) contra os inícios de uma colonização condenada como espoliação forçada, e sobretudo como poluição física e moral de um estado por natureza completamente são e inocente:

a ideia de crime e o perigo da doença entraram com você entre nós. As nossas alegrias, outrora tão doces, são acompanhadas de remorço e de pavor. Esse homem negro que está perto de você que me escuta, falou com nossos rapazes; não sei o que ele disse às nossas moças; mas nossos rapazes hesitam; mas nossas moças enrubescem...

depois de uma confrontação divertida e devastadora entre esse estado idílico natural e um estado de civilização de postura miserável (?), já que encarnado em uma infelicidade religiosa (é o próprio “homem negro”) que não soube resistir (“Mas minha religião! Mas meu estado!”) aos feitos de uma bela e jovem taitiana, filha de seu anfitrião: é *L’entretien de l’amôunier et d’Orou* que carrega, como o diz bem o subtítulo geral da obra, “sobre a inconveniência de juntar ideias morais a certas ações físicas que não comportam tais ideias” e volta, inevitavelmente à confusão

do capelão e da moral que ele tenta desajeitadamente defender, e que ele não saberá melhor aplicar nas noites seguintes (“Mas minha religião! Mas meu estado!”) com as outras moças, e a própria esposa do general Orou. A lição desse episódio é assim tirada por um dos interlocutores do diálogo-quadro:

Você quer saber o resumo da história de quase toda nossa miséria? Eis aqui: existia um homem natural; introduziu-se dentro desse homem, um homem artificial; e ele iniciou dentro da caverna uma guerra contínua que dura toda a vida.

Como se sabe, esse *Suplemento*, por sua vez e com alguma distância, inspirou um outro, que é uma versão dramática ampliada e modernizada, mas cujo título traz um contrato ambíguo: é o *Supplément au voyage de Cook*, escrito por Giraudoux em 1935. A obra ficcionalmente suplementada é então dessa vez a *Voyage autour du monde* do capitão Cook (1777), que forneceu alguns personagens, mas a obra realmente transposta é o *Supplément* de Diderot, cujo personagem Orou se transforma em Outourou, e o capelão anônimo e debilitado, no digno tesoureiro-naturalista Banks (efetivamente presente na obra de Cook), aqui acompanhado, inovação fecunda, de sua esposa não menos digna e muito desconfiada.

O deslocamento temático é, como deve ser, quase imperceptível. O motivo da moral sexual é inicialmente ampliado na trindade ocidental: trabalho, propriedade, “moralidade”. O primeiro termo é explorado de maneira que lembra algumas páginas em *Suzanne et le Pacifique*: o trabalho não é apenas desconhecido no Taiti, onde ele seria nefasto.

Desde que capinamos aqui, ou trabalhamos o solo, ele se tornou estéril... Tivemos antigamente, na ilha, um trabalhador. Ele ia procurar suas conchas na maré alta, assim que a costa ficava coberta delas. Ele cavava poços enquanto tudo aqui flui de nascentes. Ele desviava os porcos do nosso pasto para os engordar com uma papa especial, e os fazia arrebentar. Tudo definhava ao redor dele. Nós fomos obrigados a matá-lo. Não há lugar aqui para o trabalho.

A isso o Sr. Banks, como bom herdeiro de Crusoé, retruca que “a grandeza do homem é justamente que ele pode penar quando uma formiga descansar”; e distribuir enxadas a jovens taitianas que se cansam só de ouvir a palavra *trabalho*. O ensino da propriedade terá mais êxito, pois o Sr. Banks cometeu a imprudência de revelar que existe um meio (condenável) de se obter o bem de outro, e Outourou satisfeito, e pouco abalado pela cláusula condenatória, se apressa em difundir a novidade. A “moralidade” (sexual) também tem seus perigosos rodeios: o Sr. Banks vê o fundamento disso no fato de que um homem não deve se aproximar de uma mulher senão para ter um filho, o que o designa inevitavelmente para o serviço da jovem Tahiriri, até então estéril, com quem sua esposa o surpreenderá em posição aparentemente suspeita; segue-se cena conjugal e reversão de situação, a Sra. Banks exposta às investidas do jovem Vaítourou, com quem seu esposo a surpreenderá, etc. A cortina cai no momento em que as lições de moral do tesoureiro, recebidas a contragosto pelo chefe taitiano, vão colocar toda a tripulação inglesa à mercê de seus anfitriões e anfitriãs. Ao invés de simplesmente ser submetida, como em Diderot, a uma refutação polêmica, a moral ocidental, mais sutilmente, também cai em sua própria armadilha e é subvertida por uma interpretação entusiástica e falível. Primeira aparição (para nós) do procedimento caro ao hipertexto girdiano, que consiste em encontrar o desfecho do texto modelo ao final de um desvio do qual se esperaria logicamente (ingenuamente) um resultado contrário. Em termos sadianos, aqui, é por ter sabido bem demais “explicar o que é a natureza perversa” que o missionário ocasional se acha “perverso pela natureza”.

Duas obras são suficientes para constituir um gênero? Os especialistas sabem muito bem que o gênero *chantefable* se reduziu ao indivíduo em *Aucassin et Nicolette*, e não vai tão mal assim. Mas seria possível sem muitos inconvenientes relacionar à categoria do suplemento alguns outros hipertextos<sup>50</sup> cujo

<sup>50</sup> Dos quais, por exemplo, o “drama filosófico” de Renan, *Caliban* (1878 – e sua própria sequência *L'eau de jeunesse*, 1880), em que a ação de *La tempête* (*A tempestade*) se prolonga em uma fábula política bem clara no seu ceticismo otimista: Calibã, de novo revoltado contra Próspero, toma o poder em nome das massas populares... e não tarda a governar quase como governava seu predecessor, que ele toma sob sua proteção. Reconciliação das massas e do espírito é evidentemente a promessa de Renan no início da 3ª República. Perguntar-se qual sentido teria tido uma tal promessa para Shakespeare é certamente uma questão em si vazia de sentido.

estatuto hesita igualmente entre o complementar, da continuação, e o substitutivo, da transformação: complementares pela forma, pois se apresentam como simples interpolações, substitutivos pelo conteúdo, favorecidos por essa interpolação eles operam sobre seu hipotexto uma verdadeira transmutação de sentido e de valor. *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, por exemplo, ou o *Faust* de Valéry, poderiam resultar, de uma certa maneira, desse gênero complexo. Mas a importância de seu hipotexto, entre outros aspectos, amplia a participação da transposição, e nos obriga a conhecer mais amplamente as práticas transpositivas, antes de considerá-las.

## Sequência, epílogo

Tradução de Cibele Braga

A *sequência* difere da continuação, pois não continua uma obra visando levá-la a termo, mas ao contrário, para lançá-la além do que inicialmente era considerado seu fim. O motivo é geralmente um desejo de explorar um primeiro ou até mesmo um segundo sucesso (*O visconde de Bragelonne* prolonga *Vinte anos depois*, assim como *Vinte anos depois* prolongava *Os três mosqueteiros*), e é completamente natural que um autor deseje aproveitar desse benefício inesperado: o caso de Defoe da segunda parte de *Robinson Crusóé* é um exemplo perfeitamente claro disso. Para Cervantes, que anunciava desde as últimas linhas da primeira parte de *Dom Quixote* uma narrativa futura da “terceira aventura” de seu herói, a situação é mais complexa: podemos considerar que a segunda parte dá à aventura um término necessário e que não é, portanto propriamente falando, nem uma continuação (pois é autógrafa), nem uma sequência (pois termina a narrativa explicitamente interrompida e suspensa). Ou, então, seria um exemplo daquilo que eu tinha em mente a respeito de Marivaux sob a designação de continuação autógrafa. Mas devo acrescentar que Cervantes, que não tinha pressa em cumprir sua promessa feita em 1605 e que estava aparentemente bastante envolvido na redação das *Novelas exemplares*, se encontrou impelido a concluí-las com uma publicação inesperada, em 1614, de uma continuação completamente alógrafa e muito imprópria, porque escrita durante a vida do autor e em uma competição aberta com ele: o *Segundo tomo* assinado pelo não-identificado Alonso Fernandez de Avellaneda. Daí a publicação em 1615 da autêntica segunda

parte. Mas se acrescentarmos que Cervantes morreria em abril de 1616, talvez pudéssemos concluir que devemos a autocontinuação de Cervantes à contrafação de Avellaneda. Esta última é, certamente, como é sempre o caso de continuações comuns, mais uma imitação do que uma continuação: o autor do pastiche intimidado (ainda que insolente) acredita que deve constantemente mergulhar a sua pena no tinteiro da sua vítima (onde mais ele iria mergulhá-la?) e repetir *ad nauseam* a maneira e os procedimentos dela. Dom Quixote primeiro curado e então novamente levado à loucura por Sancho, alonga indefinidamente a lista das suas loucuras e desventuras. Cervantes, ao contrário, e só Cervantes podia dar à sua segunda parte a liberdade transcendente que conhecemos. Tudo o mais sendo igual, o *Segundo tomo* é para o primeiro *Quixote* o que a *Suite d'Homère* (Sequência de Homero) é para a *Ilíada*: um prolongamento repetitivo, enquanto a autêntica segunda parte é, ao contrário, como uma *Odisséia*, com esse privilégio de gênio que é uma continuação imprevisível.

Mas divago, tendo encontrado esta hápax de continuação autógrafa.<sup>51</sup> Falarei do contrário: apesar da opinião de d'Alembert, nada obriga uma sequência a ser necessariamente autógrafa. O segundo *Lazarillo*, o segundo *Guzman* de Sayavedra, o *Segundo tomo* de Avellaneda certamente são tanto sequências como continuações, dado o seu motivo comercial e o seu conteúdo repetitivo. E, nos dias de hoje, vimos herdeiros perspicazes produzir sequências intermináveis para aventuras já mil vezes terminadas.

Com exceção do desfecho, que é mudado indefinidamente para não matar a galinha dos ovos de ouro, a sequência alógrafa remete a uma continuação. A sequência autógrafa, tomando as coisas em seu sentido estrito, escapa à nossa consideração aqui, porque não procede por imitação. Ou, mais exatamente, não mais do que a segunda parte de um romance como *O vermelho e o negro* resulta de uma imitação, da primeira parte, o segundo capítulo imita o primeiro, a segunda frase imita a primeira, etc. (etc.?). Um autor que prolonga o seu trabalho certamente imita

<sup>51</sup> A segunda parte de *Guzman d'Alfarache* contém um caso bastante análogo: a primeira, efetivamente intitulada Primeira parte de *Guzman d'Alfarache*, foi publicada em 1559. Em 1602, surgiu uma insípida "segunda parte", assinada por Sayavedra (pseudônimo de Juan Jose Marti). Mateo Aleman aceitou o desafio e, em 1603, publicou a sua própria sequência, em que o pretense Sayavedra aparece com traços de um ladrão.

a si mesmo de alguma forma, a menos que ele se transcenda, se traia ou se desmorone, mas tudo isso tem pouco a ver com a hipertextualidade.

Acontece que a sequência e as inumeráveis formas de integração narrativa que a ela se ligam (ciclos locais do tipo Walter Scott ou James Fenimore Cooper, dos quais deriva, com maior preocupação de totalização, *A comédia humana* de Balzac ou, de forma articulada, os romances *Rougon-Macquart* de Zola e as diversas sagas que, de Galsworthy a Mazo de la Roche, derivam delas, em seguida, mais rigorosamente consecutivos os “romances rios”<sup>52</sup> do tipo de *Thibault, Hommes de bonne volonté* ou *Crônica dos Pasquiêr*) suscitam questões que na realidade não encontram resposta no âmbito da famosa “imanência” do texto. Há nesses casos, sejam ou não assinados pelo mesmo nome,<sup>53</sup> vários textos que, de algum modo, remetem uns aos outros. Essa “autotextualidade”, ou “intratextualidade”, é uma forma específica de transtextualidade, que talvez deva ser considerada em si mesma – mas não há pressa.

Se a continuação é em princípio uma conclusão alógrafa e a sequência um prolongamento autógrafa, o *epílogo* tem como função canônica a breve exposição de uma situação (estável) posterior ao desfecho propriamente dito do qual ela resulta: por exemplo, os dois heróis reunidos, após alguns anos, contemplam, comovidos e tranquilos, a sua numerosa prole. “Isso”, diz mais ou menos Hegel, “é muito prosaico e não tem nada de romanesco.” Mas esse julgamento implica uma definição extrema do romanesco, própria da era romântica. Em um regime mais clássico, simultaneamente sentimental e intencionalmente moralizante, o final feliz e sensato pode ser um dos espaços privilegiados da gratificação para o leitor: como, por exemplo, o de *Tom Jones*<sup>54</sup> ou de *Guerra e paz*.

<sup>52</sup> O termo *romance-rio* designa romance (ou novela) composto por várias partes e/ou volumes que mantêm entre si uma ligação garantida sobretudo por personagens pertencentes a uma família ou a um grupo social. Mais amplamente, diz-se de narrativa que flui como um rio, devido a sua extensão e aos seus ciclos contínuos. (N.E.)

<sup>53</sup> Obviamente, eles poderiam ser assinados por um pseudônimo. Mas Walter Scott por bastante tempo preferiu usar uma forma mais rebuscada de assinatura: *O autor de Waverley*, que é relevante para o nosso propósito, posto que contribuiu, de forma deliberada ou não, para consagrar a unidade dos *Romances de Waverley*.

<sup>54</sup> O romance de Fielding é muito curto, (xviii, 13), mas em 1750 publica-se uma ampliação denominada *The History of Tom Jones the Foundling in His Married State* – uma sequência alógrafa, porém mais moralizante que romanesca.

Obviamente, esses epílogos autógrafos não são precisamente hipertextuais; mas um epílogo alógrafo, se existir, é uma variante da continuação. À sua maneira, *La fin de Robinson Crusoé*, de Michel Tournier,<sup>55</sup> ilustra muito bem essa noção. Trata-se de um epílogo alógrafo da aventura insular de Robinson. Essa breve narrativa começa mais ou menos onde termina a primeira parte de Daniel Defoe: Robinson retorna à Inglaterra depois de vinte e dois anos e se casa. Após cometer diversos crimes nas redondezas, Sexta-feira desaparece, Robinson conclui que certamente ele retornou à ilha. A mulher de Robinson morre e ele parte para o mar do Caribe, de onde retorna vários anos depois – sem ter encontrado sua ilha, cuja localização geográfica ele, no entanto, conhecia bem. Robinson chora e se espanta com esse desaparecimento estarrecedor. Um velho timoneiro finalmente lhe dá a chave do mistério: sua ilha de forma alguma desapareceu e ele devia ter passado por ela vinte vezes sem tê-la reconhecido; ela simplesmente mudou, como ele, que, com certeza, também não foi reconhecido. O olhar de Robinson torna-se, de repente, triste e desvairado. Este antiepílogo nos ensina sobre a impossibilidade de qualquer epílogo, seja ele autógrafo ou alógrafo: não se visita a mesma ilha duas vezes (ou a mesma mulher, com certeza); não é mais ela, não é mais você.

Em setembro de 1816, Charlotte Kestner, nascida Buff, matrona bastante madura, meio gorda, acometida de um tremor involuntário da cabeça, para no Hotel Elephant em Weimar. O recepcionista a identifica assim que ela preenche a ficha exigida pela polícia: nesta velha senhora de olhos azuis – e não negros (como todos em Weimar ele sabe que se trata de uma licença poética), ele tem diante dele, quarenta e quatro anos depois, a Lotte de Werther.<sup>56</sup>

Em princípio, *Carlota em Weimar* não é uma continuação de *Os sofrimentos de Werther* e sim o epílogo fictício de uma outra aventura, real, mais banal e menos romanesca: o idílio, abortado em Wetzlar, entre o jovem Goethe e Charlotte Buff. Poderia tratar-se, portanto, como em *Le voyage de Shakespeare* (Léon Daudet), *Pour saluer Melville* (Jean Giono), ou *A morte de Virgílio* (Hermann Broch), de uma ficção biográfica, de um

<sup>55</sup> Novela publicada na coletânea *Le coq de bruyère*, em 1978, pela Gallimard.

<sup>56</sup> Texto de divulgação da tradução francesa (Paris: Gallimard, 1945), feita por Louise Servicen, de *Lotte à Weimar*, de Thomas Mann (1939).

romance criado a partir da vida de um personagem histórico, que por acaso é um escritor.

De fato, a situação é mais complexa porque entre o idílio em Wetzlar e a visita a Weimar se interpõe o texto de *Werther*, sem o qual a viagem da Sra. Kestner não teria o mesmo sentido nem a mesma ressonância. Para todos em Weimar – exceto para o próprio Goethe, que por um longo tempo quis esquecer-se não somente do episódio, como também e sobretudo da obra “patológica” que o episódio lhe inspirou – a visitante de olhos azuis é, na verdade, “a Lotte de *Werther*”, e nenhum dos dois principais interessados pode fazer nada para mudar isso. A relação se estabelece inevitavelmente, no espírito das testemunhas, não entre a Carlota de 1816 e aquela de 1772 – a quem nunca conheceram – e sim entre a visitante e sua tão distante réplica romanesca: a Carlota de olhos negros. O mesmo acontece com o leitor, e a comparação simetricamente vai do majestoso conselheiro de Estado ao pálido e melancólico herói vestido de azul e colete amarelo. Inevitavelmente, também sentimos o contraste entre o suicídio desesperado do segundo e a velhice serena e próspera do primeiro. “Sobrevivi a meu *Werther*”, escrevia Goethe, o verdadeiro, em 1805. Essa sobrevivência é, de fato, o que está em questão aqui e, sem que se perceba, em silenciosa acusação; não se sobrevive impunemente a um suicídio simulado ou fictício, e essa situação necessariamente tinge de ironia qualquer manifestação de existência do glorioso gênio, e restabelece a favor da Sra. Kestner o equilíbrio por um momento comprometido por sua postura desajeitada. Diante de Carlota, Goethe é mais ridículo por se portar bem que Carlota por ter vindo a Weimar sob um pretexto e até mesmo por usar uma roupa branca à qual falta uma célebre fita cor de rosa. Essa relação psicológica pode ser traduzida em termos textuais: a Sra. Kestner também é para nós “a Lotte de *Werther*”, mas o Conselheiro de maneira alguma pode ser *Werther*. Há entre eles, não mais, como antes, um noivo, mas um herói de romance, isto é, o próprio romance, ao qual, paradoxalmente ou não, ela se manteve mais fiel que ele. Um texto, uma ficção os separa, e é o *status* equívoco dessa separação – dessa distância – que faz de *Carlota em Weimar* um irônico epílogo para *Werther*; um epílogo que equivale talvez a um suplemento: alguma coisa como *A prosperidade do velho Werther*.

# Transposição

Tradução de Maria Antônia Ramos Coutinho

A transformação séria, ou *transposição*, é, sem nenhuma dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente – provaremos isso ao longo do caminho – pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam. Também pela amplitude e variedade dos procedimentos nela envolvidos. A paródia pode se resumir a uma modificação pontual, mínima até, ou redutível a um princípio mecânico como aquele do lipograma ou da translação lexical; o travestimento se define quase exhaustivamente por um tipo único de transformação estilística (a trivialização); o pastiche, a charge, a forjação procedem todos de inflexões funcionais conduzidas por uma prática única (a imitação), relativamente complexa, mas quase inteiramente prescrita pela natureza do modelo; e, exceto pela possibilidade da continuação, cada uma dessas práticas só pode resultar em textos breves, sob pena de exceder, de forma incômoda, a capacidade de adesão de seu público. A transposição, ao contrário, pode se aplicar a obras de vastas dimensões, como *Fausto* ou *Ulisses*, cuja amplitude textual e ambição estética e/ou ideológica chegam a mascarar ou apagar seu caráter hipertextual, e esta produtividade está ligada, ela própria, à diversidade dos procedimentos transformacionais com que ela opera.

Essa diversidade nos impeliu a introduzir aqui um aparato de categorização interna que teria sido completamente inútil – e além disso inconcebível – a propósito dos outros tipos de hipertextos. Essa subcategorização não funcionará, entretanto, como uma taxonomia hierárquica destinada a distinguir, no seio desta classe, subclasses, gêneros, espécies e variedades:

com apenas algumas exceções, todas as transposições singulares (todas as *obras* transposicionais) procedem de várias dessas operações ao mesmo tempo e só se deixam reconduzir a uma delas a título de característica dominante, e por concessão às necessidades de análise e conveniências de organização. Assim, o *Sexta-feira* de Michel Tournier surgiu ao mesmo tempo (dentre outras) pela transformação temática (inversão ideológica), pela transvocalização (passagem da primeira à terceira pessoa) e pela translação espacial (passagem do Atlântico ao Pacífico); eu o evocarei somente, ou essencialmente, a propósito da primeira, que é certamente a mais importante, mas ele ilustra igualmente bem as duas outras, às quais se poderia também legitimamente vinculá-lo: não me comprometo além disso.

Não se trata, portanto, aqui, de uma classificação das práticas transposicionais, nas quais cada indivíduo, como nas taxonomias das ciências naturais, viria necessariamente se inscrever num grupo e em apenas um, mas sobretudo trata-se de um inventário de seus principais procedimentos elementares, que cada obra combina à sua maneira, e que eu tentarei simplesmente dispor no que me parece ser uma ordem de importância crescente, ordem que procede apenas da minha apreciação pessoal, e que cada um tem o direito de contestar – e a possibilidade de inverter, pelo menos mentalmente. Disponho, pois, estas práticas elementares em uma ordem crescente de intervenção sobre o sentido do hipotexto transformado, ou, mais exatamente, em uma ordem crescente do caráter manifesto e assumido desta intervenção, distinguindo deste modo duas categorias fundamentais: **as transposições em princípio (e em intenção) puramente formais, que só atingem o sentido por acidente ou por uma consequência perversa e não buscada, como ocorre na tradução (que é uma transposição linguística), e as transposições abertas e deliberadamente temáticas, nas quais a transformação do sentido, manifestada e até oficialmente, faz parte do propósito:** é o caso, já mencionado, de *Sexta-feira*. No interior de cada uma dessas duas categorias, cuidei de avançar ainda segundo o mesmo princípio, apesar de que os últimos tipos de transposição “formal” já estarão muito fortemente, e nem sempre forçadamente, engajados no trabalho do (sobre o) sentido, e a fronteira que os separa das transposições “temáticas” parecerá bem frágil, ou porosa. Nisso não encontro inconveniente algum – bem ao contrário.

# Tradução

Tradução de Luciene Guimarães

A forma de transposição mais evidente, e com toda certeza a mais difundida, consiste em transportar um texto de uma língua para outra: esta é evidentemente a *tradução*, cuja importância literária não é muito contestável, seja porque é necessário traduzir bem as obras-primas, seja porque algumas traduções são elas próprias obras-primas: o *Quichotte* de Oudin e Rousset, o Edgar Allan Poe de Baudelaire, o *Orestie* de Claudel, as *Bucoliques* de Valéry, os Thomas Mann de Louise Servicen, por exemplo e para citar apenas as traduções francesas, sem contar os escritores bilíngues como Beckett ou Nabokov (e às vezes, acredito, Heine ou Rilke), que traduzem a si mesmos e produzem de imediato ou consecutivamente duas versões de cada uma de suas obras.

Não serão abordados aqui os famosos “problemas teóricos”, ou outros problemas da tradução: há, a esse respeito, bons e maus livros, e tudo o que pode haver entre eles. Basta-nos saber que estes problemas, largamente cobertos por certo provérbio italiano, existem, o que significa simplesmente que, as línguas sendo o que elas são (“imperfeitas porque diversas”), nenhuma tradução pode ser absolutamente fiel e todo ato de traduzir altera o sentido do texto traduzido.

Uma variante mínima do provérbio *traduttore traditore* concede à poesia e nega à prosa o glorioso privilégio da intraduzibilidade. A raiz desta vulgata mergulha na noção mallarmeana de “linguagem poética” e nas análises de Valéry sobre a “indissolubilidade”, em poesia, do “som” e do “sentido”. Levando em conta uma obra que ele tratava (severamente)

como uma tradução em prosa dos poemas de Mallarmé, Maurice Blanchot já anunciava há algum tempo esta regra de intraduzibilidade radical:

A obra poética tem uma significação cuja estrutura é original e irreduzível... A primeira característica da significação poética é que ela se liga, sem possibilidade de mudança, à linguagem que a manifesta. Enquanto na linguagem não-poética constatamos ter compreendido a ideia que o discurso nos apresenta quando podemos exprimi-la sob formas diversas, tornando-nos mestres nela a ponto de liberá-la de toda linguagem determinada, a poesia, ao contrário, exige para ser compreendida uma aquiescência total da forma única que ela propõe. O sentido do poema é inseparável de todas as palavras, de todos os movimentos, de toda a entonação do poema. Ele existe apenas neste conjunto e desaparece à medida que se tenta separá-lo da forma que ele recebeu. O que o poema significa coincide exatamente com aquilo que ele é...<sup>57</sup>

Só vou criticar nesse princípio o fato de (parecer) colocar o limiar da intraduzibilidade na fronteira (do meu ponto de vista bem duvidosa) entre poesia e prosa, e de desconhecer a observação do próprio Mallarmé de que há verso desde que haja um “estilo”, e que a própria prosa é uma “arte da linguagem”, isto é, da língua. Deste ponto de vista, a fórmula mais justa talvez seja aquela do linguista Nida, que designa o essencial sem distinguir entre prosa e poesia: “Tudo o que pode ser dito em uma língua, pode ser dito em uma outra língua, exceto se a forma é um elemento essencial da mensagem.”<sup>58</sup> O limiar, se existe um, estaria sobretudo na fronteira entre a linguagem “prática” e o emprego literário da linguagem. Esta fronteira também é, para dizer a verdade, contestada, e não sem razão: mas é que frequentemente há jogo linguístico (e portanto arte) mesmo na “linguagem ordinária” – e que, efeitos estéticos à parte e como mostraram muitas vezes os linguistas, desde Humboldt, cada língua tem (entre outras) sua divisão conceitual específica, que torna alguns de seus termos intraduzíveis em algum contexto. Seria melhor certamente distinguir não entre textos traduzíveis (que não existem) e textos intraduzíveis, mas entre textos para os quais as falhas inevitáveis da tradução são prejudiciais (estes são os literários) e aqueles para os

<sup>57</sup> BLANCHOT. *La poésie de Mallarmé est-elle obscure?*

<sup>58</sup> NIDA & TABER. *The Theory and Poetics of Translation*.

quais elas podem ser desconsideradas: estes são os outros, ainda que um equívoco num despacho diplomático ou numa resolução internacional possa ter consequências desagradáveis.

Se quiséssemos precisar os termos da armadilha para tradutores, eu os descreveria como se segue. Do lado da “arte da linguagem”, tudo está dito desde Valéry e Blanchot: a criação literária é sempre parcialmente inseparável da língua em que ela se exerce. Do lado da “língua natural”, tudo está dito desde a observação de Jean Paulhan sobre “a ilusão dos exploradores” diante do enorme contingente de clichês, isto é, catacreses, ou figuras que passaram ao uso nas línguas, “primitivas” ou não. A ilusão do explorador, e portanto a tentação do tradutor, é tomar esses clichês ao pé da letra e traduzi-los por figuras que, na língua de chegada, não serão nunca usadas. Esta “dissociação dos estereótipos” acentua na tradução o caráter metafórico do hipotexto. Um exemplo clássico desta ênfase é a tradução de Hugh Blair de um discurso indígena:

Estamos felizes por ter enterrado o machado vermelho que o sangue dos nossos irmãos tingiu tantas vezes. Hoje, neste forte, enterramos o machado e plantamos a árvore da paz; plantamos uma árvore cujo ápice se eleva até o sol, cujos ramos se estendem ao longe, e serão vistos a uma grande distância. Que não se possa deter, nem sufocar seu crescimento! Possa sua folhagem dar sombra ao seu país e ao nosso! Preservemos suas raízes, e que sejam dirigidas até os limites de suas colônias, etc.<sup>59</sup>

Mas a conduta inversa (traduzir as imagens cristalizadas por construções abstratas, a exemplo de: “Acabamos de concluir uma bela e boa aliança que desejamos durável”) não é mais recomendável, pois ela despreza (atenção, atenção) a conotação virtual contida em toda catacrese, a “bela adormecida” sempre pronta a ser despertada. Se na língua emanglon *taratata* significa literalmente “língua bifurcada” e correntemente “mentiroso”, nenhuma dessas duas traduções será satisfatória; portanto trata-se da escolha entre uma ênfase abusiva na metáfora e uma neutralização forçada.

Para essa aporia, Paulhan via apenas uma saída:

<sup>59</sup> BLAIR. *Leçons de rhétorique*, v. 1, p. 114.

Evidentemente, não se trata de substituir os clichês do texto primitivo por simples palavras abstratas (pois a naturalidade e a nuance particular da fórmula se perdem); e também não se trata de traduzir o clichê palavra por palavra (pois, assim, se acrescenta ao texto uma metáfora que ele não comportava); mas é necessário conseguir que o leitor saiba *entender em clichê* a tradução, como deve ter entendido o leitor, o ouvinte do texto original, e que a todo instante saiba *retornar* da imagem ou do detalhe concreto, ao invés de se deter neles. Sei que isso exige uma certa educação do leitor e do próprio autor. Mas talvez não seja exigir demais do ser humano, se esse esforço é o mesmo que permite remontar do pensamento imediato ao pensamento autêntico. Se não é apenas sobre a *Ilíada* que este pensamento vai nos esclarecer exatamente, mas sobre este texto mais secreto que cada um de nós traz em si. Reconhecemos, na passagem, o *tratamento* retórico.<sup>60</sup>

Não estou certo de que esta seja uma boa solução, ou, mais precisamente, não creio que seja mais do que uma fórmula, e até desconfio de que aqui, como em outros casos, a cura (o “tratamento retórico”) é mais onerosa do que eficaz. O mais sensato para o tradutor seria, certamente, admitir que ele só pode fazer malfeito, e, no entanto, se esforçar para fazer o melhor possível, o que significa frequentemente fazer *outra coisa*.

A estas dificuldades de certa maneira horizontais (sincrônicas) que a passagem de uma língua para outra coloca, acrescenta-se para as obras antigas uma dificuldade vertical, ou diacrônica, que se liga à evolução das línguas. Quando não temos uma boa tradução de época e é o caso, por exemplo, de produzir no século XX uma tradução francesa de Dante ou de Shakespeare, um dilema se apresenta: traduzir em francês moderno é suprimir a distância da historicidade linguística e renunciar a colocar o leitor francês numa situação comparável à do leitor do original italiano ou inglês; traduzir em francês de época é se condenar ao arcaísmo artificial, ao exercício “difícil e perigoso” daquilo que Mario Roques chamava a “tradução pastiche” e que é ao mesmo tempo, em termos escolares, versão (do italiano de Dante para o francês) e tema (em francês antigo). Esta última opção talvez seja, apesar de tudo, a menos ruim; devemos a ela, por exemplo, o Dante de André Pézard:

<sup>60</sup> PAULHAN. *Œuvres complètes*, v. 2, p. 182.

Au milieu du chemin de notre vie  
je me trouvai par une selve obscure  
et vis perdue la droiturière voie

Ha, comme à la decrire est dure chose  
cette forêt sauvage et âpre et forte  
qui, en pensant, renouvelle ma peur!

Amère est tant, que mort n'est guère plus;  
mais pour traiter du bien que j'y trouvai,  
telles choses dirai que j'y ai vues.<sup>61</sup>

que, aliás, como poucos sabem, foi precedida (de um século) por uma tentativa mais radical de Littré:

En mi chemin de ceste nostre vie  
Me retrouvai par une selve obscure;  
Car droite voie ore estoit esmarie.

Ah! Ceste selve, dire m'est chose dure  
Com ele estoit sauvage et aspre et fors,  
Si que mes cuers encor ne s'asseüre!

Tant est amere, que peu est plus la mors:  
Mais, por traiter du bien que j'i trovai  
Des autres choses dirai que je vi lors.<sup>62</sup>

Nesses dois casos, o paralelismo histórico das línguas se impõe por si mesmo, para melhor ou para pior. Mas a tradução de textos antigos – anteriores, por exemplo, à própria existência de uma língua francesa – coloca um problema mais árduo: não se pode evidentemente traduzir a *Ilíada* em um francês de época. No entanto é pena privar o leitor francês moderno da distância linguística (“rumor das distâncias trespassadas”, dizia Proust) que deve experimentar um leitor grego, sem contar as analogias estilísticas (estilo formular) e temáticas (conteúdo épico) que favoreceriam, por exemplo, uma tradução de Homero na língua das nossas canções de gesta. Littré defendeu muito bem esta causa e deu bom exemplo no primeiro canto, traduzindo-o numa língua que se pretende a do século XIII, e em dodecassílabos (aqui agrupados em “estrofes”, ou

<sup>61</sup> ALIGHIERI. *Œuvres complètes*.

<sup>62</sup> ALIGHIERI. *L'enfer*. Mis en vieux langage français par Émile Littré.

quadras de modo algum compostas com uma única rima), o verso característico de certas canções de gesta. A língua de Turolde ou a de Chrétien de Troyes (século XII) e o decassílabo do Roland certamente teriam fornecido um deslocamento mais rigoroso, mas o compromisso histórico, com certeza, aqui dá lugar à legibilidade para o leitor moderno: teria sido desastroso oferecer-lhe uma tradução que por sua vez exigisse ela também uma tradução. Assim como está, a tentativa de Littré é muito interessante, e eu me pergunto se ela não mereceria um dia ser continuada. Como desafio, eis aqui a primeira estrofe:

Chante l'ire, ô deesse, d'Achille fil Pelée,  
Greveuse et qui douloir fit Grece la louée  
Et choir eus en enfer mainte âme desevrée,  
Baillant le cors as chiens et oiseaus en curée.  
Ainsi de Jupiter s'acomplit la pensée,  
Du jour où la querelle se leva primerin  
D'Atride roi des hommes, d'Achille le divin.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> LITTRÉ. La Poésie homérique et l'ancienne poésie française, *Revue des deux mondes*, jul. 1847. Reeditado em *Histoire de la langue française*, Didier, 1863, v. 1.

# Transtilização

Tradução de Luciene Guimarães

Como o próprio nome indica claramente, a transtilização é uma reescrita estilística, uma transposição cuja única função é uma mudança de estilo. A *rewriting* jornalística ou editorial é evidentemente um caso particular de transtilização, cujo princípio é substituir por um “bom” estilo um... menos bom: correção estilística, portanto. Em regime lúdico, os *Exercícios de estilo* de Queneau são transtilações reguladas, em que o estilo de cada performance é prescrito por uma escolha que o título indica. Em regime sério, a transtilização raramente se encontra em estado livre, mas ela acompanha inevitavelmente outras práticas, como a tradução. E a transmetrificação é também uma forma de transtilização, se admitimos a evidência de que o metro é um elemento do estilo. Mas podemos também transtilizar em prosa, ou transtilizar um poema sem transmetrificá-lo. Darei um exemplo de cada um desses dois casos.

Por volta de 1892, o Dr. Edmond Fournier estava com Stéphane Mallarmé na casa de uma amiga comum, Méry Laurent. Ele examinava os *Contes* de Mary Summer, nos quais via alguma graça, mas cujo estilo achava deplorável. Méry Laurent manifestou o desejo de ver os contos reescritos por Mallarmé, que, feliz em poder agradecer à sua anfitriã, levou o pequeno volume, do qual escolheu os melhores contos e os reescreveu a sua maneira.<sup>64</sup>

<sup>64</sup> MALLARMÉ. *Œuvres complètes*, p. 1606.

Trata-se dos *Contes et légendes de l'Inde ancienne*, de Mary Summer,<sup>65</sup> parte dos quais se tornaram os quatro *Contes indiens* de Mallarmé, exercício típico de correção estilística. Este exercício, como tal, já foi estudado por Claude Cuénot, e mais recentemente e de maneira mais sistemática por Guy Lafèche.<sup>66</sup> Até o momento, só posso remeter a esses dois estudos, cujas conclusões se encontram aproximadamente nestes termos: Mallarmé abreviou um pouco (uma sexta parte) os contos de Summer – seu trabalho é, portanto, secundariamente, uma redução – mas enriqueceu (um décimo) o léxico, reduzindo o vocabulário “estilístico” (palavras gramaticais, verbos de alta frequência) e aumentando o vocabulário “temático” (substantivos, adjetivos); substitui sintagmas oracionais por substantivos e adjetivos; multiplica as frases nominais e reduz o número total das frases, juntando frequentemente duas ou mais frases de Summer. Tudo isso, como se pode esperar, contribui para uma escritura mais rica e mais “artística”, se não ainda mais “mallarmeana”, da qual a breve comparação abaixo, que tomo emprestada a Lafèche, pode dar alguma ideia.

Se julgamos, como Edmond Fournier, “deplorável” ou simplesmente banal a escritura de Summer, poderemos considerar tranquilamente o trabalho de Mallarmé como uma *estilização*: ele põe *estilo* (artístico) onde quase não havia nenhum ou se havia era neutro. Por outro lado, qualificarei de *desestilização* a operação memorável sobre o *Cimetière marin*, alvo decididamente vulnerável ao qual se dedicou um certo coronel Godchot. Esse *Essai de traduction en vers français (sic) du Cimetière marin de Paul Valéry* publicado em junho de 1933 na revista *Effort Clartéiste* (outro *sic*). O coronel enviou evidentemente sua “tradução” a Valéry, que respondeu em termos de uma irônica gratidão (“O trabalho do senhor me interessou muito pelo escrúpulo que nele transparece de conservar o mais possível do original. Se o senhor pôde fazê-lo, é porque minha obra não é tão obscura quanto se diz”), e autorizou mais tarde uma publicação, na própria revista dirigida por Godchot, *Ma Revue* (mais um *sic*), dos dois textos lado a lado, aprovando a disposição nos seguintes termos: “Muito hábil. Os leitores vão comparar.” Dessa confrontação, tomarei como exemplo a

<sup>65</sup> Paris, Leroux, 1878.

<sup>66</sup> CUÉNOT. L'origine des *Contes indiens* de Mallarmé; LAFÈCHE. Mallarmé, grammaire génératrice des *Contes indiens*.

primeira e a última estrofe, das quais apresentarei as duas versões sob a forma, mais agressiva e evidente, de um texto riscado e corrigido.<sup>67</sup>

Comparamos, e certamente apreciamos, como o próprio Valéry, a conservação integral do segundo verso, aparentemente irrepreensível.<sup>68</sup> Como indicava o título, a intenção essencial era uma transposição do estilo “obscuro” do original para um estilo mais claro. É fácil perceber que a clarificação passa aqui por uma substituição das metáforas presumidas por termos “próprios”. A desestilização é, portanto, neste caso, propriamente desfiguração.

Acrescentarei, em defesa do coronel, que a *autotransestilização* é uma prática corrente, e bem conhecida. O próprio Valéry (esperando Godchot) e muitos outros nos deixaram várias versões do mesmo poema, cada uma das quais transestiliza a precedente. No Mallarmé da *Pléiade*, encontramos, entre outras, três versões do *Faune*, duas do *Guignon*, de *Placet futile*, do *Pitrie chatie*, de *Tristesse d'été*, de *Victorieusement fui...* Em seguida, apresento, mais uma vez dispostas segundo o princípio (abusivo) riscar-corriger, as duas versões (1868 corrigida em 1887) do soneto em x.

Não vou tentar comentar aqui esse trabalho de mallarmeização; isso cabe aos geneticistas, que já não faltam; também não vou teorizar sobre a função paratextual dos textos preliminares, ou auto-hipotextos: esse será talvez o objeto de uma outra pesquisa. Queria somente desvelar, a partir deste novo exemplo, um fato tão evidente que passa geralmente despercebido: toda transestilização que não se restringe nem a uma pura redução, nem a uma pura ampliação – é evidente e eminentemente o caso quando nos obrigamos, como Godchot corrigindo Valéry ou Mallarmé corrigindo Mallarmé, a conservar o metro e, portanto, a quantidade silábica – procede inevitavelmente por *substituição*, isto é, segundo a fórmula da Escola de Liège: *supressão + adição*.<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Os sonetos encontram-se ao final deste capítulo. (N.E.)

<sup>68</sup> Uma estrofe inteira (a décima-sexta) foi absolvida no tribunal Godchot. O número 25 dos *Cahiers du Sud* (1946), “Paul Valéry vivant”, publicou sobre esse episódio um pequeno dossiê ao qual devo o essencial do que sei sobre isso, com uma seleção de sete estrofes transestilizadas.

<sup>69</sup> Genette refere-se aqui à Escola de Liège, ou Grupo  $\mu$ , poetas que tentaram desenvolver uma nova “retórica geral” integrando conceitos tradicionais e novos para dar conta de formas e figuras da poesia moderna. Descreviam o processo metafórico em termos de substituição, isto é, supressão e adição. Ver: GRUPO  $\mu$ . DUBOIS, J. *et alii*. *Retórica geral*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Duílio Colombini e Elenir Aguilera de Barros. São Paulo: Cultrix, Editora da USP, 1974. (N.T.)

Cette eau glissent  
~~Le toit tranquille où marchent~~ des colombes.

Entre les pins palpite, entre les tombes;

d'aplomb apaise ses  
Midi ~~le juste y compose~~ de feux

nouvelée  
La mer, la mer toujours recommencée!

Ah! quel bonheur! détendre ma  
~~O récompense après une~~ pensée

Dans ce tableau calme comme l  
~~Qu'un long regard sur le calme des dieux!..~~

vivre ma vie  
Le vent se lève!... Il faut ~~tenter de vivre~~

L'immensité remplit ma poésie  
~~L'air immense ouvre et referme mon livre,~~

Le flot se brise sur l  
~~La vague en poudre ose jaillir des rocs!~~

dans les splendeurs, mes  
Envolez-vous, pages ~~tout éblouies!~~

Et que la mer de ses joyeux tapages  
~~Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies!~~

Rompe l'eau calme où vont danser l  
~~Le toit tranquille où picoraient des focs!~~



## Transformações quantitativas

Tradução de Miriam Vieira

Um texto, literário ou não, pode sofrer dois tipos antitéticos de transformações que qualificarei, provisoriamente, de *puramente quantitativas*, e portanto *a priori* puramente formais e sem incidência temática. Essas duas operações consistem, uma em abreviá-lo – nós a batizaremos de *redução* –, outra em estendê-lo: nós a chamaremos *aumento*. Mas há, é claro, muitas maneiras de reduzir ou de aumentar um texto.

Diríamos, aliás, que não há nenhuma: no meu entendimento nenhuma que seja puramente quantitativa no sentido em que procedimentos mecânicos, ou outros, permitem produzir a partir de um objeto material, até mesmo de uma obra plástica, um “modelo reduzido” (prática corrente, da qual a versão parisiense da Estátua da Liberdade de Bartholdi pode oferecer um exemplo canônico), ou ao contrário uma “ampliação” (prática mais rara, a não ser na fotografia, mas muitas das obras plásticas não passam de ampliações posteriores de sua própria maquete inicial). Uma tal descrição certamente dá pouco valor às imperfeições inevitáveis de qualquer réplica “na escala” – ainda que essas imperfeições sejam talvez mais estreitamente ligadas ao ato de “copiar”, mesmo em “tamanho natural”, do que ao de reduzir ou de ampliar. Pelo menos se pode *conceber* o que é, na ordem plástica, uma versão puramente reduzida ou ampliada.

Nada que se compare em literatura, nem aliás em música. Um texto – no sentido, talvez decisivo, em que esse termo designa tanto uma produção verbal quanto uma obra musical – não pode ser nem

reduzido nem aumentado sem sofrer outras modificações mais essenciais à sua textualidade própria; e isso por razões que se ligam evidentemente à sua essência não espacial e imaterial, isto é, à sua idealidade específica. Pode-se, sem dificuldades e quase sem limites, aumentar ou miniaturizar a apresentação gráfica de um texto literário ou musical; mais difícil, porém, é aumentar ou diminuir sua apresentação fônica, mas pelo menos se pode dizê-lo ou executá-lo mais ou menos depressa, ou com mais ou menos intensidade (aqui, desde já, se marca uma diferença de *status* entre o texto literário e o musical: o tempo e a nuance dinâmica fazem parte do texto musical tanto quanto o ritmo ou a melodia, e são geralmente prescritos pela partitura; esse controle é ignorado pelo texto literário, cuja idealidade é aqui mais radical do que a da música). Mas o próprio texto, na estrutura e no teor de suas frases, não é de modo algum reduzido ou ampliado: modificações espaciais ou temporais que, no que diz respeito a ele, não têm absolutamente nenhuma significação.

Entretanto todos os dias se reduz ou se aumenta um texto. Por isso se entende que esses procedimentos são algo mais que simples mudanças de dimensão: operações mais complexas, ou mais diversas, e que só se batiza, um pouco grosseiramente, de reduções ou aumentos, a partir de seu efeito global, que é de fato diminuir ou aumentar sua extensão – mas a custo de modificações que, com toda evidência, não afetam somente sua extensão, mas também, ao mesmo tempo, sua estrutura e seu teor. Reduzir ou aumentar um texto é produzir a partir dele um outro texto, mais breve ou mais longo, que dele deriva, mas não sem o alterar de diversas maneiras, específicas de cada caso, e que se pode tentar ordenar, simetricamente ou quase, em dois ou três tipos fundamentais de alterações redutoras ou ampliadoras.

Essa mesma simetria exclui qualquer precedência ou preeminência de princípio entre as duas ordens. Mas creio saber de antemão que os investimentos literários do aumento sobrepujam de longe os da redução – que no entanto não são de se desprezar; e de mais longe ainda as suas repercussões temáticas. Exploro então inicialmente, às cegas, os procedimentos de redução.

# Excisão

Tradução de Miriam Vieira

Não é possível reduzir um texto sem diminuí-lo, ou, mais precisamente, sem dele subtrair alguma parte ou partes. O procedimento redutor mais simples, mas também o mais brutal e mais agressivo à sua estrutura e sentido, consiste então numa supressão pura e simples, ou *excisão*, sem nenhuma outra forma de intervenção. A agressão não acarreta, inevitavelmente, uma diminuição de valor: eventualmente é possível “melhorar” uma obra suprimindo cirurgicamente alguma parte inútil e, portanto, nociva. De toda maneira, a redução por *amputação* (uma única excisão maciça) é uma prática literária, ou pelo menos editorial, amplamente difundida: existem (e sempre existiram desde 1719, três meses após a primeira edição do livro) muitas edições de *Robinson Crusóé* para crianças que reduzem a narrativa à parte propriamente “robinsoniana” no sentido corrente do termo, ou seja, ao naufrágio do navio e à vida de Robinson na ilha: supressão, pois, das primeiras aventuras (antes do naufrágio) e das últimas (depois da partida), contadas na versão original, e, *a fortiori*, de tudo que foi adicionado pela segunda parte. Esta imensa tradição de “robinsonagem”, de Campe a Tournier, foi obviamente construída a partir deste modelo reduzido por dupla amputação; e não há dúvida, neste caso como frequentemente em outros, de que esta prática de reescrita se apoia em (e por sua vez reforça) uma prática da *leitura*, no sentido radical, isto é, de escolha da atenção: até mesmo na edição completa, muitos são os leitores que passam rapidamente (e superficialmente) pelas aventuras do herói antes e depois da ilha. E esta infidelidade espontânea, que pelo

menos tem uma razão de ser, altera a “recepção” de muitas outras obras: quantos leitores de *O vermelho e o negro* ou de *A cartuxa de Parma* (uma vez que a amputação se aplica também facilmente aos títulos) dão tanta atenção aos “episódios” de Mme. de Fervacques ou da Fausta quanto dão ao restante destas obras? E quantos leem minuciosamente o *Em busca do tempo perdido* do princípio ao fim? Ler é bem (ou mal) *escolher*, e escolher é *abandonar*. Toda obra é mais ou menos amputada desde seu verdadeiro nascimento, quero dizer, desde sua primeira leitura.<sup>70</sup>

Estou ciente de que, ao escrever isto, deslizei de um tipo de amputação maciça, mais ou menos pura, para um tipo muito mais frequente, que consiste em múltiplas extrações disseminadas ao longo do texto. Um último exemplo de amputação propriamente dita: a supressão drástica por Arrigo Boito, no seu libreto para a ópera de Verdi, do primeiro ato de *Otello*, que se passa em Veneza. Esta não é obviamente a única alteração introduzida por Boito, mas é a mais ostensiva, e para alguns de nós, eu suponho, que conhecemos a ópera melhor do que a tragédia e que retroativamente, e, sem dúvida erroneamente, consideramos o primeiro ato da tragédia como um prólogo dispensável: para nós, a ação de *Ot(h)ello* acontece no Chipre.

Deslizei, pois, da amputação para a *apara*, ou *poda*. Seria preciso uma vida inteira apenas para percorrer o campo dessas “edições” – na realidade, versões – *ad usum delphini* de que se constituem frequentemente (ainda que nem sempre com transparência) as coleções de literatura “infanto-juvenil”: Dom Quixote aliviado de seus discursos, digressões e relatos de novelas; Walter Scott e Fenimore Cooper, de seus detalhes históricos; Júlio Verne, de suas explicações descritivas e didáticas – tantas são as obras reduzidas à sua trama narrativa, à sucessão ou encadramento de “aventuras”. A própria noção de “romance de aventura” é, em grande parte, um artifício editorial, um efeito de *apara*. Quase todos os seus grandes fundadores se consideravam engajados numa tarefa muito mais nobre, ou mais séria.

<sup>70</sup> Na introdução de *Guerre et paix* (“Folio”, p. 38), Boris de Schloezer assinala que, durante a vida de Tolstói e com a sua permissão, sua esposa publicou uma edição, em que eliminou suas “digressões” filosóficas e históricas.

Mas o público juvenil não é o único a inspirar tais simplificações. No século XVIII, Houdar de La Motte produziu uma versão francesa da *Ilíada* em doze cantos (dos vinte e quatro originais) que suprimia, não a metade, e sim dois bons terços do texto homérico: discursos redundantes e entediantes, batalhas fora do gosto neoclássico, revelando-se ou confirmando-se, por isso, muito distante do espírito épico: a caça às batalhas e às repetições em uma epopeia marca seguramente uma aversão pela essência da sua matéria e de seu estilo. Porém, nem toda época aprecia todos os gêneros, e a *Ilíada em doze cantos* é um bom exemplo do gosto da sua época.

Eu não me atreveria a defender, nos mesmos termos, a versão drasticamente desbastada de *L'Astrée* que o autor destas linhas publicou há alguns anos. O princípio dessa seleção era simples, ainda que de execução mais delicada: restrito pelas limitações de uma edição de bolso a apresentar somente um décimo do romance – cuja estrutura, tipicamente “barroca”, é sobrecarregada de episódios relatados e de relatos encadeados que ocupam mais que nove décimos do texto: eu resolvi manter somente o enredo central, que consiste no amor entre Astréia e Céladon. Certamente, esta foi a única maneira de produzir uma “redução para um décimo” oferecendo a vantagem de uma narrativa contínua, mas é evidente que este interesse em si constitui um anacronismo, e uma traição ao estilo narrativo de Honoré d’Urfé tão “grave” quanto as simplificações processadas por Houdar de la Motte em Homero. Certamente este foi o julgamento do editor, ou de seu sucessor, que rapidamente retirou a versão do mercado, não tendo dúvida em preparar uma nova edição – popular? – do texto integral.

A *autoexcisão* (entendo por esta palavra a amputação ou apara de um texto, obviamente não por ele mesmo – o que, entretanto, seria o ideal, mas, já que não é possível, pelo seu próprio autor) é, evidentemente, um caso especial da excisão.

Como todo mundo sabe, textos dramáticos são frequentemente encurtados na sua montagem teatral. Quando são feitas meramente para a conveniência cênica, estas supressões permanecem tácitas. Ainda que o autor tenha consentido e ajudado e como estas “versões cênicas” não são escritas, elas escapam, às vezes irremediavelmente, à curiosidade

dos historiadores e críticos. Pelo menos um exemplo de autoexcisão cênica disponível, devidamente gravada e legitimamente integrada à obra completa do autor: as “versões cênicas” de *Le soulier de satin* (1943), *Partage de midi* (1948) e *L’annonce faite à Marie* (1948) feitas por Claudel. Na verdade, estas três versões cênicas não têm de modo algum o mesmo *status*. Somente a de *Le soulier de satin* é essencialmente uma redução, como é suficientemente comprovado pela diferença de extensão entre as 286 páginas da versão original (escrita entre 1919 e 1924 e publicada depois de uma primeira série de correções em 1929) e as 162 páginas da versão de 1943, publicadas no mesmo volume da edição Plêiade; da mesma forma somente o *Le soulier* excedia maciçamente às dimensões então aceitáveis para a cena: “O aspecto essencial do trabalho”, nos informa Jacques Petit, “consistiu em um ajustamento do conjunto, obtido principalmente pela supressão de quase todo o quarto dia”,<sup>71</sup> consequentemente, uma “primeira parte correspondente à *condensação* do primeiro e segundo dias da edição integral” e uma “segunda parte e epílogo correspondentes à *condensação* do terceiro e quarto dias”. O sentimento de Claudel em relação a esse trabalho era perfeitamente claro, e ele o expressava muito claramente em um pronunciamento feito em 1944, falando de um “desmembramento” e de “cortes impiedosos”, assumindo-se “ao mesmo tempo autor e vítima”, e a versão cênica como “o que resta da peça”, “única víscera e palpitante” e “único fragmento”.<sup>72</sup> O caso de *Partage de midi* é um pouco diferente: a redução da versão de 1905 àquela das representações de 1948 é pouco perceptível (de 80 para 75 páginas); é claro que a extensão não é sempre o único obstáculo para a representação, mas a verdade é que, depois de 43 anos, Claudel sonhava reformular profundamente (tematicamente) seu drama e as exigências cênicas não passavam de um pretexto. Jean-Louis Barrault chegou a conseguir a manutenção de “certas cenas que o poeta esperava reescrever. Essa versão é, de certo modo, um compromisso. As representações teatrais reforçaram em Claudel o desejo de compor uma versão inteiramente nova.”<sup>73</sup> Essa terceira versão, chamada “versão nova” (86 páginas), foi

<sup>71</sup> CLAUDEL. *Théâtre*, p. 1469.

<sup>72</sup> CLAUDEL. *Théâtre*, p. 1476.

<sup>73</sup> PETIT. In: CLAUDEL. *Théâtre*, p. 1335.

escrita no final de 1948 e é evidentemente a que se deve considerar a versão “definitiva”, tendo a segunda desempenhado apenas um papel de transição; e é também a versão que Claudel esperava ver representada daí em diante, apesar de o seu desejo nunca ter sido realizado. Versão portanto “definitiva” e “para a cena”, como é oficialmente a segunda versão de *L’annonce*, ou, se se prefere, a quarta versão de *La jeune fille Violaine*.<sup>74</sup> Ainda aqui, as diferenças de extensão são irrisórias: 1892, 76 páginas; 1899, 86 páginas; 1911, 102 páginas; 1948, 83 páginas. Vê-se que a última versão é até mesmo um pouco mais longa do que a primeira, como foi o caso de *Partage*. O mesmo acontece com *L’échange* e com *Proteé*. As únicas reelaborações redutoras são portanto aquelas (meramente cênicas) de *Le soulier* e aquela, bem anterior, de *La ville* (1891, 109 páginas; 1898, 75 páginas).<sup>75</sup> *Tête d’or*, entre 1889 e 1894, perdeu somente cinco páginas. Portanto, é uma ideia sem fundamento da parte de Jacques Madaule a afirmação de que

em geral [estas transformações tardias] tendem a desbastar a vegetação lírica excessivamente luxuriosa. O poeta, em um primeiro momento, não domina sua própria abundância verbal... As versões subsequentes são mais claras, mais adequadas à representação cênica, porém menos ricas para a leitura,

e a conclusão por uma vitória final do dramaturgo eficaz sobre o poeta difuso.<sup>76</sup> A única “vitória” é a do Claudel maduro sobre o Claudel jovem, e de natureza mais temática do que formal.

Mas esse preconceito, que é injusto com Claudel, responde bem a uma realidade, se não em Claudel, pelo menos em alguns outros. Quando um escritor, seja lá por qual razão, “retoma” e corrige uma de suas obras anteriores ou simplesmente o “primeiro jorro” de uma obra em desenvolvimento, esta correção pode ter como tendência dominante a redução

<sup>74</sup> Estas podem ser a terceira e a quinta, se levarmos em conta uma versão cênica de 1938, a qual envolvia somente uma reelaboração do quarto ato, remontada em 1948.

<sup>75</sup> Um caso similar a estes das “versões para a cena” é o da “versão para leitura” de alguns romances de Dickens, produzidas para as leituras públicas que o autor fez a partir de 1858 (ver COLLINS (Ed.). *Charles Dickens: the public readings*). Estas versões são muito abreviadas, principalmente por desbastamento – assim *Great expectations* foi reduzido para cerca de 50 páginas. Mas esta é uma intervenção mais complexa.

<sup>76</sup> CLAUDEL. *Théâtre*, p. XIV.

ou a ampliação. Vamos reservar para mais tarde as revisões em que predomina a ampliação; um caso bem característico da revisão essencialmente redutora podemos encontrar em Flaubert.

O efeito castrador das advertências, normalmente severas, dos seus mentores Brouilhet e Du Camp é bem conhecido, e fácil de dimensionar. Basta comparar o texto definitivo de *Madame Bovary* publicado em 1857 com a versão "original" (re)constituída por Jean Pommier e Gabrielle Leleu;<sup>77</sup> ou então – comparação mais legítima, pois nesse caso os vários estágios são de uma autenticidade indiscutível – podemos juntar as três (ou quatro) versões sucessivas de *As tentações de Santo Antônio*. Mais legítimo, apesar de Demorest e Dumesnil<sup>78</sup> terem feito o trabalho há mais de quarenta anos, ao qual eu remeto para detalhes. A primeira *Tentação* foi lida por Flaubert em 1849 para seus amigos, que o aconselharam a "jogar aquela coisa no fogo e jamais mencioná-la novamente". Este primeiro estágio devia assemelhar-se àquele apresentado pelo manuscrito NAF 23:664 da Biblioteca Nacional da França, constituído de 541 folhas; ora, este manuscrito é marcado por muitos cortes intencionais, que permitem ler muito bem o estágio inicial, mas evidenciam uma primeira releitura já severa. Este texto poderia ter sido publicado com os cortes indicados,<sup>79</sup> e teríamos então uma segunda *Tentação*, impossível de datar, mas claramente intermediária, no tempo e no processo de redução, entre as versões de 1849 e 1856, comumente chamadas "Segunda *Tentação*" (exceto quando publicadas, seguindo o mau exemplo de Louis Bertrand em 1908, sob o título enganoso "Primeira *Tentação*"). Este último, que leva a termo o trabalho de redução, constitui o manuscrito NAF 23.665, que não contém mais do que 193 folhas. A queda é brutal, mas diferenças de grafia o fazem parecer maior: de fato, a *Tentação* de 1856 tem em torno da metade da versão de 1849. Na verdade, ela é o resultado de um

<sup>77</sup> *Madame Bovary*, nova versão editada por Jean Pommier e Gabrielle Leleu, Corti, 1949. Apesar das aspás (de precaução, não de citação), sou eu quem qualifica esta versão de "original", e não os editores, que a apresentam simplesmente, e sem dissimular a heterodoxia do procedimento, como uma seleção feita nos rascunhos para extrair "um texto contínuo" e "que oferece, sob uma forma suficientemente escrita" e legível, "um estado anterior às correções e aos sacrifícios" acima mencionados.

<sup>78</sup> *Bibliographie de Gustave Flaubert*. Giraud-Badin, 1937.

<sup>79</sup> Ninguém o fez, porém a edição do Club de l'Honnête Homme indica os cortes e então nos permite apreciar este segundo estágio ou 1 *bis*.

trabalho de corte puro e simples com apenas algumas articulações. Esse trabalho é assim descrito por Demorest e Dumesnil:

[Flaubert] corta e apara, risca o que for redundante, intempestivo, ousado, pomposo, inútil, ele suprime as metáforas extensas demais ou excessivamente frequentes, os epítetos, as interjeições, ele alivia o texto de tudo o que o enfraquece ou o torna pesado, de tudo o que falseia a cor local ou o aspecto histórico, ele busca a medida, a harmonia, a concisão, a clareza, tenta destacar a estrutura da obra, multiplicar as preparações, as ligações, desenvolver a personagem Antônio, dando a ele um lugar mais importante no diálogo e na ação.

A versão definitiva de 1874 evidencia um trabalho mais complexo, no qual a excisão, embora persista, não mais domina, compensada por numerosas adições e complicada por várias permutações; dele resulta uma obra inteiramente nova, mas com dimensões muito próximas daquela de 1856.

A “recepção” das obras é aqui o lugar de uma reversão de perspectiva singular: mais comumente (é claramente o caso de Flaubert), o leitor (historicamente, o público) primeiramente tem acesso à versão “definitiva”, isto é, autorreduzida, a qual determina duravelmente sua “visão”, ou sua ideia da obra. Posteriormente, a curiosidade (ou possibilidade) o leva a ler a versão primitiva da obra, que lhe parece inevitavelmente uma ampliação, mais ou menos bem recebida segundo o caso e o gosto: entre as defesas da última e da primeira *Tentação*, ou *Madame Bovary* em sua versão de Pommier e Leleu, o debate é sem trégua – e sem saída. Mas nada pode apagar o *efeito de ampliação* produzido pela inversão cronológica entre a gênese da escrita e a leitura. Talvez nós devêssemos, no espírito de Condillac, impor experimentalmente a jovens leitores uma ordem de leitura conforme a gênese da escrita. Mas isto iria com certeza, entre outros inconvenientes, privá-los de uma ilusão benéfica; pois pode haver benefício na ilusão quando ela é, como aqui, consciente, e quando, como consequência, consegue alcançar uma visão dupla: a espontânea e a erudita, ou corrigida.

A *expurgação*, que obviamente produz “as versões expurgadas” é dentre outras uma espécie de excisão (por amputação maciça ou por aparo

disseminado): é uma redução com função moralizante ou edificante, geralmente ainda *ad usum delphini*. O que é suprimido nesse caso não é somente aquilo que possa entediar jovens leitores ou exceder suas faculdades intelectuais, mas também, e sobretudo, o que poderia “chocar”, “tocar”, ou “perturbar” sua inocência, o que quer dizer bem frequentemente fornecer-lhes informações das quais preferimos privá-los por mais um tempo: sobre a vida sexual, com certeza, mas também sobre muitas outras realidades (“fraquezas” humanas) sobre as quais não há urgência em adverti-los ou conscientizá-los. Não penso que haja muito deste tipo de traços em Júlio Verne ou Cooper, mas em Scott, talvez... E bastante, em todo caso, em vários outros grandes autores, para manter uma indústria próspera. A censura, evidentemente, é a versão adulta da mesma prática.

O fato de que as tesouras de Anastácia<sup>80</sup> tenham se tornado o símbolo da censura e da expurgação não deveria, entretanto, nos induzir a pensar que elas só procedem por excisão: por vezes é mais eficaz acrescentar um comentário explicativo, ou justificativo, de alguma maneira apotropaico. Um simples descrédito pode ser o suficiente para exonerar o autor e/ou desviar o leitor das “falhas do herói”. Stendhal, é sabido, por vezes se diverte dessa maneira, sob pretexto de confundir a polícia, e podemos encontrar outros exemplos em outras ocasiões.

Um caso particular envolve tanto expurgação quanto autoexcisão: a *autoexpurgação*, em que o próprio autor produz uma versão censurada da sua própria obra. Não sei se esta prática é difundida (na verdade, duvido); mas tudo é possível, e conhecemos pelo menos um exemplo: *Sexta-feira ou a vida selvagem*, de Michel Tournier. Farei adiante alguns comentários a respeito do original, que vai nos interessar muito e por uma razão diferente.

<sup>80</sup> Anastácia, armada de tesouras enormes, é a emblemática deusa da censura no mundo parisiense das Artes, Letras e Jornalismo. (N.T. amer.)

# Concisão

Tradução de Miriam Vieira

É preciso distinguir da excisão, que no limite pode se dispensar de qualquer produção textual e proceder por simples rasuras ou cortes, a *concisão*, que tem como norma sintetizar um texto sem suprimir nenhuma parte tematicamente significativa, mas reescrevendo-o em estilo mais conciso, produzindo então com novos recursos um novo texto, que pode, no limite, não mais conservar nenhuma palavra do texto original.<sup>81</sup> Assim a concisão, no que ela produz, goza de um *status* de obra que não é atingido pela excisão: fala-se de uma versão abreviada de *Robinson Crusoe* normalmente sem nomear o abreviador, mas fala-se de *Antígona* de Cocteau, “a partir de Sófocles”.

Cocteau praticou três vezes esse exercício, do qual na verdade não conheço outro exemplo: em 1922 sobre *Antígona*, em 1924 sobre *Romeu e Julieta*, e em 1925 sobre *Édipo rei*. Ele próprio designa sua *Antígona* como uma “contração” daquela de Sófocles, e este termo seria bem conveniente se já não designasse um exercício escolar que decorre de uma outra técnica. Ainda sobre *Antígona*, Cocteau disse ter querido traduzir esta peça como uma “fotografia aérea da Grécia”.<sup>82</sup> A imagem é um tanto vaga, mas conota bem a época, a maneira e o clima. Exceto por algumas alterações (anacronismos, traços dialetais na tradição do travestimento,

<sup>81</sup> O termo *concisão* normalmente designa apenas um estado de estilo: fala-se da concisão de Tácito ou Jules Renard. Tiro proveito da oposição entre seu prefixo e o de excisão para fazê-lo designar um processo, obviamente aquele pelo qual se torna conciso um texto que não o era no início.

<sup>82</sup> O *Édipo rei* é descrito simplesmente como uma “adaptação livre a partir de Sófocles” e o *Romeu* como um “pretexto para a dramatização a partir de William Shakespeare”.

redução mais marcada das partes do coro, uma adição temática em *Antígona* em que Hêmon, de acordo com a narrativa do mensageiro, cospe no rosto de seu pai), *Antígona* e *Édipo rei* são, essencialmente, contrações estilísticas: quase todas as falas são conservadas, mas num estilo mais curto e mais nervoso. Aqui temos dois ou três exemplos típicos, aos quais justaponho a tradução (literal) de Mazon e a concisão de Cocteau. Mazon: “*Créon à Ismène: À toi, maintenant! Ainsi tu t’étais glissée à mon foyer, tout comme une vipère, pour me boire mon sang?*”; Cocteau: “Ah te voilà, vipère.” Mazon: “*Antigone: Non, non, je ne veux pas que tu meures avec moi. Ne t’attribue pas un acte où tu n’as pas mis la main. Que je meure, moi, c’est assez*”; Cocteau: “Ne meurs pas avec moi et ne te vante pas, ma petite. C’est assez que moi, je meure.” Mazon: “*Ces deux filles sont folles, je le dis bien haut. L’une vient à l’instant de se révéler telle. L’autre l’est de naissance*”; Cocteau: “Ces deux filles sont complètement folles.” Mazon:

Il n’est pas de pire fléau que l’anarchie. C’est elle qui perd les États, qui détruit les maisons, qui, au jour du combat, rompt le front des alliés, provoque les déroutes; tandis que, chez le vainqueur, qui donc sauve les vies en masse? la discipline. Voilà pourquoi il convient de soutenir les mesures qui sont prises en vue de l’ordre, et de ne céder jamais à une femme, à aucun prix. Mieux vaut, si c’est nécessaire, succomber sous le bras d’un homme, de façon qu’on ne dise pas que nous sommes aux ordres des femmes;

Cocteau:

Il n’y a pas de plus grande plaie que l’anarchie. Elle mine les Villes, brouille les familles, gangrène les militaires. Et si l’anarchiste est une femme, c’est le comble. Il vaudrait mieux céder à un homme. On ne dira pas que je me suis laissé mener par les femmes.

Como estas citações talvez bastem para indicar, a “contração” feita por Cocteau aqui (e de maneira similar em *Édipo rei*) somente enfatiza, exagera, e no fundo atualiza a concisão sofocliana, que as traduções literais têm mais dificuldade em executar. Cocteau leva Sófocles ao extremo, mas no sentido do próprio Sófocles: exemplo inesperado dessa prática

não encontrada até então, a reescrita como charge, a paródia como hiperpastiche. Sófocles reescrito por Cocteau é ainda mais Sófocles do que o original. O efeito é conclusivo: esta era talvez a melhor maneira de traduzi-lo. O caso de *Romeu* é bem diferente: como diz o próprio Cocteau, “eu queria trabalhar um drama de Shakespeare, encontrar o cerne por baixo dos ornamentos. Escolhi então o drama mais ornado, o mais enfeitado.” Mas, como o essencial da peça estava precisamente nesses ornamentos líricos suprimidos, o efeito é obviamente menos feliz: *Romeu e Julieta* reduzido ao esqueleto da ação é quase nada. Paradoxalmente, então, a concisão parece funcionar melhor para aqueles trabalhos que já são concisos. Porém este paradoxo leva a uma observação que pode ser feita a respeito de outros tipos de práticas hipertextuais: é melhor impulsionar um texto ao seu extremo do que atenuar sua característica, o que leva à sua normalização, e portanto à sua *banalização*. A seqüência deliberada do estilo de Cocteau (que seria preciso escutar em sua voz metálica e cortante) presta bom serviço a Sófocles e desserviço a Shakespeare.<sup>83</sup> Para traduzir bem *Romeu*, seria necessário talvez ao contrário ampliá-lo, super ornamentá-lo, carregar nos enfeites. Teria sido preciso um Henri Pichette.

Assim como a *autoexcisão* é um caso particular da excisão, a *autoconcisão* é um caso particular da concisão. Mais frequente, certamente porque nela se encontra uma das formas mais constantes do “trabalho do estilo”.

<sup>83</sup> A expressão francesa *sert Sophocle, dessert Shakespeare* foi traduzida para o inglês como *serves Sophocles well and Shakespeare badly*. Na tradução para o português, opta-se por uma aproximação do jogo sonoro entre os significantes como na versão original, e não apenas pelo sentido literal da expressão, como faz o tradutor norte-americano. (N.T.)

# Condensação

Tradução de Miriam Vieira

Por mais distintas que sejam em seu princípio, a excisão e a concisão possuem todavia em comum o fato de trabalharem diretamente sobre seus respectivos hipotextos para sujeitá-los a um processo de redução, do qual permanecem constantes a trama e o suporte: e até mesmo a mais emancipada concisão de fato só consegue produzir uma nova redação ou versão do texto original. Este não é o caso de uma terceira forma de redução, que só se apoia no texto a ser reduzido de maneira indireta, mediada por uma operação mental ausente nos outros dois processos, e que é um tipo de síntese autônoma e à distância operada por assim dizer de memória sobre o conjunto do texto a ser reduzido, do qual, no limite, é preciso esquecer cada detalhe – e conseqüentemente cada frase – de maneira a manter no espírito somente a significação ou o movimento de conjunto, que vem a ser o único objeto do texto reduzido: redução, aqui, por *condensação*, cujo produto é comumente chamado de *síntese*, *súmula*, *resumo*, *sinopse*.<sup>84</sup>

Pode-se perfeitamente objetar que a concisão, tal como eu a descrevi, também procede por síntese e condensação autônoma e não está sujeita à literalidade do hipotexto. Mas isto é feito frase a frase no nível das microestruturas estilísticas, e não no nível da estrutura de conjunto:

<sup>84</sup> Em francês: *condensé*, *abrégé*, *résumé*, *sommaire*, ou, mais recentemente e no jargão escolar, *contraction de texte*; em inglês: *digest*, *abridgment*, *summary* (inglês britânico); que são diferentes exercícios literários com o objetivo de resumir uma obra. Para a língua inglesa o termo *abridgement* significa tanto *condensé*, quanto *abrégé*. Nesta tradução, opta-se pelo uso alternado de quatro termos em busca da maior aproximação dos conceitos propostos por Genette. (N.T.)

pode-se grosseiramente descrever uma concisão como uma série de frases em que cada uma resume uma frase do hipotexto; portanto como uma série de resumos parciais; em contrapartida, o resumo propriamente dito (global) poderia em última instância condensar o conjunto desse texto em uma única frase. Uma vez sugeri, em relação a *Em busca do tempo perdido*: “Marcel torna-se escritor.” Compreensivelmente chocado pelo caráter hiper-redutor desse resumo, Evelyne Birge-Vitz sugere a seguinte correção: “Marcel *finalmente* torna-se escritor.”<sup>85</sup> Isso, para mim, diz tudo.

O uso considera os termos *síntese*, *súmula*, *resumo* e *sinopse* como sensivelmente equivalentes. No entanto talvez seja necessário introduzir aí, no mínimo, algumas nuances. Mas comecemos inocentemente por descrever, como se fosse a única existente, a forma mais comum de condensação, para a qual conservaremos o termo – que é também o mais comum – *resumo*.

É quase óbvio que a prática do resumo não pode gerar verdadeiras obras ou textos literários – e naturalmente esta quase evidência é parcialmente enganosa.<sup>86</sup>

As principais funções do resumo são, é claro, de ordem didática: extraliterária e metaliterária. Deixemos de lado esses investimentos metaliterários que são as sínteses administrativas e outras relações de síntese, ainda que esse gênero possa comportar sua estética própria e

<sup>85</sup> “Marcel *finally* becomes a writer.” O advérbio inglês expressa aqui o fato de que o herói, depois de incontáveis dificuldades, erros ou decepções, finalmente torna-se *o que ele queria tornar-se*. A tese geral de Birge-Vitz é de que uma história (estória) é “um enunciado em que ocorre uma transformação *esperada ou desejada*”. Esta é uma definição forte, e levanta algumas objeções. Mas não se pode negar que ela se aplica a esse romance. BIRGE-VITZ. Narrative analysis of medieval texts.

<sup>86</sup> O princípio de “indissolubilidade” da forma e da significação geralmente induz à certeza de que um poema não pode ser resumido mais do que pode ser traduzido. “Um poema, diz Valéry, não pode ser resumido. Não se resume uma melodia.” Este argumento, na presente instância, é razoavelmente plausível: um poema não é uma melodia, e, além disto, a melodia pode quase sempre ser resumida, ou pelo menos reduzida, por concisão, ou seja, mantendo-se somente suas notas principais, o restante sendo omitido como transição ou ornamento. Quase todos os poemas podem ser reduzidos, de um modo (nós já encontramos vários exemplos deste processo) ou de outro, mais sintético, e eu estou (sou) um pouco desconfiado desses poemas que mostram uma maior resistência a este processo, por exemplo, poemas que são um punhado de “imagens” incoerentes. Inversamente, podemos sempre argumentar (desenvolver) um poema, ou – toda a música clássica está aí para comprovar – uma melodia. A *intangibilidade* da poesia é uma ideia “moderna” que está na hora de ser chacoalhada. O movimento Oulipo contribui de maneira lúdica, e este é um de seus méritos.

suas obras-primas. Qualifico de metaliterários os resumos de obras literárias cujo discurso que faz sobre a literatura é ao mesmo tempo de consumo e de produção. Funcionalmente, o resumo metaliterário é um instrumento da prática e/ou um elemento do discurso metaliterário.

Podemos encontrá-lo em estado quase puro ou, como se diz em Química, *livre*, nas enciclopédias especializadas (ousou dizer esse oxímoro), tais como o *Dictionnaire des œuvres Laffont-Bompiani*, que dedica a cada obra tratada um verbete em princípio essencialmente informativo ou descritivo, o qual mais frequentemente toma a forma de um resumo com taxa de redução bem variável, mas cuja média poderia situar-se aproximadamente entre 0,5 e 1%. Podemos encontrá-lo ainda, agora integrado a um texto didático mais amplo, nas resenhas de certas edições acadêmicas ou escolares, em que ele se vale intencionalmente, por meio de uma antífrase estranha mas evidentemente valorizante e já usual, do título de *análise*. Em contexto semelhante, ou de maneira mais isolada, os resumos, por vezes tradicionais, de peças de teatro, se intitulam intencionalmente *argumento*; como *análise*, mas por uma outra via (como se aí estivesse o cenário sobre o qual havia trabalhado o dramaturgo), *argumento* é um eufemismo: o ato de resumir não goza de imagem muito boa; porque incontestavelmente subalterno (a serviço de outra coisa), ele passa sem razão por intelectualmente inferior, e sempre se procura descaracterizá-lo, ou camuflá-lo, sob algum termo mais pomposo. Quanto à própria prática do resumo de peça, ela apresenta essa particularidade que se poderá dizer “evidente” desde que eu a tenha assinalado, mas que talvez não seja tão “natural” quanto parece, pois impõe ao texto que ela resume duas transformações ao mesmo tempo, uma das quais nos faz esquecer a outra: uma redução, é claro, mas também uma “adaptação”, como se diz quando um romance ou uma peça passam para o cinema, ou seja, uma mudança de *modo*; aqui, então, passagem do modo dramático para o modo narrativo. Esse traço merece (para começar) um minuto de atenção: não existe, que eu conheça – e *a priori* duvido que possa existir – um único exemplo de resumo de peça em forma de peça (*a fortiori*, não há resumo de narrativa sob forma dramática). O modo de enunciação do resumo de uma obra “representativa” (dramática ou narrativa) é sempre narrativo. Essa lei (é uma lei) provavelmente não está ligada

a uma impossibilidade material: poderíamos, agora que alguém pensou nisso, fazer o esforço de reduzir a algumas réplicas uma peça de teatro, e obteríamos assim uma maquete um pouco mais próxima, no seu espírito, de um resumo do que de uma “contração” à Cocteau. Mas sobretudo com a função didática do modo narrativo, ou mais precisamente de um certo modo narrativo, e que o modo narrativo não poderia assumir tão bem.

Terceiro e (espero) último tipo de investimento do resumo meta-literário, o mais fortemente investido, justamente, e *preso* num discurso no qual ele constitui apenas uma utilidade preliminar ou mais habitualmente dissimulada: o discurso “crítico” em geral e sob todas as suas formas, da mais pedante (universitário: muitas teses de doutorado são apenas séries de resumos “eruditos” utilizados, e mesmo este livro...) à mais popular: a resenha jornalística.

Exceto por umas poucas nuances, todas estas variedades do resumo didático, ou do resumo propriamente dito, trazem certas características formais como traço comum, sempre de ordem pragmática: quer dizer, as marcas de uma atitude de enunciação. Estas características podem ser agrupadas em duas principais: narração no presente, mesmo quando a obra resumida é escrita no passado; e narrativa “na terceira pessoa” (heterodiegética), mesmo quando a obra resumida é autodiegética – não “Eu me tornei escritor”, e sim “Marcel torna-se escritor”. A co-presença, e muito provavelmente a convergência, aqui, do presente e da terceira pessoa mostra claramente que a oposição entre a enunciação narrativa do hipotexto e a do resumo não se deixa exatamente enquadrar no contraste estabelecido por Émile Benveniste entre *estória* e *discurso*: as marcas de discurso (presente e primeira pessoa) são igualmente distribuídas entre as partes.<sup>87</sup> Outro par, proposto por Harald Weinrich, encerra melhor a situação: a oposição entre o mundo da *narrativa* (que suporta muito bem a primeira pessoa) e o *comentário*, que pode muito bem passar sem ela, mas impõe o emprego do presente. Eis como o próprio Weinrich aplica esta categoria ao resumo didático:

O resumo de romance [...] nunca se apresenta isoladamente. Figura nos guias de leitura em forma de dicionário; a ordem alfabética ou cronológica já constitui um contexto. Um resumo pode, claro,

<sup>87</sup> BENVENISTE. *Problèmes de linguistique générale*, v. 1. (N.T.)

modestamente aspirar apenas a refrescar a memória do leitor; mas em geral ele dá suporte ao comentário de uma obra literária. O autor de tal condensação não pode ser motivado pela ambição de reproduzir mais brevemente e pior o que já foi contado de melhor forma e com mais detalhes. Resumir o conteúdo de um romance não é fazer um *reader's digest*.<sup>88</sup> Trata-se antes de comentar uma obra ou de dar a outros a possibilidade de fazê-lo sem falha de memória. O resumo se insere, portanto, numa situação de comentário mais ampla da qual ele é um elemento.<sup>89</sup>

Weinrich nota a mesma atitude pragmática naqueles tipos de resumos antecipados que são os esboços, roteiros e outros planos redigidos mais frequentemente pelos próprios romancistas durante a elaboração de sua obra, e que relevam a mesma atitude geral de comentário. Esta categorização me parece impecável, mas eu substituiria de bom grado a noção de *comentário*, mesmo reconhecendo que o resumo didático está sempre explícita ou implicitamente inserido num contexto crítico ou teórico, pela de *descrição*, que dá conta de modo mais preciso da situação pouco narrativa do resumo didático, em oposição à situação completamente narrativa evocada por Weinrich com o termo *reader's digest*. Como esses dois tipos só podem ser bem caracterizados quando contrastados, devo indicar a partir de agora os traços fundamentais do *digest* – prática que, na falta de outro termo suficientemente claro, designamos com este franqlismo.<sup>90</sup> Eu não estou certo de que todas as condensações publicadas no *Reader's Digest* e em suas imitações posteriores se encaixam sistematicamente nas normas aqui descritas, mas isto não tem a menor importância: estou descrevendo dois *tipos* cuja oposição estrutural está completamente clara, sejam quais forem os acidentes de sua distribuição prática; acontece, inversamente, que um crítico, infringindo as normas e se expondo ao ridículo, “conta” o enredo de um romance ou de um filme em estilo *digest*.

O *digest*, então, apresenta-se como uma narrativa perfeitamente autônoma, sem referência a seu hipotexto, cuja ação ele toma diretamente para si. Consequentemente, nada impõe a ele as limitações de

<sup>88</sup> Genette mantém o termo em inglês, como faz o próprio Weinrich no original alemão (*Tempus: Besprochene und erzählte Welt*). (N.T. amer.)

<sup>89</sup> WEINRICH. *Le Temps*, p. 41-42. (N.T. amer.)

<sup>90</sup> Genette refere-se aqui ao uso do termo inglês *digest* em francês. (N.T.)

enunciação do resumo didático. Ele pode, se assim desejar, manter a situação narrativa (presente ou passado, primeira ou terceira pessoa) ou substituí-la por outra. Em suma, o *digest* conta à sua maneira, necessariamente mais breve (sua única limitação), a mesma estória que a narrativa ou o drama que resume, mas que não menciona e, portanto, do qual não se ocupa muito. O resumo, ao contrário, nunca perde a história de vista, nem, se assim posso dizer, de discurso: propriamente falando, ele não conta a ação da obra, mas descreve sua narração ou sua representação, sem se proibir as menções explícitas do próprio texto, do gênero: “No primeiro capítulo o autor conta que...”; “Assim que as cortinas sobem, vemos...” Essa atitude descritiva basta para excluir qualquer forma narrativa viva demais (pretérito), a *fortiori* qualquer forma dramática, e para exigir o uso do presente, tempo obrigatório no francês para a descrição de um objeto considerado não tanto quanto atual, mas como atemporal. O enunciador dessa descrição é obviamente o autor (real ou suposto) do resumo, o que já basta para excluir a possibilidade de um dos personagens assumir a narrativa, e portanto de uma narração de forma autodiegética: o *eu* de um *digest* pode ser o herói, o *eu* (ou o *nós* acadêmico) de um resumo, mesmo se nunca aparecer, permanece propriedade exclusiva do autor do resumo.

O termo mais apropriado para designar este tipo de redução seria portanto *resumo descritivo*, desde que percebamos claramente que o objeto da descrição é a obra como tal. Na prática, é claro, quase não se pode separar esta descrição de uma descrição do próprio texto: não somente, portanto: “No início de *O estrangeiro*, Meursault fica sabendo da morte de sua mãe”, mas também, por exemplo: “*O estrangeiro* é escrito no pretérito perfeito composto.”

Como instrumento ou auxiliar do discurso metaliterário, o resumo descritivo não pretende evidentemente ter o *status* de obra literária. O que não exclui de maneira alguma a possibilidade de ele atingir esse *status*, no caso de ser escrito por um grande escritor (às vezes temos esses critérios ingênuos) que, voluntariamente ou não, ali investiu uma parte do seu talento. É o caso do resumo relativamente extenso (em torno de 5 a 10%) de *A cartuxa de Parma*, que ocupa em torno de 50 páginas

de um artigo de Balzac dedicado a este romance e publicado na *Revue Parisienne* em setembro de 1840.<sup>91</sup> Esse resumo não é necessariamente e em si o essencial de um estudo que contém algumas proposições teóricas importantes (distinção entre uma “literatura de imagens” que seria ilustrada pelos romances de Victor Hugo e uma “literatura de ideias” da qual *A cartuxa* seria a obra-prima) e alguns comentários críticos sobre a composição desse romance, que Stendhal recebeu com humildade e gratidão, e a que dedicou um tempo a observar para uma edição posterior. A mais interessante, e muito característica da oposição entre a erudita construção balzaquiana e o movimento natural da “crônica” stendhaliana, era a sugestão de começar a narrativa em Waterloo e tratar, abreviando, tudo o que precede em analepse assumida pelo narrador ou por Fabrício. Mas o que nos importa aqui é o resumo em si. Escrito, segundo as normas, no presente, contém numerosas citações mais ou menos literais, e algumas delas, bem copiosas, estão um pouco menos de acordo com o comum para o gênero. Contrariando o que se poderia esperar, Balzac não traz aqui de modo algum uma transcrição em estilo balzaquiano; ao contrário, ele parece ter sido contagiado pelo stendhalianismo, e talvez (conhecemos sua aptidão para a charge) ele o tenha acentuado. Por outro lado – e aqui está seu principal interesse – este resumo testemunha uma reinterpretação, e mesmo uma reorganização peculiar da ação da *Cartuxa* – que aliás é confirmada por alguns comentários que a enriquecem.

O resumo de Balzac é quase inteiramente focado não em Fabrício, mas em Gina, e eventualmente em Mosca: exemplo característico de *transfocalização* narrativa. Tudo o que precede o primeiro casamento de Gina é cortado, Waterloo é despachado em poucas palavras, e o essencial se relaciona às intrigas da corte de Parma. Fabrício passa ao segundo plano, e todo o final (Fabrício como pregador, seu caso amoroso com Clélia) é resumido em cinco linhas, como sendo “mais esboçado que acabado” pelo próprio Stendhal (o que é provavelmente verdade), e sobretudo como secundária à ação; ou então, Balzac acrescenta, teria sido o tema de outro livro: o drama de “os amores de um padre”, algo como

<sup>91</sup> Esse texto – “Études sur M. Beyle, analyse de *La chartreuse de Parme*” – pouco difundido, encontra-se, pelo menos, em anexo à edição da *Chartreuse* publicada por F. Gaillard, na coleção “L’univers des livres”, Presses de la Renaissance, 1977.

*O crime do padre Mouret* de Zola sem o jardim encantado do Paradou.<sup>92</sup> Na verdade, padre amoroso ou não, Fabrício não interessa a Balzac: jovem, sem graça, sem envergadura nem ambição política, não poderia atrair a atenção do leitor a não ser que fosse dado a ele um sentimento que o colocasse acima das pessoas que o cercam: evidentemente, para Balzac, a paixão de Fabrício por Clélia não é tal sentimento. O romance de Stendhal deveria então ter sido “mais curto ou mais longo” – e o resumo de Balzac segue à sua maneira a primeira sugestão. O traço essencial deste resumo está nesse deslocamento de interesse e de ponto de vista.<sup>93</sup> Prova, se fosse necessária, de que nenhuma redução, não sendo nunca simples redução, pode ser transparente, insignificante – inocente: diga-me como você resume, e eu te direi como você interpreta.

O intérprete (mesmo involuntário) pode ser, muito bem, o próprio autor produzindo uma (auto)condensação de sua própria obra. O caso certamente não é muito raro, e encontramos alguns embriões na correspondência de muitos romancistas. O mais desenvolvido e mais interessante é talvez o resumo de *O vermelho e o negro*<sup>94</sup> redigido por Stendhal em outubro ou novembro de 1832 para o seu amigo italiano Salvagnoli, e muito provavelmente feito como rascunho de um artigo que nunca foi publicado. A redução é muito maior do que no artigo de Balzac (em torno de 2%), e o autor presumido não é Stendhal, e sim um jornalista italiano se dirigindo ao público italiano, apresentando o romance como um quadro dos novos costumes, rígidos e sufocantes, estabelecidos na França pela Revolução, pelo Império, e pela Restauração, e comparando-os com as atitudes mais livres do Antigo Regime. Daí uma insistência muito forte nas determinações históricas (do caráter de Julien por sua leitura das

<sup>92</sup> Tal noção é obviamente estranha à visão de Stendhal: o fato de que Fabrício seja um “padre” (como pode um del Dongo arcebispo ser um padre?) nada tem a ver com o final – sem dúvida dramático – que se liga muito mais aos remorsos de Clélia – não por fazer amor com o Monsenhor nem, claro, por enganar seu marido, e sim por violar o voto feito a Nossa Senhora e portanto trair seu pai.

<sup>93</sup> Só de passagem, um ou dois erros de leitura significativos: de acordo com Balzac, Fabrício “faz amor com Clélia” durante sua primeira estada na torre Farnese; isto pode designar um simples jogo amoroso; mas ele parece não perceber, em contraste, o abandono apaixonado com o qual Clélia se entrega a Fabrício no seu retorno. Ele também considera que Gina evita manter sua promessa a Ranuce-Ernest V, mostrando assim que não compreendeu a elipse do capítulo 27. Bons testemunhos de uma diferença quase física entre os ritmos de ação e de percepção.

<sup>94</sup> O resumo de Stendhal foi publicado em apêndice da edição de Henri Martineau do *Rouge*, publicada pela Garnier em 1957.

*Confissões*, o de Mme. Rénal pelo moralismo provinciano, e o de Matilde pela vida parisiense) e uma grande e insistente oposição entre o “amor do coração” da provinciana (*asinus asinum fricat*)<sup>95</sup> e o “amor cerebral” da parisiense (*asinus fricat se ipsum*):<sup>96</sup> comentário brutal, um pouco à maneira de certas confidências a Mérimée ou notas de pé de página de *Leuwen*, que vem impor de fora, mas de fato do próprio autor, um tipo de interpretação endógena, oficial ou oficiosa, bem adequada para tanto confortar como inquietar o leitor que aí encontra a sua própria interpretação. Mas o fator mais problemático disto tudo, vou insistir aqui, é certamente esta “duplicação da narrativa que ao mesmo tempo a contesta e a confirma, e seguramente a desloca, não sem um curioso efeito de mistura na aproximação dos dois textos”. Esta “aproximação” problemática de duas versões autógrafas é muito mais frequente do que eu poderia imaginar; mas o paradoxo aqui está no fato de que a versão condensada é a última, escrita posteriormente (e não antes, como nos roteiros e esquemas), como sob efeito de um remorso, ele também paradoxal, por ter sido nuançado demais, ou elíptico demais, e de um desejo de tudo clarificar e tudo resolver em duas palavras.

Outro exemplo de resumo autógrafo, com um efeito de desambiguação de certa forma análogo: o de *Sílvia*, feito por Nerval em uma carta a Maurice Sand em 6 de novembro de 1853:

O tema é um amor de juventude: um parisiense, que no momento de se apaixonar por uma atriz começa a sonhar com um amor antigo por uma jovem do interior. Ele deseja combater a paixão perigosa de Paris, e vai a uma festa na região onde Sílvia mora, em Loisy, próximo a Ermenonville. Ele encontra a amada, mas ela tem um novo namorado, que não é ninguém menos do que o irmão de criação do parisiense. É uma espécie de idílio...

Ou o resumo de *Um coração simples* feito por Flaubert em uma carta (à Mme. Roger des Genettes, em 19 de junho de 1876):

*A História de um coração simples* é verdadeiramente a narrativa de uma vida obscura, a vida de uma pobre moça do campo, devota mas mística, devotada sem exaltação e tenra como pão fresco. Ela

<sup>95</sup> *Asinus asinum fricat*: “Um burro esfrega-se ao outro”, provérbio latino. (N.T.)

<sup>96</sup> *Asinus fricat se ipsum*: “Um burro esfrega-se a si mesmo”. (N.T.)

ama sucessivamente um homem, as crianças de sua patroa, um sobrinho, um velho de quem ela cuida, depois seu papagaio: quando o papagaio morre, ela manda empalhá-lo e, quando ela própria está morrendo, confunde o papagaio com o Espírito Santo. Isto não é de modo algum irônico como você supõe, mas ao contrário é muito sério e muito triste. Quero despertar compaixão, fazer chorar as almas sensíveis, eu mesmo sendo uma delas.

Mas o mais impressionante do gênero, talvez porque integrado *en abyme* à própria obra, é provavelmente a síntese cavalheiresca dos *Rougon-Macquart* feita no *Doutor Pascal* sob pretexto de uma revelação de Pascal a Clotilde de seu dossiê de observações sobre a família. É uma retomada interpretativa e explicativa (pela hereditariedade, é claro) de toda a série à luz da ciência. E num modo narrativo muito excepcional: o imperfeito de discurso indireto livre por meio do qual Zola reassume e reescreve a explanação de Pascal em seu próprio estilo épico-lírico tão característico:

No início eram as origens, Adelaide Foulque, a jovem desequilibrada, a primeira lesão nervosa [...] Depois, a matilha de apetites se achava solta [...] Em Aristides Saccard, o apetite se lançava nos baixos prazeres, o dinheiro, a mulher, o luxo... E Otávio Mouret vitorioso revolucionava o pequeno comércio, aniquilava as lojinhas prudentes do antigo negócio, plantava no meio de uma Paris excitada um colossal palácio da tentação [...] Mais tarde se abria uma fresta de vida doce e trágica, Helena Mouret vivia em paz com sua filhinha Jeanne, nas alturas de Passy [...] Com Lisa Macquart começava o ramo bastardo, fresco e sólido nela, espalhando a prosperidade do ventre [...] E Gervaise Macquart chegava com seus quatro filhos, etc.

Não se diria que Zola descreve aqui sua obra através do discurso de Pascal como ele descreve em outro trecho, em fortes pinceladas, o mercado de Les Halles ou o jardim do Paradou? É realmente Zola revisado e reescrito por Zola, Zola ao quadrado, ou talvez Zola elevado à potência de Zola – o que certamente vale muito mais.

# Extensão

Tradução de Cibele Braga

Assim como a redução de um texto não pode ser uma simples miniaturização, o aumento não pode ser um simples crescimento: como não se pode reduzir sem cortar, não se pode aumentar sem acrescentar, e ambos os procedimentos implicam distorções significativas.

Um primeiro tipo de aumento, que constitui exatamente o contrário da redução por supressão maciça, seria o aumento por adição maciça, que proponho denominar *extensão*. Assim, Apuleio, certamente ampliando as *Metamorfoses* de Lúcio, não hesita em acrescentar (pelo menos) um episódio totalmente estranho à história de seu herói: o mito de Eros e Psiqué. Deixemos aos exegetas, que aqui não fazem falta, encontrar entre as duas narrativas alguma relação simbólica.

A extensão é principalmente encontrada no teatro, e especialmente no teatro neoclássico francês, pois autores do século XVII e do XVIII tentaram adaptar para a cena “moderna” tragédias gregas admiráveis por seu tema, que no entanto lhes parecia insuficientemente “provido de matéria” para ocupar o palco durante os cinco atos obrigatórios. O caso mais típico é com certeza *Édipo rei*, que (dentre outras transformações e reinterpretações) recebeu extensões de todo tipo com fins de preenchimento (a palavra, infelizmente, se impõe), nessa época e até hoje.

Lembremo-nos que a tragédia de Sófocles, com efeito, representa no teatro somente o extremo fim dos infortúnios de Édipo, a saber a investigação referente à peste em Tebas e o oráculo exigindo a punição do assassino de Laio; todo o resto, que é exatamente o objeto dessa

investigação, é evocado apenas incidentalmente em breves fragmentos de narrativa. Cortadas as intervenções do coro, indesejáveis na cena neoclássica, não há conteúdo suficiente para compor cinco atos. Foi necessário, portanto, acrescentar alguns episódios e/ou personagens.

O primeiro a tentar pôr em prática esse artifício foi aparentemente Corneille, que no "Aviso ao Leitor", em 1659, e no "Exame Retrospectivo" de 1666 descreve e explica o seu procedimento muito claramente. A insuficiência do enredo não é somente uma questão quantitativa para ele: "Não havendo lugar para o amor nem função para as mulheres nesse enredo... tentei remediar essas desordens da melhor maneira que pude." Como se percebe, a relação incestuosa entre Édipo e Jocasta, que já há algum tempo nos ocupa tanto, não é considerada "amor" por Corneille, e o papel de esposa-mãe não lhe pareceu uma função feminina suficiente. A adição imaginada por ele consiste em dar uma filha a Laio e Jocasta, e portanto uma irmã, Dirce, a Édipo, o qual acredita ser ela sua enteada e, por razões de estado, pretende casá-la com seu primo Hemon, filho de Creonte, apesar de Dirce estar apaixonada por Teseu, que aparentemente está fazendo visita à vizinhança e corresponde ao seu amor. Foram adicionados então dois personagens, um dos quais aporta todo o seu prestígio (para ele, poderíamos legitimamente falar de *anexação*), e um longo suspense: confrontos entre Édipo e Dirce, entre Édipo e Teseu, e até mesmo entre Teseu e Dirce, quando o oráculo (de fato é a alma de Laio que é consultada) exige a morte de uma pessoa que tenha o sangue de Laio: o próprio Édipo, certamente, mas acredita-se então que se trate de Dirce. Para salvá-la, Teseu se oferece para morrer em seu lugar, declarando, contra toda verossimilhança, ser o filho de Laio e Jocasta; mas isso o faz irmão de Dirce, causando diversos transtornos, tentativas de sacrifício e afetações barrocas (*Ó Príncipe, se bem lhe aprouver, não seja meu irmão!*). Quando se revela que Édipo é o assassino de Laio, Teseu o desafia para um duelo por ser duplamente envolvido como filho da vítima e amante da sua filha. Tudo isso preenche bastante bem a cena até a revelação final da identidade de Édipo e até o desfecho, que segue o original, mas em que o anúncio da "cura pública" e do casamento de Dirce e Teseu introduz uma distorção tipicamente corneliana do tema trágico – um toque bem picante de *happy end*.

Esse *Édipo* otimista fez um imenso sucesso, podendo somente ser comparado com o sucesso do *Édipo* do jovem Voltaire.<sup>97</sup> Como Corneille, Voltaire achava o tema extremamente leve ou pelo menos curto demais:

Trata-se – escreveu ele – de temas em geral antigos, os mais ingratos e mais impraticáveis, que comporiam uma ou duas cenas no máximo, e não toda uma tragédia. A tais eventos, deve-se adicionar sentimentos que os preparem

(essa, em síntese, será a perspectiva e a contribuição de Freud). Insatisfeito com a adição de Corneille, entretanto, Voltaire cria uma outra que evidentemente lhe parece bem melhor, mas que consiste ainda em importar ou anexar um herói exterior a Tebas. Desta vez, o escolhido foi Filoctetes, antigo “amante” de Jocasta que, ao saber da morte de Laio, aparece para tentar a sorte novamente, encontra Jocasta já casada com Édipo e acaba por ser acusado pelo povo da morte de Laio. Essa invenção, observa Voltaire, era bastante necessária para

compor os três primeiros atos; pois eu mal tinha assunto para os dois últimos... Ah! Que papel insípido Jocasta teria desempenhado se ela não tivesse tido pelo menos a recordação de um amor legítimo e se não tivesse temido a morte de um homem que um dia ela amara!

(aqui, novamente, a revelação final de sua relação com Édipo aparentemente não foi suficiente para resgatar Jocasta de sua “insipidez”). Durante três atos então, Filoctetes será acusado e detido por Édipo para julgamento, até que o “grande padre” (como Voltaire gosta de chamar Tirésias) e os mensageiros começam a revelar a verdade. Nesse momento, Filoctetes desaparece. Obviamente trata-se de dois heróis sucessivos e de duas peças diferentes.<sup>98</sup>

<sup>97</sup> O *Édipo* de Voltaire foi encenado em 1718 e publicado em 1719 – com sete cartas explicativas – de onde as citações deste parágrafo foram retiradas.

<sup>98</sup> Para uma interpretação psicanalítica dessa extensão, ver o *L'Œdipe de Voltaire* (Paris: Minard, 1973), do engenhoso Jean-Michel Moureaux. Segundo ele, o conflito entre os dois heróis representaria uma disputa amorosa (pela mãe, certamente) entre os dois irmãos Arouet, o escritor identificando-se com Filoctetes, irmão mais novo (apesar de ser mais velho em idade: esta é a lógica do inconsciente), injustamente acusado da morte do pai e que termina por triunfar ou, pelo menos, se desculpar.

O enorme sucesso dessa versão também não impediu que um terceiro ladrão percebesse seus não menos enormes defeitos e propusesse como correção das duas primeiras uma terceira extensão de *Édipo rei*. Refiro-me ao nosso velho amigo Houdar de La Motte, que escreveu um novo *Édipo* em prosa, depois traduziu em versos e publicou em 1726, precedido, como as outras versões, de um Discurso justificativo. O novo *Édipo* pretendia remediar a falta de assunto da tragédia de Sófocles (“O foco de interesse (aí) consiste no desenvolvimento das circunstâncias que servem para esclarecer o destino (de Édipo); e... esse desenvolvimento não bastaria por si mesmo para compor três atos”), mas evitando as armadilhas em que tanto Corneille como Voltaire tinham caído: a duplicidade de interesse. A cena e a ação devem ser preenchidas, mas sem se valer de um segundo herói externo a Tebas. Solução: a vítima expiatória exigida pelos deuses deverá ser, desta vez, “do sangue de Jocasta”, o que designa aparentemente Etéocles ou Polinices – o que gera um novo suspense sobre confusão de identidade, mas que tem a vantagem de não sair do círculo familiar e de ser tão insuportável para Édipo e Jocasta como a verdade em si. Houdar certamente não se sobressaiu na História como um gênio da dramaturgia, mas devo confessar que, do ponto de vista da eficácia dramática, e na ordem dos valores clássicos, sua extensão me parece a menos desajeitada de todas.

Trata-se ainda aqui de uma adição, num caso em que bastaria, para estender a ação, retornar ao início da história de Édipo, da qual Sófocles só representou o desfecho<sup>99</sup> (seria possível também imaginar concatenar a ação de *Édipo em Colono* à de *Édipo rei* colocado em epílogo, mas não conheço nenhum exemplo dessa contaminação). Retornar ao início é o que (entre outras coisas) Cocteau fez em *A máquina infernal* (1932), cujo princípio de extensão constitui-se essencialmente de uma continuação analéptica: não a partir da origem da peça (o oráculo, o nascimento e a exposição de Édipo), mas após a morte de Laio. Dos quatro atos, somente o último coincide com a ação de *Édipo rei*: trata-se de uma hipercondensação da contração de 1925, enriquecida de uma única, mas impressionante adição: Jocasta morta retorna à cena; sob a aparência

<sup>99</sup> Ésquilo pode realmente ter feito isso na primeira tragédia de sua trilogia, *Laio, Édipo e Sete contra Tebas*, da qual somente a última sobreviveu.

de Antígona, é ela, mãe, esposa e filha, que desse momento em diante passará a acompanhar o herói cego. O terceiro ato é consagrado à noite de núpcias de Jocasta e Édipo: primeira manifestação dramática – ou antes, segunda, depois de *Édipo e a Esfinge*, de Hugo Hoffmannstahl, que data de 1905 e, portanto, precede a interpretação Freudiana – do interesse moderno pela relação incestuosa. Édipo ama Jocasta com um amor quase filial; Jocasta vê em Édipo uma semelhança perturbadora com seu filho “morto”; Édipo, sonolento (naquela noite se manterá casto), toma Jocasta por sua mãe; Jocasta descobre as cicatrizes reveladoras nos pés de Édipo e grita aterrorizada: Édipo lhe dá uma falsa explicação (posto que não conhece a verdade); Jocasta conta a sua história, atribuindo-a à sua camareira; “Você teria feito isso?”, pergunta Édipo. O enredo do terceiro ato, então, consiste de uma série de atos falhos, meias confissões e revelações abortadas em que a verdade é contornada e tocada sutilmente à maneira de Giraudoux.<sup>100</sup> O encontro de Édipo com a Esfinge no segundo ato é ainda mais ao estilo de Giraudoux. A Esfinge é uma jovem (trata-se, na verdade, da deusa Nêmesis, acompanhada do chacal Anúbis) que fica tocada pela beleza de Édipo. Ao saber que ele está vindo para Tebas para vencer a Esfinge e se casar com Jocasta, ela aponta a diferença de idade: “Uma mulher que poderia ser sua mãe!” – e Édipo responde inevitavelmente: “O mais importante é que ela não é minha mãe.” Decidida a salvá-lo, ela revela sua identidade e lhe dá a chave do enigma. Depois disso, Édipo terá a sua resposta pronta quando Anúbis exigir que a Esfinge o teste como aos outros. Aqui, como em *Elpénor*, *Judith* ou *A guerra de Tróia*, as mudanças ocorrem de acordo com a tradição, mas por meio de uma reviravolta inesperada e que permanecerá desconhecida do comum dos mortais.

<sup>100</sup> Trata-se ainda do duo Jocasta-Édipo, que ocupa quase sozinho *Le nom d'Édipe* de Hélène Cixous (Paris: Des Femmes, 1978); é um duo de amor, no sentido propriamente lírico (é, aliás, um libreto para André Boucourechliev), e é todo ele maravilhoso. Mas, mais que a noite de núpcias, trata-se da noite de morte em que tudo é revelado (a Édipo, e não a Jocasta que – como já era o caso, até certo ponto, em Sófocles – sabe sempre e para “além do saber”) e tudo desaba. Para o autor, com certeza Jocasta representa todas as mulheres, “interditadas de corpo, de língua, interditadas de ser mulher”, e verdadeiras vítimas da verdadeira tragédia que é a “dimensão insuportável do casal”. Certamente, mas na página 9 há um ato falho (?) na distribuição dos personagens, que diz um pouco (bastante) em outro sentido: *Jocasta*.

Somente no primeiro ato há uma adição externa à lenda de Édipo – mas que adição! Após a morte de Laio, o seu fantasma aparece nas muralhas de Tebas para tentar avisar Jocasta do destino que a está ameaçando. Jocasta e Tirésias vêm até as muralhas, mas não conseguem ver nem escutar o fantasma, cujos avisos são infrutíferos. Esse é o ato burlesco, à maneira de Offenbach – com os anacronismos e vulgaridades de praxe, gíria moderna, soldados rasos, oficial espalhafatoso, o sotaque estrangeiro de Jocasta (“esse sotaque internacional das realezas”), Tirésias, como o adivinho-que-não-advinha-nada e a quem Jocasta apelida de “Ziri”,<sup>101</sup> alusões comicamente premonitórias: “Esta echarpe está me estrangulando... Como você pode pensar que eu deixaria em casa esse broche que ofusca o olhar de todo mundo?” Mas a piscadinha mais significativa é evidentemente a alusão a *Hamlet* – como as aparições do rei morto e esse estranho descompasso temático: em *Hamlet*, o fantasma quer informar seu filho sobre seu assassinato cometido por Cláudio e a relação de “incesto” entre este e a rainha, para que Hamlet a interrompa, matando Cláudio; aqui, ele quer informar Jocasta sobre seu assassinato cometido por Édipo para que ela evite uma relação de incesto com ele. Fazendo-se ou não referência a Freud, esse não é o único exemplo de contaminação entre as duas grandes tragédias: no *Édipo* de Gide (1930), Tirésias volta de Delfos: “O que o oráculo disse?”, pergunta Édipo – “Que há algo de podre no reino.”

Pontual e alusiva como neste caso, ou expandida como em Cocteau à escala de um ato inteiro, essa mistura em doses variadas de dois (ou mais) hipotextos é uma prática tradicional e que a poética denomina, precisamente, *contaminação*. Já nos deparamos anteriormente com essa prática em formas um pouco mais abertamente lúdicas (o centão,<sup>102</sup> a quimera de Oulipo). A palavra e a coisa têm origem aparentemente nos escritores latinos cômicos e mais precisamente em Terêncio, que, por vezes, acreditava que, para avolumar a matéria, devia combinar as intrigas de duas comédias gregas: assim, *O eunuco*, para a qual podem ter contribuído duas peças desconhecidas de Menandro, ou *Andrienne* que,

<sup>101</sup> *Ziri*, em francês, é uma palavra do vocabulário infantil que se refere a pássaro e ao órgão genital masculino, equivalente a *pipiu* em português. (N.T.)

<sup>102</sup> Obra feita de cópias ou plágios de outros autores. (N.T.)

por sua vez, provém da *Andrienne* e da *Périnthienne* do mesmo autor, de quem Terêncio comenta em seu "Prólogo": "*contaminavi fabulas*"; mas aqui não podemos apreciar o trabalho de contaminação, pois os originais foram perdidos. A história do teatro oferece muitos outros exemplos: a *Antígona* de Jean de Rotrou mistura a *Antígona* de Sófocles com *As fenícias* de Eurípedes, e o libreto de Boïto para a ópera *Falstaff* toma emprestado um pouco de *Henrique IV* e de *As alegres comadres de Windsor*. O exemplo mais canônico, e mais explícito, é certamente o *Fausto* e o *Don Juan* de Christian Dietrich Grabbe (1829), que explora e cristaliza um relacionamento característico da época romântica, ele próprio favorecido pela interpretação idealizada do Sedutor proposta em 1816 por E. T. A. Hoffmann. As duas histórias se misturam, ou mais precisamente se alternam e se entrelaçam em cena, tendo somente como interseção a personagem de Dona Ana, que é cortejada pelos dois heróis. A contaminação aqui é bem equilibrada, a ponto de ser impossível decidir qual das duas ações serve para ampliar a outra. Fora do âmbito do teatro, ainda hoje se pode qualificar de contaminação a presença (a partir do *Volksbuch*<sup>103</sup> do século XVI), na lenda de Fausto, de uma Helena cuja origem é conhecida. Assim, muitas obras nascem graças à centelha que surge após o encontro feliz entre dois ou mais elementos, tomados de empréstimo da literatura ou da "vida": o processo Berthet e as *Confissões*, *Vanozza Farnèse* e *Angela PietrAGRUA*, etc.<sup>104</sup> O próprio Thomas Mann não declarou que o seu *Leverkühm* e, portanto, seu *Doutor Fausto*, era ao mesmo tempo Fausto (para o destino), Nietzsche (para a loucura) e Schönberg (para a teoria musical)?

Trata-se de contaminações entre textos, ou entre textos e empréstimos do "real". Casamentos mais sutis ou menos convencionais poderiam ser imaginados: entre dois estilos, por exemplo, como – a partir do modelo dos sonhos – o vocabulário de Mallarmé na sintaxe de Proust; ou um enredo de Balzac no estilo de Marivaux. O travestimento, vale lembrar, procede de certo modo deste gênero de enxerto: estilo popular sobre ação épica. E as variações e paráfrases musicais: Beethoven

<sup>103</sup> Narrativa popular de tradição oral. (N.T.)

<sup>104</sup> As referências aqui são *O vermelho e o negro* e *A cartuxa de Parma* de Stendhal. (N.T. amer.)

sobre Diabelli, Brahms sobre Haendel, Liszt sobre Mozart, Ravel sobre Moussorgski, Stravinsky sobre Pergolèse, etc.

Percebe-se bem, espero, a diferença entre esses devaneios genéricos (dois gêneros, um texto e um gênero) e a contaminação de textos singulares. Pode-se imaginar ainda, por exemplo, uma reescrita de *Hamlet* no estilo de Beckett; o que, aliás, já existe. Contaminação de um texto (*Wilhelm Meister*, considerado burguês demais, sendo necessário reescrevê-lo à maneira romântica) e de um gênero (o romance medieval de iniciação cavalheiresca): eis *Henrich von Ofterdingen*. Contaminação de gêneros: epopeia carolíngia + romance de cavalaria arturiana, eis, como sabemos, a fórmula de Boiardo retomada por Ariosto.

# Expansão

Tradução de Cibele Braga Silva

O segundo tipo de aumento, antítese da concisão, procede não mais por adição maciça, mas, sim, por um tipo de dilatação estilística. Digamos por caricatura que esse procedimento consiste em dobrar ou triplicar a extensão de cada frase do hipotexto. É como o sapo, da história tradicional, que quer ter as dimensões do boi – uma comparação não muito fortuita. Mantendo-nos no paradigma da extensão, denominemos esse processo de *expansão*.

Expansão é essencialmente o que a retórica clássica praticava e recomendava aos seus alunos sob a designação genérica de “ampliação” (mas prefiro reservar o termo para um procedimento diferente). A retórica distinguia nesse caso – distinção de certa forma enganosa – entre ampliação “por figuras” (introdução de figuras de linguagem em um hipotexto supostamente literal) e ampliação “por circunstâncias”, isto é, por exploração (descrição, animação, etc.) dos detalhes mencionados ou implícitos em um hipotexto considerado conciso ou lacônico. Esse grau zero estilístico, vítima por excelência dos exercícios escolares de expansão, ou outro, estava tradicionalmente encarnado nas fábulas de Esopo. Georges Couton, num artigo apropriadamente intitulado “Du pensum aux *Fables*”,<sup>105</sup> cita algumas linhas de um modelo ou de uma cópia magistral extraída do *Novus candidatus rhetoricae* do padre François Antoine Pomey (1659) e escrita a partir de *O lobo e o cordeiro*: “Um cordeiro se

<sup>105</sup> COUTON. *La poétique de la Fontaine*.

dirigiu a um regato para matar a sua sede.” Até aqui, a ampliação segue de perto o texto de Esopo. “À medida que bebe água, o cordeiro vê a terrível sombra do lobo. O corpo todo trêmulo, ele estava aterrorizado; paralisado, o pobrezinho não ousa mexer nem a cauda nem a cabeça.” Temos aqui, como assinala o próprio padre Pomey, uma expansão por *hipotipose*: a intrusão do lobo é claramente figurada, e focalizada pelo ponto de vista do cordeiro; uma outra hipotipose (desta vez do ponto de vista do lobo) consagrada ao espetáculo do cordeiro aterrorizado; a linguagem familiar (marotismo?) própria de *pobrezinho*; enumeração dos efeitos físicos do medo.

Naquele momento, o lobo, tomado por seu apetite de glutão, busca criar uma discussão com o cordeiro para ter a oportunidade de despedaçá-lo [texto original]: E agora, diz ele, seu atrevidinho? Você não vai parar de sujar a água com seus pés enlameados enquanto eu bebo? – Sou eu, meu bom lobo, que você chama de atrevidinho? Eu, que mal consigo ficar em pé por medo e respeito a você?

Temos aqui uma *sermocinação* ou *dialogismo*, diálogo direto, sem frases introdutórias, fortemente caracterizada pela brutalidade insolente do lobo e pela submissão respeitosa do cordeiro. Em Esopo, o cordeiro, menos tímido, se esforçava para argumentar com o lobo (“Estou bebendo rio abaixo”, etc.); aqui ele reage como se fosse culpado de uma maneira aparentemente mais coerente com o seu perfil.

O trecho citado por Couton não vai além, mas considero suficiente: vê-se que a distinção entre “figuras” e “circunstâncias” é superficial, pois as figuras dominantes aqui são precisamente as figuras circunstanciais (descrições, retratos, dialogismos), todas dirigidas para um efeito comum de um realismo vívido. A contribuição do bom Padre é bem medíocre, com certeza, mas o leitor, sem maiores problemas, poderá substituí-la de memória pela versão posterior de um fabulista francês mais conhecido. E confrontar com seu hipotexto esopiano outras fábulas tão ilustres como “A cigarra e a formiga”, “A raposa e o corvo”, (caso ideal, talvez), “O carvalho e o bambu”. Faço alusão a esse exercício, igualmente tradicional, e poupo vocês de uma ladainha sobre a arte de La Fontaine, passando sem me estender mais, para a conclusão evidente de que esta arte é

(somente) a realização genial de uma prática hipertextual muito modesta que é a expansão estilística.

Na sua fase clássica, a expansão explorava somente uma direção estilística, aquela que eu designava, na falta de um termo melhor, “animação realista”. O hipertexto, neste caso, mesmo considerando todas as suas nuances coloquiais e lúdicas, permanece um texto *sério*: a fábula é, de qualquer maneira, um gênero didático e de fundo moral, apesar de sua “moral” frequentemente ser de um realismo bastante pé no chão. Mas poderíamos vislumbrar outras direções possíveis, dentre elas uma de caráter puramente lúdico.

Alguns *Exercícios de estilo* de Queneau ilustram bem essa hipótese. Se quisermos novamente considerar como grau zero e portanto como hipotexto a versão intitulada “Relato”,<sup>106</sup> encontraremos, em algumas das variações sobre esse tema, formas inéditas de expansão: por *hesitação* (“Onde foi, não sei muito bem... em uma igreja, uma lata de lixo, uma fossa comum? Um ônibus talvez...”);<sup>107</sup> por excesso de *precisão* (“Às 12:17 min, num ônibus da linha S com 10 m de comprimento, 2,1 m de largura...”);<sup>108</sup> por transformação *definidora* (“...no estrado da retaguarda de um veículo automóvel para transporte público de passageiros com itinerário preestabelecido correspondendo à décima-oitava letra do alfabeto...”);<sup>109</sup> por *encapsulagem* pseudo-homérica ou *preciosismo* (“Abordávamos estival meio-dia. O sol reinava em todo seu esplendor sobre o horizonte de múltiplas tetas. O asfalto palpitava suave...”),<sup>110</sup> e até mesmo por uma *sermocinação* típica de Queneau, sob o título de “Inesperado”: “Os companheiros estavam sentados à mesa do café de Flore quando Albert se reuniu a eles. René, Robert, Adolphe, Georges, Théodore etc...”<sup>111</sup>

<sup>106</sup> QUÉNEAU. *Exercícios de estilo*, p. 34.

<sup>107</sup> QUÉNEAU. *Exercícios de estilo*, p. 30.

<sup>108</sup> QUÉNEAU. *Exercícios de estilo*, p. 31.

<sup>109</sup> QUÉNEAU. *Exercícios de estilo*, p. 96.

<sup>110</sup> QUÉNEAU. *Exercícios de estilo*, p. 137.

<sup>111</sup> QUÉNEAU. *Exercícios de estilo*, p. 139.

# Ampliação

Tradução de Cibele Braga

Como se pôde observar, as noções de extensão e de expansão remetem a práticas simples que raramente são encontradas em estado puro, e é evidente que nenhum aumento literário consciente se limita a um desses tipos. A extensão temática e a expansão estilística devem, portanto, ser consideradas como os dois caminhos fundamentais de um aumento generalizado, que consiste mais frequentemente na sua síntese e na sua cooperação, e para o qual reservei o termo clássico *ampliação*.

Assim definida, a ampliação não parece corresponder tão simetricamente como devo ter levado o leitor a pensar ao terceiro tipo de redução, a condensação, que, por sua vez, não procede de modo algum por síntese e convergência das duas outras (excisão e concisão). Logo, vamos observar, entretanto, que o hipotexto de uma ampliação pode facilmente figurar, num segundo momento, como um resumo, o que não se poderia dizer tão facilmente no caso de uma expansão (uma fábula de Esopo seria um resumo um pouco exageradamente longo da fábula de La Fontaine, que dela deriva) e muito menos no caso de uma extensão: o texto de *Édipo rei* evidentemente não contém *in nuce* o papel cornelianiano de Teseu, nem o volteriano de Filotectes, nem o primeiro ato shakesperiano contém *A máquina infernal* de Cocteau. A ampliação, então, é o que poderíamos descrever o menos imprecisamente como o inverso de uma condensação.

A ampliação é um dos recursos essenciais do teatro clássico e particularmente da tragédia, de Ésquilo até (pelo menos) o final do século XVIII.

A tragédia, tal como a conhecemos, surgiu essencialmente da ampliação cênica de alguns episódios míticos e/ou épicos. Sófocles e Eurípides (e certamente alguns outros), por sua vez, frequentemente ampliam a seu modo os mesmos episódios ou, se preferirmos, transcrevem com variação os temas de seu antecessor. Os temas originais baseados na História ou completamente inventados são raríssimos: do primeiro tipo, somente conheço *Os persas*, de Ésquilo, e do segundo, Aristóteles só conhecia o *Anteu*, de Agatão. Esse traço tornou-se uma das normas da tragédia neoclássica: Corneille e Racine sempre fizeram questão de se referir às suas fontes como justificativas necessárias. A invenção de tema não é de forma alguma ignorada pela poética neoclássica, mas é, antes de tudo, reservada a esse gênero inferior que é a comédia – que, aliás, não abusa dela.

O tratamento paralelo e simultâneo dado por Corneille e Racine, em 1670, ao tema da separação de Tito e Berenice oferece um bom exemplo a partir do qual se observa a aplicação do procedimento. Sabemos que os dois rivais, com ou sem incentivo comum externo, tiveram como fonte de inspiração o mesmo texto, exemplarmente breve, de Suetônio: (depois de ter sido lembrado pelo Senado que imperadores romanos eram impedidos de se casar com rainhas estrangeiras) “Tito, que havia prometido casamento à Rainha Berenice, repentinamente mandou-a embora de Roma, contra a sua vontade e a dela (*statim ab Urbe dimisit invitus invitam*).”

O papel da expansão é mais ou menos o mesmo nos dois poetas: consiste em inchar, até atingir a duração de duas horas de espetáculo, esse mínimo de hesitações, deliberações, pressões contraditórias e afrontamentos diversos que se pode supor Suetônio tenha articulado em uma “rapidez” manifestamente hiperbólica. Tanto Racine como Corneille usam essas demoras e preparações para fornecer o suspense, um elemento especificamente retórico, ou seja, um fluxo de argumentos políticos e de chantagens emocionais. Mas nenhum desses poetas ousou reduzir as questões a uma simples escolha que Tito teve de fazer entre o amor e o poder, ou o respeito à lei: sempre a necessidade de “preencher a ação cênica” até mesmo em Racine, que se orgulhava de suas habilidades de “fazer alguma coisa a partir do nada”. Uma necessidade, portanto,

de *estender*, acrescentando um ou dois personagens suplementares encarregados de complicar a ação; mas com uma diferença na escolha dessas adições. Racine, como todos sabem, adicionou Antíoco, que está apaixonado por Berenice e cujo destino aparentemente é subordinado à decisão de Tito: essa adição, em contrapartida, não afeta a decisão (não se vê Tito renunciar a Berenice para agradar a Antíoco) e consequentemente não *contribui* para a ação, mas simplesmente a prolonga: efeito (secundário) e não causa, eis a principal fraqueza técnica dessa adição do ponto de vista específico da dramaturgia neoclássica, que agrava o que é tradicionalmente considerado o caráter excessivamente elegíaco dessa ampliação. Em Corneille, as coisas se complicam, como era de se esperar; dois personagens adicionais em vez de um: Domiciano, irmão de Tito, ama Domitila, oficialmente noiva do irmão dele, que obviamente hesita entre Domitila e Berenice.<sup>112</sup> Nessa estrutura mais complexa, não é mais Berenice que se vê disputada por dois homens, mas Tito que está entre duas mulheres, com a pressão emocional de Domitila duplicando a do Senado (política, evidentemente, mas mais fraca do que em Racine). Após as hesitações necessárias, Tito, diferentemente do que acontece em Racine, escolhe o amor de Berenice e decide abdicar do poder por ela. É então Berenice quem, num gesto de sacrifício tipicamente cornelianiano, renuncia à felicidade e parte. Tito se resigna, mas recusa-se a se casar com Domitila, que se consola com Domiciano. O mesmo tema inicial diverge, então, a partir de duas ampliações diferentes: em Racine, Tito se submete, em uma dilaceração política, à inevitável lei da razão de Estado; em Corneille, a obrigação amorosa é tão forte como a política, e até mesmo mais forte (Péguy disse tudo sobre o assunto): o Império é, para ele, uma posse que Tito sacrifica pelo amor de Berenice, a qual busca superar esse sacrifício recusando seu pedido de casamento e devolvendo Tito ao seu trono e ao seu povo. Trata-se de um tema essencial de *ataque* da generosidade, o grande *potlatch* cornelianiano – e o gosto barroco pelo paradoxo e pela surpresa. Mas estamos meio distantes do *invitam* original.

<sup>112</sup> Esta adição, como a de Antíoco em Racine, está baseada em um texto complementar de Dion Cassius, que Segrais já tinha usado em seu romance *Bérénice* (1648).

Duas ampliações antitéticas, portanto, expressões fiéis de duas “visões do mundo” tão opostas quanto possível: uma trágica (ou, como aqui, na ausência da morte, elegíaca), outra heroica, cavalheiresca e, naturalmente, “otimista”. Leitores da língua francesa estão familiarizados com tudo isso, mas meu único objetivo é mostrar, com a ajuda do exemplo duplo bastante típico, a *força temática* da ampliação.

Direi o mesmo sobre a ampliação narrativa, que, por outro lado, levanta mais alguns problemas, evidentemente associados às estruturas específicas do modo narrativo. Aliás, foi estudando uma ampliação que um dia formei uma ideia inicial dessas estruturas e devo lembrar aqui o essencial dessas observações.<sup>113</sup>

O *Moyse sauvé* de Saint-Amant (1653) amplia em seis mil versos as poucas linhas dedicadas no Gênese à exposição de Moisés criança. Essa ampliação procede essencialmente por *desenvolvimento diegético* (trata-se da *expansão*: dilatação dos detalhes, descrições, multiplicação dos episódios e dos personagens secundários, dramatização máxima de uma aventura em si mesma pouco dramática), por *inserções metadieéticas* (trata-se do essencial da *extensão*: episódios estranhos ao tema inicial, mas cuja anexação permite estendê-lo e dar-lhe toda a sua importância histórica e religiosa: vida de Jacó contada por um velho; vida de José representada por uma série de quadros; vida futura de Moisés vista em sonho por sua mãe, etc.), e por *intervenções extradiegéticas* do narrador: esse último procedimento não é muito produtivo em Saint-Amant, mas ele poderia sê-lo bem mais e gerar expansão e extensão à vontade.

Isso é precisamente o que acontece numa outra ampliação muito mais recente, mas cujo tema retoma o de *Moyse sauvé*; refiro-me ao *José e seus irmãos* de Thomas Mann, obra-prima absoluta do gênero.<sup>114</sup> A fonte principal, e frequentemente evocada como “texto original”, “texto primitivo”, ou “versão mais antiga”, é obviamente a narrativa bíblica, que deve ser levada em conta – precisamente por razões de extensão – de *Gênese 25* (nascimento de Esaú e Jacó) a *Gênese 50* (funeral de Jacó). Os

<sup>113</sup> Cf. “D’un récit baroque” em GENETTE. *Figures II*.

<sup>114</sup> Romance de quatro partes: *Les histoires de Jacó* (1933), *Le jeune Joseph* (1934), *Joseph en Égypte* (1936), *Joseph le nourricier* (1943); refiro-me à tradução de Louise Servicen, atualmente disponível na coleção “L’imaginaire” da Gallimard.

textos posteriores, designados mais alusivamente como “a tradição” são o capítulo XII do Alcorão, o *Yousouf at Suleika* de Firdousi (início do século XI) e o de Djâni (século XV), e o *Poema de Yousouf*, obra de um mouro espanhol dos séculos XIII–XIV. Abrirei mão dessa tradição intermediária, cuja contribuição é marginal, para tratar de *José e seus irmãos* como uma vasta ampliação (de 26 a 1.600 páginas) da narrativa bíblica ou transformação de uma narrativa mítica muito curta em uma espécie de imenso *Bildungsroman* histórico.

A amplitude propriamente diegética se estende da infância de José até o funeral de Jacó, cobrindo a vida do herói até esse signo de maturidade e de realização que é a morte do pai. Mas essa amplitude é completada nos últimos dois terços do primeiro volume por uma analepse metadieética dedicada às “histórias de Jacó”, narração feita a José pelo próprio Jacó sobre a sua infância e suas tribulações até o seu retorno a Canaã.

Esse longo retorno ao passado adiciona então à narrativa uma extensão muito importante (15% do texto total), mas cujo *status* metadieético é anulado, ou absorvido, tão logo se apresenta: o narrador declara que essa narrativa é feita por Jacó, mas o próprio narrador imediatamente assume a narração, como o narrador de *Em busca do tempo perdido* toma para si a narração de *Um amor de Swann* (essa não é uma aproximação puramente formal: trata-se nos dois casos, simbólica ou realmente, dos amores do pai). Tudo se passa, portanto, como se a narrativa de Jacó fosse um simples pretexto para o próprio Thomas Mann voltar ao passado, como se sua tetralogia começasse *in medias res* com a infância de Jacó e depois remontasse ao seu verdadeiro ponto de partida que seria o nascimento de Jacó. Mas uma tal descrição não levaria em conta o fato essencial de que o herói, ou seja, o principal objeto e ao mesmo tempo o quase único *foco* (tema) desta narrativa, não é Jacó, e sim José: apesar de sua redução pseudodieética, a narração de Jacó continua sendo uma narração *dirigida a José* e ouvida por José, e é incluída no romance somente como um elemento na educação de José, a ser integrada na sua própria experiência, como é confirmado pela sequência – assim como a experiência de Swann permeia a de Marcel, que ela contribui para determinar.

A expansão diegética, por sua vez, é inseparável das “intrusões” extradiegéticas de um narrador prolixo, muito imbuído de sua função didática e muito ostensivamente onisciente: então, ele complacientemente enfatiza que o primeiro encontro, a “interlocação decisiva” de José com Potifar, não foi mencionada antes dele por

nenhuma das numerosas variantes dessa história, nem as do Oriente nem as do Ocidente... da mesma forma que passaram despercebidos outros incontáveis detalhes... precisões e argumentos convincentes que nossa versão se gaba de trazer à luz para homenagear as Belas Letras;

mesma reivindicação a propósito da primeira interlocação entre José e o Faraó: “Felizmente foi incluída aqui, com todos os seus detalhes, a interlocação célebre e no entanto quase ignorada...” Ele não perde a oportunidade de exigir seu direito de ampliação em relação às versões de seus antecessores, especialmente em relação àquele texto “primitivo” que várias vezes o autor descreve como “conciso”, “lapidar”, “lacônico”, e até mesmo “excessivamente lacônico”, e também exige o seu direito de restaurar completamente tudo aquilo que a tradição tinha omitido, mas que foi contado certa vez, naquela primeira narração anterior até mesmo à versão mais antiga, e que, segundo uma fórmula apreciada por Thomas Mann, é exatamente “a história contando a si mesma” – uma história da qual ele só nos poupa um ou outro detalhe em virtude do que ele chama “a lei inexorável da excisão”,<sup>115</sup> sem se privar do direito de contar “o que todos já sabem”, ou do prazer de atrair e atizar seu auditório, como um bom contador de histórias orientais, e de retê-lo em seu poder até a última frase.

Trata-se, portanto, conforme as boas regras da retórica antiga, da importância da história e da amplitude do propósito que justificam a enormidade da ampliação. *José e seus irmãos* é também um romance histórico, uma pintura do mundo oriental por volta do século XV a.C.: a Palestina e a Mesopotâmia dos tempos dos patriarcas, o Egito da décima-oitava dinastia (José chega no reinado de Amenófis III e torna-se

<sup>115</sup> *Joseph le nourricier*, p. 188. A excisão, que aqui é uma redução na ampliação, “é útil e necessária, pois a longo prazo passa a ser impossível narrar a vida exatamente como ela própria se contou antes. Aonde isso levaria? Ao infinito. Tarefa superior às forças humanas. Qualquer um que tentasse não conseguiria nunca e se sufocaria desde o início, tomado na confusão, na loucura do detalhe exato. Na bela festa da narração e da ressurreição, a excisão desempenha um papel importante e indispensável.” (*Ibidem*, p. 184).

primeiro ministro de Amenófis IV), imagem da civilização faraônica, da vida e da morte em Tebas e em Mênfis, confronto entre judaísmo e politeísmo, entre o poderoso clero de Ámon e a tentativa monoteísta de Amenófis-Aquenáton, etc. Tudo isso exige muitas observações e explicações que o narrador não economiza e justifica imensos diálogos e “boas interlocuções”. Mas onde Thomas Mann exerce mais sua verve benevolente é nas grandes cenas inevitáveis e “já conhecidas por todos”, mas que pedem toda habilidade dramática de que ele é capaz: a bênção fraudulenta de Jacó, a noite de núpcias de Jacó e “Raquel” (no silêncio da alvorada, Jacó acorda primeiro:

Ele remexe, apalpa a mão da jovem esposa e lembra-se do que passou e aproxima os lábios dos dedos dela para beijá-los. Ao levantar a cabeça para contemplar a amada adormecida, ele a olhou com seus olhos pesados, grudados de sono, ainda quase revirados, e que mal conseguiam olhar. E eis que era Lia.),

a disputa entre José e seus irmãos, a chegada à casa de Potifar, a apresentação de José às damas da corte, a revelação de José a seus irmãos, a bênção testamentária de Jacó a seus filhos, etc.

Mas tudo isso, segundo a fórmula do próprio Mann, representa somente o “como”, a ampliação dramática do “quê” transmitido pela tradição. Resta fornecer o que nos foi negado pelo “laconismo” da versão original, na descrição que ela compartilha com os outros grandes textos arcaicos, mitos ou epopeias, e que os fizeram os alvos privilegiados da ampliação moderna: evidentemente, o “porquê”, isto é, a motivação psicológica. Por que José desagradou seus irmãos? Por que José agradou ao intendente de Potifar, a Potifar, ao diretor da prisão e ao próprio Faraó? E sobretudo – as duas motivações culminantes, e aliás fortemente ligadas – de um lado, porque José inspirou amor à Sra. Potifar (aqui, mais graciosamente chamada Mout-Emenet): beleza e charme irresistíveis que ela herdou da mãe, a mais amável de todas, frustração sexual da esposa do grande eunuco, sua ternura quase maternal pelo tão jovem estrangeiro, imprudência de Potifar, que se recusa a banir José ao primeiro alerta, as provocações do anão Dudu, ciúme de Jacó, que vê nessa paixão uma arma contra ele, nascimento e progresso do amor, sob a

máscara da desconfiança e da hostilidade, até o ponto em que não há mais retorno em uma cristalização completamente stendhaliana, longa e inútil existência de três longos anos, pois Mout não disse diretamente: “Durma comigo”, ela chegou a esse ponto somente quando não tinha outra alternativa: “No primeiro ano, ela tentou esconder-lhe o seu amor; no segundo, ela demonstrou seu amor; no terceiro, ela se ofereceu a ele.” Por outro lado, porque José recusou esse amor, ao qual, por natureza, de forma alguma era insensível, como fomos levados a acreditar; e então o narrador explica essa castidade com sete motivos, nem mais nem menos, que ele enumera imperturbavelmente – mas devo confessar que suas diferenças me escapam um pouco: consagração religiosa, lealdade ao rei Potifar, recusa à agressividade feminina (“ele queria ser a flecha e não o alvo”), fidelidade às máximas de seu pai, rejeição ao Egito e a seu culto à morte, tabu da carne. Nada disso o impedirá de, posteriormente, se casar com uma outra egípcia; todos sabemos, e Mann sabe melhor que ninguém, o que valem essas explicações infinitamente flexíveis.

A interrogação sobre os motivos chega a se estender à própria divindade: Jeová castigou Jacó em seu amor por Raquel – negando-a a ele duas vezes em sete anos, tornando-a estéril até o nascimento de José e fazendo com que faleça no caminho de volta – por um simples e único motivo, que apenas ousou mencionar: o ciúme. E o último volume se abre – referência paródica ao *Prolog im Himmel* de *Fausto* – com um “Prelúdio nas Esferas Supremas” em que as mexeriqueiras cortes celestes examinam estas duas questões sérias: por que Deus criou o homem (resposta: por causa dos conselhos malévolos de Semaél, e por curiosidade narcísica), e por que o Deus imaterial e universal fez-se, como os outros, o deus de um povo? Resposta: novamente por causa dos conselhos perfídios do demônio, e por... ambição – condescendente, com certeza, e desejo de se igualar, rebaixando-se, aos outros deuses. *Nobody is perfect.*

Esses poucos itens são, certamente, suficientes para ilustrar o tom fundamental dessa obra, que é evidentemente o humor, o humor bem conhecido – e não-reconhecido – de Thomas Mann, que não poupa, como se diz, ninguém, nem o seu herói, que nunca perde seu charme sedutor e sua autoconfiança, nem seu pai, Jacó, o patriarca astuto, sectário e

formal, muito menos – como acabamos de ver – o Poder Supremo, nem ao menos, é claro, a sua própria fonte que, de outro modo, não passaria de um ironista vulgar (como seu inimigo declarado Bertold Brecht teimosamente acreditava). Ora, o humor, cuja característica mais evidente aqui é afetação de pompa oficial, o constante pastiche dos torneios de frase bíblicos e do estilo formular, é tanto um grande produtor como um grande consumidor de ampliação textual: como já dizia Thomas Mann a propósito do romance *A montanha mágica*, “o humor requer espaço”. Requer texto, muito texto, para se preparar e se completar (este tipo de humor, pelo menos). A lentidão e a prolixidade complacente da ampliação são aqui inseparáveis de seu próprio resultado cômico; de modo que seria insuficiente definir *José e seus irmãos* como uma ampliação humorística, pois isso significaria ignorar a identidade profunda, no caso presente, dessas duas funções. Esse romance é, sobretudo, a ilustração e a realização – a mais espetacular, na minha opinião – do potencial humorístico da ampliação.

# Transmodalização intermodal

Tradução de Mariana Mendes Arruda

Nosso último tipo de transposição<sup>116</sup> (em princípio) puramente formal será a *transmodalização*, ou seja, qualquer tipo de modificação feita no modo de representação característico do hipotexto. Mudança *de modo*, portanto, ou mudança *no modo*, mas não mudança de *gênero*, no sentido em que se pode dizer que a *Odisséia* passa da epopeia ao romance, com Giono ou Joyce, ou *Orestéia* passa do trágico ao dramático, com Eugene O'Neill, ou *Macbeth* do drama à farsa, com Eugène Ionesco: estas transformações são abertamente temáticas, como essencialmente também o é a própria noção de gênero.

Por transmodalização, entendo, portanto, mais modestamente, uma transformação no que tem sido designado, desde Platão e Aristóteles, modo de representação de uma obra de ficção: *narrativo* ou *dramático*. As transformações modais podem ser, *a priori*, de dois tipos: *intermodais* (passagem de um modo a outro) ou *intramodais* (mudança que afeta o funcionamento interno do modo). Essa dupla distinção nos fornece, evidentemente, quatro variações. Duas são intermodais: a passagem do narrativo ao dramático, ou *dramatização*, e a passagem inversa, do dramático ao narrativo, ou *narrativização*. E duas são intramodais: as variações do modo narrativo e as variações do modo dramático.

<sup>116</sup> São os tipos de transposição em princípio puramente formal: tradução, versificação, prosificação, transmetrização, transestilização, transvocalização, excisão, concisão, condensação, *digest*, extensão temática, expansão estilística, ampliação, transmodalização (intermodal e intramodal). (N.T.)

A dramatização de um texto narrativo, geralmente acompanhada de uma ampliação (como tão bem ilustram a *Berenice* de Corneille e a de Racine), está presente nas origens do teatro ocidental, na tragédia grega, que toma emprestados, quase sistematicamente, os temas da tradição mítico-épica. Essa prática persistiu ao longo da história, passando pelos Mistérios (baseados na Bíblia) e pelos Milagres (baseados nas vidas de santos) da Idade Média, o teatro elizabetano, a tragédia neoclássica,<sup>117</sup> até a prática moderna da “adaptação” teatral (e hoje em dia, mais frequentemente, cinematográfica) dos romances de sucesso, incluindo as autoadaptações tão praticadas no século XIX (por exemplo por Zola, de *Teresa Raquin* a *Germinal*) e ainda por Giraudoux, que em 1928 “leva à cena” seu romance *Siegfried et le Limousin*.

Ainda aqui, trata-se portanto de uma prática cultural muito importante, com óbvias implicações sociais e comerciais. Vou apenas mencionar suas características propriamente modais, referindo-me (na falta de opção) às categorias analíticas já utilizadas no meu *O discurso da narrativa*,<sup>118</sup> pois se trata de descrever a maneira como a dramatização afeta as modalidades de um discurso (aquele do hipotexto) originalmente narrativo. Essas categorias, devo lembrar, ligam-se, essencialmente, à temporalidade da narrativa, ao modo de regular a informação narrativa, e à escolha da própria instância narrativa.

Na instância temporal, uma das mais frequentes e mais evidentes consequências da dramatização – pelo menos no âmbito da tradição neoclássica de “unidade do tempo” que remonta à tragédia grega e que ultrapassa largamente o campo do Neoclassicismo francês – é a necessidade de comprimir a duração da ação para aproximá-la o mais possível daquela da representação. Essa necessidade pode implicar, por exemplo, a substituição do desfecho factual por um simples anúncio, como aquele, em *O Cid*, do casamento de Rodrigo com Chimena, cuja realização o bom senso desloca para um futuro indeterminado; ou o encurtamento

<sup>117</sup> Genette faz uso da expressão *théâtre classique*. O tradutor americano opta pela expressão *neoclassic theatre*, como também faço aqui, uma vez que as peças que Genette cita nesses estudos como “clássicas” fazem parte do movimento denominado Neoclassicismo. O termo *teatro clássico* nos remeteria mais aos antigos greco-romanos do que ao teatro francês do século XVIII, como o de Racine e outros, a que Genette faz referência aqui. (N.T.)

<sup>118</sup> GENETTE. *O discurso da narrativa*.

do lapso temporal natural ou histórico: assim, a passagem para o modo teatral é aparentemente o que faz com que a gravidez de Alcmena seja reduzida a poucas horas; também faz com que o rei Alfonso morra imediatamente após a execução de Inês de Castro, enquanto um intervalo histórico de doze anos separava os dois eventos no hipotexto narrativo.

Esse último exemplo merece atenção especial, pois demonstra como uma pura necessidade técnica pode provocar uma transformação temática significativa. A primeira adaptação dramática desse tema, a *Inês de Castro* de Antonio Ferreira (1558), terminava com a morte de Inês e as ameaças de vingança de Pedro – o que pode ser considerado como um anúncio do desfecho posterior (morte do rei Alfonso, ascensão de Pedro ao trono e coroação póstuma de Inês); cerca de vinte anos depois, o dramaturgo espanhol Jerônimo Bermudez, para representar esse desfecho no palco, divide a história em dois dramas, *Nise lastimosa* (Inês vítima) e *Nise laureada* (Inês coroada), separados pelo intervalo histórico já mencionado. Parece ter sido outro espanhol, Luiz Vélez de Guevara (*Reinar despues de morir*, 1652), que imagina antecipar a morte de Alfonso, o que permite o final espetacular, no qual as cortinas caem sobre a coroação da rainha morta: “Vejam Inês coroada! Vejam a rainha infeliz que mereceu reinar sobre Portugal depois de morta! Vida longa à rainha morta!”<sup>119</sup> Mas, para que Alfonso morra imediatamente após Inês, é preciso estabelecer uma relação de causa e efeito entre essas duas mortes; faz-se, então, o rei condenar Inês por razões de Estado e contra seus próprios sentimentos, e o remorso causado pela execução de sua ordem tira sua vontade de viver: “Se Inês morre, eu também me sinto morrer.” Henry de Montherlant (*La reine morte*, 1942) conserva essa mesma motivação, pendendo-a para um desgosto de viver mais profundo e um pessimismo absoluto. Um exemplo típico de motivação psicológica forjada especialmente para justificar um artifício técnico.

Sabe-se, por outro lado, que a flexibilidade temporal da narrativa quase não encontra equivalente na cena dramática, cuja principal característica (exatamente a representação, em que tudo por definição ocorre no presente) acolhe mal *flashbacks* e antecipações, de forma que

<sup>119</sup> Quer dizer de fato a *morta rainha*. Na crônica portuguesa, Pedro, coroado rei, manda exumar e coroar, doze anos depois, o cadáver de Inês, antes de lhe dar uma luxuosa tumba.

ela dificilmente poderia afetar signos do passado ou do futuro (o cinema, nesse aspecto mais próximo da narração verbal, ao contrário faz uso abundante de tais signos, sob a forma de *fade-ins* e outros sinais codificados, que são correntes hoje em dia e facilmente interpretados pelo público). Assim, para os deslocamentos indispensáveis, a cena dramática recorre mais frequentemente a procedimentos narrativos (narrativas expositivas ou de simultaneidade do tipo ilustrado por Theramene na *Fedra* de Racine). No que concerne às variações de ritmo e de frequência, o drama é ainda mais limitado, já que, por natureza, ele funciona em tempo real: por definição, ele conhece apenas a *cena* isocrônica e a *elipse* (entre os atos ou as cenas); seus recursos não permitem nem a síntese, nem a narrativa reiterada e, aqui, novamente, o seu único recurso é a narração, feita pela voz de um narrador ou de um dos personagens. Quanto à pausa descritiva, ela obviamente é inútil na cena dramática, já que os atores e o cenário são apresentados visualmente, sem necessidade de palavras.

Na instância especificamente modal, dá-se o mesmo tipo de redução inevitável: todas as falas estão no discurso direto, com exceção daquelas relatadas por um personagem que age, nesse caso, como um narrador e com uma liberdade de escolha inerente à narrativa; nenhuma focalização é possível, uma vez que todos os atores estão igualmente presentes no palco e restritos a falar cada um de uma vez. O procedimento moderno que consiste em adotar o "ponto de vista" de um personagem não encontra equivalente aqui: o único ponto de vista dramático é o do espectador, que pode, claro, direcionar e modular sua atenção como preferir, mas de uma maneira que quase não pode ser programada pelo texto (salvo em jogos de cenas eventualmente prescritos por indicações do diretor, como nas passagens dos "resmungões" de Molière, em que a atenção do espectador é constantemente desviada para os gestos contrastantes ou para as mímicas do personagem que não usa a voz). Quanto à categoria da voz ("Quem conta?"), por definição completamente ligada à existência de um discurso narrativo, ela desaparece inteiramente na cena dramática, exceto quando se tem um narrador, como o Anunciador, do *O sapato de cetim*, de Claudel.

Como se pode observar, um considerável desperdício de recursos textuais acontece sempre que a narrativa é transposta para a representação dramática. Pois, desse ponto de vista, e para colocar em termos aristotélicos (“Quem pode mais? Quem pode menos?”), diremos simplesmente que o que o teatro pode fazer, a narrativa pode fazer também, enquanto o contrário não é verdadeiro. Mas a inferioridade textual é compensada por um imenso ganho extratextual, obtido por aquilo que Barthes chamava de *teatralidade* propriamente dita (“o teatro menos o texto”): espetáculo e jogo de cena.

Essas diversas características da dramatização não são sempre fáceis de identificar, já que essa prática raramente é encontrada em seu estado puro e, portanto, raramente se presta a uma comparação rigorosa entre um hipotexto narrativo e seu hipertexto dramático. Um dos exemplos mais palpáveis talvez seja o *Doutor Fausto* de Christopher Marlowe, que é uma dramatização bastante fiel do *Volksbuch*<sup>120</sup> germânico. A seguinte comparação, emprestada de André Dabezies,<sup>121</sup> ilustra bem os tipos de transposição a que me referia antes:

o objetivo de Marlowe era transpor para uma forma dramática uma narrativa biográfica que dificilmente se prestava a isso. Na verdade, o poeta seguiu de perto o esquema da *Narrativa popular*. Se os atos 3 e 4 representam a parte mais heteróclita da peça e parecem à margem da ação dramática principal, é porque eles transpõem – sem alterar seu lugar e sua função – as “anedotas” que já quebravam a continuidade da narrativa original. Helena é a única a ser deslocada para o quinto ato, assumindo, assim, uma função dramática mais evidente. Da mesma forma, os longos capítulos de discussão [...] são reduzidos a alguns diálogos rápidos, dispersos nos dois primeiros atos, o que, além de tornar mais leve o conjunto, reduz o seu valor didático e, por outro lado, enfatiza sua função dramática. O que resta da narrativa é confiado ao coro (ou por vezes a um monólogo que faz o balanço da situação), cujo retorno, em intervalos regulares, enfatiza as etapas da ação e o início dos cinco atos. [...] Como um todo, essas estruturas formais revelam um dramaturgo criativo, completamente consciente das possibilidades da cena dramática.

<sup>120</sup> Narrativa popular de tradição oral. (N.T.)

<sup>121</sup> *Le mythe de Faust*, p. 35-36.

Essa versão dramática da lenda de Fausto não é evidentemente uma dramatização no sentido temático da palavra, que não é também o nosso. Nessa lenda, que é uma crônica biográfica, Marlowe de modo algum tentou incutir o enredo bem amarrado que ela não tinha (e ainda não terá no *Fausto* de Goethe) e do qual o teatro elizabetano não fazia a menor questão. Mas a necessidade de tal enredo sem dúvida se estabeleceu em dramaturgias mais exigentes, como aquela que o teatro neoclássico ilustra e que se mantém até o início do século XX. Assim também Zola, adaptando para o teatro *L'assommoir* – que é, mais uma vez, apenas um romance biográfico –, se esforça para introduzir nele uma aparência de intriga: a queda fatal de Coupeau é provocada por uma mulher que ele havia ofendido e que queria vingança. Isso, comenta o próprio Zola, para “dramatizar um pouco a peça, que carece de qualquer interesse dramático”.<sup>122</sup>

Está claro que, para Zola, a cena dramática exige uma ação mais amarrada (isto é, em que os acontecimentos se determinem mais intimamente uns aos outros, sem dar lugar à contingência do vivido) do que a narrativa – ou pelo menos mais do que uma narrativa em forma de crônica, como é *L'assommoir*: pois a ação do romance balzaquiano é frequentemente tão rigorosa como é aquela da tragédia neoclássica ou da comédia de costumes. Aristóteles e Boileau teriam, certamente, concordado com Zola; para eles, o modelo narrativo era o desenvolvimento predominantemente solto da ação épica, e o modelo dramático, o mecanismo implacável do conflito trágico. Mas essa relação entre modo de representação e tipo de ação não nos aparece mais tão evidente, e a transposição para a cena dramática, depois de Claudel ou Brecht, não mais implica tão necessariamente uma conversão para o enredo dramático. Assim também a dramatização para nós é pouco mais do que uma *encenação*.

O procedimento inverso, ou narrativização, parece bem mais raro, apesar das já mencionadas vantagens textuais do modo narrativo. O *Doutor Fausto* de Thomas Mann é uma exceção apenas em aparência, uma vez que seu hipotexto, como veremos, é antes a narrativa popular (*Volksbuch*) do que a “tragédia” de Goethe. Essa assimetria deve-se, provavelmente,

<sup>122</sup> Citado por MARTINO. *Naturalisme français*, p. 72.

às razões práticas já citadas: comercialmente, é mais vantajoso levar uma narrativa para o palco (ou para a tela) do que o contrário. Assim, a narrativização quase só é encontrada associada a outras operações de transformação, em particular a redução (um exemplo são os *Contos* de Charles Lamb). Finalmente, e apesar do papel desempenhado pela redução, o texto que ilustra melhor (se não mais rigorosamente) a narrativização poderia bem ser o *Hamlet* de Laforgue.<sup>123</sup>

<sup>123</sup> Publicado em *La Vogue* de 15 novembro de 1886, e em *Moralités légendaires*, 1887.

# Práticas hiperestéticas

Tradução de Miriam Vieira

Todo objeto pode ser transformado, toda forma pode ser imitada, nenhuma arte por natureza escapa a esses dois modos de derivação que definem a hipertextualidade na literatura e que, mais genericamente, definem todas as práticas artísticas de segunda-mão, ou *hiperartísticas* – por razões a serem discutidas, não acredito que possamos legitimamente estender a noção de texto, e por conseguinte a noção de hipertexto, a todas as artes. Depois deste alongado percurso através da hipertextualidade literária, não vou iniciar aqui uma nova caminhada através das práticas hiperartísticas – o percurso seria bem mais longo e, dentre outros problemas, excederia a minha competência. Mas me parece útil dar uma espiada no assunto, restringindo-me cuidadosamente à pintura e à música, com o propósito de trazer à tona algumas similaridades ou correspondências que revelam o caráter transartístico das práticas de derivação, assim como algumas disparidades que apontam para a especificidade irreduzível de cada arte, pelo menos sob esta perspectiva.

A transformação pictórica é tão antiga quanto a pintura propriamente dita, mas a época contemporânea certamente desenvolveu, mais do que qualquer outra, os investimentos lúdico-satíricos que se pode considerar como equivalentes pictóricos da paródia e do travestimento.<sup>124</sup> Desfigurar o retrato da Mona Lisa de uma maneira ou de outra é um exercício bastante comum ao qual Marcel Duchamp deu credibilidade ao

<sup>124</sup> Devo parte do meu conhecimento ao trabalho de Jean Lipman e Richard Marshall, *Art about Art*.

expor em 1919 o seu famoso *LHOOQ*, que é uma Gioconda de bigode.<sup>125</sup> Dentro do contexto dadaísta-surrealista, esse acessório nos remete irresistivelmente a outra vedete e sugere uma contaminação, recentemente efetuada por Philippe Halsman: *Mona Dali*, a Mona Lisa que tem o rosto de Dali e traz entre os dedos uma boa quantidade de notas verdes. Fiel à sua estética da repetição, Andy Warhol propôs *Trinta é melhor que uma*: trinta pequenas cópias da Mona Lisa justapostas na mesma tela. Mais elaborada, em suma, esta publicidade para uma caixa de dez *flashes* (ao invés de cinco) em que se veem nove fotos desfocadas de uma pseudo-Mona, seguidas da “boa” – ou pelo menos aquela de Leonardo, de qualquer modo. A legenda: “Agora você tem o dobro de chances de acertar.” Outra utilização publicitária: Mona usando fones de ouvido estereofônicos, tendo como legenda uma velha questão que encontra aqui, implicitamente, sua resposta: *Já pensou por que ela está sorrindo?*<sup>126</sup> Outra celebridade pictórica, o retrato dos Arnolfini<sup>127</sup> é afetado por uma variação mínima inesperada e, por conseguinte, eficaz, de Robert Colescott: a jovem senhora é, como se diz, “de cor”. E em *Liddul Gurnica* de Peter Saul, a cabeça de touro ao centro é substituída pela do próprio Picasso.

Essas transformações pontuais correspondem bem ao regime lúdico da paródia. Mas a prática, especificamente pictórica, da *réplica* (cópia de autor, ou de ateliê) quase sempre comporta um elemento de transformação que não pode ser atribuído nem ao jogo nem obviamente à sátira, mas sobretudo, eu imagino, ao sério propósito de individualizar por alguma variante cada uma das réplicas: veja, de Chardin, dentre outros, os dois *Bénédicté* do Louvre e o do Ermitage.

O equivalente ao travestimento seria, de maneira ao mesmo tempo mais maciça e mais sutil, o refazer de uma pintura, da qual seriam preservados o tema e os elementos estruturais mais importantes, executados

<sup>125</sup> Uma leitura soletrada em francês das letras LHOOQ reproduz a frase *Elle a chaud au cul*: Ela tem fogo no rabo. (N.T. amer.)

<sup>126</sup> Seria necessário um volume grosso, destinado a se tornar rapidamente desatualizado, simplesmente para listar as práticas hipertextuais na indústria da publicidade moderna. Um misto de paródia e travestimento, e equivalente às transexualizações no estilo *Joseph Andrews*, mencionaremos o seguinte cartaz para uma marca de meias, que inverte o famoso cartaz do filme *O pecado mora ao lado*: uma falsa Marilyn Monroe flerta com um falso Tom Ewell cuja calça está sendo levantada pelo vento que vem do bueiro, descobrindo uma perna bem calçada, e por isso considerada *sexy*.

<sup>127</sup> *Arnolfini e sua esposa*, de Jan van Eyck. (N.T.)

num outro estilo pictórico. Mel Ramos tornou-se especialista em tal transformação estilística, ao refazer em estilo *pop* a *Odalisca* de Ingres, a *Olímpia* de Manet e a *Vênus* de Velásquez. As características estilísticas do resultado facilmente nos induzem a falar de transformação lúdica ou satírica, mas o gesto de transformação em si mesmo *a priori* não está ligado, aqui ou na literatura, a nenhum regime em particular. E é evidentemente no seu regime pessoal, em que a ludicidade ostensiva frequentemente mascara uma busca séria e impetuosa, que Picasso frequentemente parafraseou em seu idioma obras clássicas como o *Banho turco* de Ingres (1907), as *Femmes d'Alger* de Delacroix (1955), as *Meninas* de Velásquez (1956) ou o *Almoço na relva* de Manet (1961), que ele próprio...

A imitação, na pintura, é uma prática ainda mais frequente do que a transformação. A própria palavra *pastiche*, lembremos, vem da música e transitou pela pintura antes de estabelecer-se na literatura, e a prática da imitação fraudulenta, porque mais rentável, é muito mais disseminada na pintura do que em qualquer outro campo. Mas é preciso levar em consideração um fato importante, a existência da *cópia*, uma prática específica das artes visuais, que é, talvez, a imitação direta de uma obra, isto é, sua reprodução pura e simples, seja pelo mesmo artista ou por seu ateliê (réplica), seja por um outro artista que se dedica à imitação com o objetivo de aprender a técnica (cópia de escola), ou qualquer outro propósito, inclusive o de fraude. Essa prática, vale lembrar, não encontra equivalente na literatura ou na música, porque nesses campos não teria nenhum valor estético: copiar um texto literário ou musical não é de maneira alguma uma performance significativa de escritor ou de músico, mas uma simples tarefa de copista. Por outro lado, produzir uma boa pintura ou uma escultura à maneira de um mestre requer uma competência técnica em princípio equivalente à do modelo.

Mas a pintura também conhece a imitação indireta, que é, em todas as artes, característica do *pastiche*: imitação da maneira de um mestre em uma performance nova, original, que não consta do seu catálogo. Em todos os tempos, esse tipo de competência tem sido direcionado para a produção do apócrifo fraudulento, ou *falsificação*, cujo exemplo mais conhecido são os pseudo-Vermeer de Van Meegeren. Mas um imitador habilidoso pode facilmente, e mais honestamente, assinar seu próprio

nome em telas pintadas “à maneira de” um artista famoso, fornecendo então o equivalente exato do pastiche literário declarado. Jean-Jacques Monfort, por exemplo, produz assim imitações perfeitamente legais de Dufy, Picasso, Dali e outros, e apenas seu caráter de imitação declarada as distingue da falsificação clássica. Por outro lado, como na literatura ou na música, a imitação aqui tem um papel a desempenhar na formação do artista: Goya começa imitando Velásquez, ou Picasso imitando Lautrec, exatamente como Mallarmé no início, mais ou menos conscientemente, se faz às custas de Baudelaire, ou Wagner às custas de Meyerbeer – e de alguns outros.

Na música, as possibilidades de transformação são provavelmente muito mais amplas do que na pintura e, com certeza, do que na literatura, dada a maior complexidade do discurso musical, que não está de modo algum ligado, como o texto literário, à famosa “linearidade” do significante verbal. Até mesmo um som único e isolado se define pelo menos por quatro parâmetros (tom, intensidade, duração, timbre), cada um dos quais pode ser objeto de uma modificação separada: transposição, reforço ou enfraquecimento dinâmico, alongamento ou encurtamento da emissão, mudança de timbre. Uma melodia, ou sucessão linear de sons únicos, pode estar sujeita em sua totalidade ou em cada uma das suas partes a diversas alterações elementares; mas, além disso, ela se presta, enquanto conjunto sucessivo, a transformações mais complexas: inversões dos intervalos, movimento retrógrado, combinação dos dois, mudança de ritmo e/ou de tempo, e todas as combinações eventuais dessas várias possibilidades. A superposição, harmônica ou contrapontada, de várias linhas melódicas multiplica esse repertório já considerável. Finalmente, o canto pode acrescentar um canal suplementar – a “letra” –, que comporta sua própria capacidade transformativa: outra letra para a mesma melodia, outra melodia para a mesma letra, etc. Essa capacidade vertiginosa de transformação é a própria alma da composição musical, e não somente no seu estado “clássico”, uma vez que os mesmos princípios funcionam, por exemplo, no *jazz* ou na música serial. O que em literatura de certa forma ainda passa por um jogo um pouco marginal

é quase universalmente considerado como o princípio fundamental do “desenvolvimento”, isto é, do discurso musical.

Estudar o funcionamento da transformação em música equivaleria, então, a descrever exaustivamente as formas desse discurso. Contento-me em enumerar algumas marcas: a *paródia*, no sentido clássico, ou modificação apenas do canal verbal de uma melodia: Bach, como sabemos, reempregava para as cantatas da igreja árias inicialmente compostas para letras de cantatas profanas. A *transcrição*, ou transformação puramente instrumental, e seus dois casos particulares antitéticos da *redução* (da orquestra para um só instrumento, geralmente o piano: sabe-se a quantidade impressionante de reduções pianísticas efetuadas por Liszt sobre partituras de orquestras como as sinfonias de Beethoven ou de Berlioz) e da *orquestração*: do piano para a orquestra, como faz Ravel para os *Quadros de uma exposição* de Moussorgski, ou sua própria *Mamãe gansa*; sem contar as inúmeras *reorquestrações*, ou modificações da distribuição instrumental: Mahler, por exemplo, reorquestrando as sinfonias de Schumann, ou Rimsky tantas obras de Moussorgski – mas esse procedimento, e o movimento inverso de “retorno” à partitura original, é o pão de cada dia da interpretação musical há mais de um século. A orquestração e a reorquestração podem propiciar um refazimento mais avançado, próximo do que é chamado em outros campos de *arranjo*: sabe-se o que Stravinsky, em *Pulcinella*, faz de alguns temas emprestados de Pergolesi, entre outros. O melhor que posso fazer aqui é citar o próprio Stravinsky:

Comecei compondo a partir dos manuscritos do próprio Pergolesi, sem ideia preconcebida ou atitude estética particular, e eu não teria como prever nada do resultado. Eu sabia que não podia produzir um pastiche (*forgery*) de Pergolesi, meus hábitos motores são diferentes demais dos dele; na melhor das hipóteses, eu podia repeti-lo com o meu próprio sotaque (*in my own accent*). Que o resultado tenha sido em certa medida uma sátira era certamente inevitável – quem poderia ter tratado aquele material em 1919 sem uma ponta de sátira? – mas esta observação é retrospectiva: eu não tinha a intenção de compor uma sátira e, naturalmente, Diaghilev não tinha nem mesmo vislumbrado tal possibilidade. Tudo o que ele queria era uma orquestração com estilo (*stylish orchestration*), e minha música o chocou tanto que ele me arrasou por muito tempo com um olhar que lembrava o século XVIII ofendido. Mas de fato,

o mais marcante em *Pulcinella* não é o quanto, mas o tão pouco eu acrescentei ou alterei.<sup>128</sup>

O ouvinte pode avaliar (parece-me que a intervenção, harmônica em particular, tende a se agravar progressivamente no decorrer da partitura), mas enfim, o termo, bem escolhido, *stylish orchestration* designa aqui um equivalente bastante estrito da transestilização literária, ou da maneira como Picasso (a aproximação não é nova, mas como evitá-la?) traduz, também ele *in his own accent*, uma tela de Velásquez ou de Delacroix. A simples *transposição* (mudança de tom ou mudança de modo dentro do mesmo tom) entra certamente nessa prática complexa, mas sabemos como ela pode bastar, por si só, para mudar o colorido e o clima de uma obra. A *variação*, incida ela sobre um tema original (*Variações Goldberg* de Bach) ou emprestado (*Variações Diabelli* de Beethoven), constitui por si mesma uma forma ou gênero musical inteiramente à parte, em que se combinam todas as possibilidades de transformação, canônicas ou não – e sabemos até onde Beethoven as explorou. Mais livremente, ou preguiçosamente, a *paráfrase* (Liszt deixou umas quarenta paráfrases, praticamente sobre todas as óperas em moda na sua época, de Mozart a Wagner) tece a partir de um ou mais temas emprestados toda uma rede de improvisações *ad libitum*. É aqui que melhor pode se investir uma atitude lúdica, ou até mesmo irônica: veja, por exemplo, os *Souvenirs de Bayreuth* de Fauré e Messager, cujo espírito e procedimento o subtítulo “fantasia (para dois pianos) em forma de quadrilha sobre temas favoritos de *O anel do Nibelungo*” descreve muito bem. É um pouco o mesmo princípio de transformação rítmica que preside os famosos arranjos jazzísticos de Jacques Loussier, cujo título-trocadilho *Play Bach*<sup>129</sup> corresponde a um contrato de travestimento. Esqueci-me daquele, não menos irreverente, que Jean Wiener dava a transcrições de valsas e mazurcas de Chopin em ritmo de tango, no tempo do *Bœuf sur le Toit*.<sup>130</sup> Finalmente, compositores contemporâneos como André Boucourechliev (*Ombres*) ou Mauricio Kagel (*Ludwig*

<sup>128</sup> STRAVINSKY; CRAFT. *Expositions and developments*, p. 127-128.

<sup>129</sup> A pronúncia de *Play Bach* é a mesma de *play-back*, daí o trocadilho. (N.T.)

<sup>130</sup> O boi no telhado – nome de um elegante ponto noturno em Paris no início do século XX, onde Wiener se encontrava com o chamado grupo dos seis, e seu catalisador era o poeta e dramaturgo Jean Cocteau. Fonte: THOMPSON, Daniella. *As crônicas bovinas*, parte 5, 2002. Disponível em: <[http://daniellathompson.com/Texts/Le\\_Boeuf/cron.pt.5.htm](http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cron.pt.5.htm)>. Acesso em: 5 maio 2007. (N.T.)

van) levaram a técnica de manipulação a extremos que nem vou tentar descrever, mas que me parecem bastante próximos, no procedimento e eventualmente no espírito, daqueles do Oulipo na literatura.<sup>131</sup> Isto não deve levar a crer que as épocas clássicas ignoravam o papel do humor na composição musical: um exemplo conhecido é a *Brincadeira musical* de Mozart, que brinca com as notas voluntariamente “falsas”, e esse tipo de piscadela, ou um outro tipo, não está tão distante de algumas obras sérias de Haydn. Os primeiros “concertos-pastiches” de Mozart são na verdade centões (contaminação aditiva) de movimentos de sonatas da moda, e essa contaminação sintética que vem a ser o *quodlibet*, e que consiste em misturar num contraponto improvisado dois temas heterogêneos, era muito praticada no tempo de Bach, inclusive por ele mesmo. A vigésima variação Diabelli (*Allegro molto alla “Notte e giorno faticar” da Mozart*) procede ainda por uma espécie de contaminação que explora a semelhança entre os primeiros compassos da valsa de Diabelli e a ária de Leporello.

A todas essas possibilidades de transformação especificamente textuais se acrescentam aquelas ligadas à interpretação. Não é preciso dizer que dois intérpretes ou grupo de intérpretes, supondo que disponham dos mesmos instrumentos, nunca executam de modo idêntico a mesma partitura, e aqui novamente a capacidade de transformação é multiplicada por um fator virtualmente infinito: os amantes de concertos ou de gravações sabem disso, para seu prazer e seu gosto, e essa capacidade pode, também, ser investida em regime lúdico ou satírico: pensemos nas execuções burlescas do Festival Hoffnung,<sup>132</sup> ou no recital de Cathy Berberian, em que ela interpreta a mesma canção (de John Lennon, se não me falha a memória) à maneira de várias outras cantoras, dentre as quais, eminentemente caricatural, Elizabeth Schwartzkopf.<sup>133</sup>

<sup>131</sup> Ver ESCAL. Fonctionnement du text et/ou parodie dans la musique de Mauricio Kagel.

<sup>132</sup> Festival de música que acontecia nos anos 50 no Reino Unido, onde músicos apresentavam paródias de repertório clássico. Fonte: BROWN, Robert. *Hoffnung Festival Summary*. Disponível em: <<http://www.cs.cmu.edu/~mwm/pdq/hoffnung.html>>. Acesso em: 5 maio 2007. (N.T.)

<sup>133</sup> A “zombaria” pode também acontecer somente no título, ou antes na relação entre o título e a partitura: sabe-se como Erik Satie gostava de atribuir às obras mais inocentes títulos impertinentes tais como *Airs à faire fuir* (Ária para afugentar) ou *Trois morceaux en forme de poire* (Três partes em forma de pera). Um compositor contemporâneo cujo nome me escapa intitula *Water Music* (Música de água) uma peça de música concreta à base de bombas com vazamentos.

À *la manière de...* essa frase introduz o capítulo, também ele inesgotável, da imitação na música.<sup>134</sup> A mesma multiplicidade de parâmetros faz as coisas, em princípio, tão complexas como na transformação: de um autor ou um gênero, pode-se imitar por imitar separadamente o tipo melódico, a harmonia, os procedimentos construtivos, a instrumentação, etc. Mas essa diversidade virtual é com certeza menos sistematicamente, ou menos analiticamente explorada, e a imitação estilística é aqui geralmente tão sintética quanto na literatura ou na pintura.

Fiz alusão a algumas explorações sérias da imitação musical a propósito da continuação; mas vemos reaparecer aqui a complexidade própria do fato musical: Süssmayr no *Réquiem*, Alfano em *Turandot* dispõem de rascunhos deixados por Mozart ou Puccini, dos quais podem dispor mais livremente do que um continuador literário, a ponto de reaproveitar, como faz Alfano oportunamente, um tema do primeiro ou do segundo ato para o dueto de amor do terceiro ato. O trabalho de Cerha para o terceiro ato de *Lulu* se limita à instrumentação de uma partitura que já havia sido inteiramente escrita. Mas a continuação não é a única função séria da imitação musical; como na literatura ou na pintura, a imitação juvenil é inteiramente séria, e alguns pastiches funcionam como “homenagens”: A *Sinfonia em dó* de Bizet e a *Sinfonia clássica* de Prokofiev prestam homenagem ao estilo clássico; *Hommage à Rameau* de Debussy e *Tombeau de Couperin* de Ravel homenageiam Rameau e Couperin (mas aqui a imitação é mais livre e mais distanciada). Um estilo local real ou imaginário pode também ser objeto de homenagem, como nas obras “espanholas” dos mesmos Debussy e Ravel (entre outros), ou na coloração chinesa de *Turandot*, japonesa de *Madame Butterfly*, “egípcia” de *Aída*, etc. O pastiche no sentido lúdico-satírico estaria, sobretudo, nos “À la manière de...” Chabrier e Borodine por Ravel, ou do próprio Ravel por Casella, ou nas reprises irônicas de formas antigas, ou estranhas à estética própria do imitador. Este é evidentemente o caso da ária com *vocalises* para soprano coloratura do primeiro ato de *Béatrice et Bénédicte*, em que Berlioz se diverte com uma forma tradicional que ele arrasa depois com seus sarcasmos; ou da ária (de mesmo tipo) de Zerbinette em *Ariane à Naxos*,

<sup>134</sup> Tomo aqui a palavra *imitação* em seu sentido geral; em teoria musical, ela é com frequência e desagravelmente tomada no sentido de transformação.

ou da ária de tenor italiano do *Chevalier à la rose*, homenagem-desafio ao rival Puccini – que demonstrou saber muito bem se pastichar na ária de Lauretta em *Gianni Schicchi*; eu diria o mesmo sobre a ária de Nanetta no último ato de *Falstaff*: em ambos os casos, o efeito de charge é ligado à presença detonante de uma ária séria em um contexto cômico. A autocharge não está ausente nem no *Platée* de Rameau, em que a letra burlesca caçoa de uma partitura séria. Esse contraste entre música e letra é um dos recursos mais eficientes da charge musical (é a própria alma de algumas partes de *La belle Héléne*), e por conseguinte também da autocharge, cuja realização mais desenvolvida talvez seja o *Duo pour chats* de Rossini: ária tipicamente rossiniana com uma “letra” que se reduz a diversos miados. Ainda aqui, a música dispõe de um duplo registro com o qual a literatura sequer poderia sonhar.

Mais próximo de nós, o gênero da canção paródica, cultivado por certos fantasistas, consiste essencialmente em transformar a letra mantendo a melodia (ou até mesmo, mais maciçamente, a faixa orquestral) de uma canção da moda: assim, a *Valse à mille temps* de Jacques Brel é transformada recentemente por Jean Poiret numa *Vache à mille francs*,<sup>135</sup> e mais recentemente a canção de amor tão sentimental de Francis Cabrel *Je l’aime à mourir* dá ao imitador Patrick Sébastien a oportunidade de criar uma *Je l’aime à courir*, de cujo espírito o título diz muito.<sup>136</sup> Mas temos aqui, numa terceira faixa, a da voz, uma terceira performance que evoca sobretudo o pastiche: a imitação (timbre, dicção, estilo de canto) do próprio cantor-criador. A complexidade de tal exemplo “menor” mostra bem por contraste o caráter relativamente monocórdio do meio literário. Podemos discutir infinitamente o paralelismo entre a execução musical e a leitura dos textos: não vou me arriscar numa tal discussão, mas é preciso pelo menos lembrar que a interpretação, como o próprio nome indica, interpõe entre a obra e o ouvinte (pelo menos em todos os casos em que o ouvinte e o intérprete não se confundem – mas alguma vez eles se confundem absolutamente?) uma instância cuja função pode ser diversamente descrita e apreciada, mas que de todo modo devemos reconhecer que não existe na literatura. Ou mais exatamente que ela

<sup>135</sup> Em português, o trocadilho equivaleria a derivar de *Valsa a mil tempos* o título *Vaca a mil francos*. (N.T.)

<sup>136</sup> O trocadilho em português seria entre *Eu o amo a ponto de morrer* e *Eu o amo a ponto de correr*. (N.T.)

não existe mais na literatura desde o desaparecimento das recitações públicas, exceto no teatro, em que o papel da performance (no sentido do inglês *performing art*<sup>137</sup>) em contrapartida é mais importante (voz, dicção, atuação, direção, figurino, cenário, etc.) do que em música pura – sendo a ópera, como já se sabe, a adição e a síntese de tudo isso, e portanto *a priori* a mais complexa de todas as artes.

Percebe-se, portanto, que as práticas de derivação não são de modo algum privilégio da literatura, mas podem ser encontradas também na música e nas artes plásticas, pois o que é verdadeiro para a pintura também o é em grande medida para a escultura e a arquitetura – sabe-se, por exemplo, o papel considerável do pastiche arquitetônico na paisagem urbana. Essas práticas podem ser encontradas nesses campos, mas em cada caso de um modo específico, sobre o qual seria imprudente baixar *a priori* as categorias próprias da hipertextualidade literária. Os materiais e as técnicas suscetíveis de transformação e de imitação não são os mesmos, os modos de existência e de recepção, os *status* ontológicos das obras apresentam diferenças por vezes fundamentais (consideremos, por exemplo, o papel, essencial no discurso musical clássico, da repetição, que não encontra nada equivalente na pintura, e quase nada na literatura, pelo menos antes de Robbe-Grillet; ou consideremos o simples fato de que a literatura é a única arte tributária, ou beneficiária, da pluralidade das línguas), e os investimentos de sentido são incomparáveis: nada corresponde na música às transformações semânticas do tipo *Sexta-feira*, nada corresponde na literatura à operação musical tão elementar e tão eficaz que é a passagem de maior para menor numa simples linha melódica. Assinalando ou lembrando o caráter universal das práticas hiperartísticas, de modo algum estou preconizando uma extrapolação para todas as artes do resultado – se é que há algum – de uma pesquisa sobre a hipertextualidade. Mas antes preconizo uma série de pesquisas específicas para cada tipo de arte, em que os paralelismos ou convergências eventuais não deveriam em nenhum caso ser postulados *a priori*, mas sim observados após a evidência. Portanto, acabo de falar ou de sugerir talvez demais a esse respeito – ainda que a distinção fundamental entre

<sup>137</sup> Em português, *arte performática*. (N.T.)

práticas de transformação e de imitação me pareça, até prova em contrário, de pertinência universal.

A menos que ela se anulasse num ponto preciso que é esta prática, já assinalada como específica das artes plásticas: a cópia. A reprodução pode parecer *a priori* uma forma extrema da imitação, e sem vínculo com a transformação. De fato, não é nada disso: o trabalho da cópia absolutamente não procede da arte do pastiche, ele não supõe, ainda que possa eventualmente se beneficiar dela, a aquisição prévia de uma competência idioletal, que seria aplicada a uma performance nova. Um copista da *Vista de Delft* não parte necessariamente, como Van Meegeren, do seu conhecimento geral da arte de Vermeer, mas da sua percepção *daquela* pintura em sua total singularidade, cuja aparência ele visa reproduzir o mais fielmente possível e por meios talvez muito diferentes daqueles utilizados pelo autor. Ele se ocupa somente da *Vista de Delft*, e o seu procedimento (sua abordagem) está paradoxalmente mais próximo de uma transformação do que de uma imitação: como a transformação, a cópia se interessa apenas por seu objeto singular e, mais do que como um pastiche absoluto, seria mais justo defini-la como uma *transformação nula*. E como, obviamente, nenhuma cópia é jamais perfeita, convém definir a cópia como uma transformação *mínima*, dando aqui ao adjetivo seu sentido mais forte (possível): não de uma transformação muito fraca, mas de uma transformação tão fraca quanto humanamente possível. A cópia é então esse estado paradoxal de um efeito de imitação (máxima) obtido por um esforço de transformação (mínima). Essa convergência aparente confirma talvez, de fato, o caráter antitético das duas práticas, já que o extremo positivo de uma se confunde com o extremo negativo da outra.

Restaria conceber uma contraprova simétrica: aquela de uma imitação mínima, e seria necessário perguntar se ela equivaleria a uma transformação máxima. Deveríamos imaginar um pastiche de Vermeer tão ruim (como pastiche) que não se assemelharia, de perto ou de longe, a nenhuma pintura de Vermeer: nada então impediria de considerá-lo como uma transformação máxima da *Vista de Delft*, ou de qualquer outro Vermeer. Tomemos *Guernica* como exemplo: se você se permite por um momento considerá-lo um pastiche de Vermeer, deverá, bem razoavelmente, qualificá-lo de pastiche mínimo (pastiche fracassado, se quiser;

mas prefiro conceber aqui a noção, teoricamente mais rica, de pastiche *deliberadamente fracassado*); se, por um esforço não menos louvável, você decide recebê-lo como uma transformação da *Vista de Delft*, você deverá, simetricamente, qualificá-lo de transformação máxima.

Espero que me tenha seguido até este ponto. Uma das vantagens desta contraprova é que ela pode, ao contrário do exemplo da cópia, ser transposta para a literatura. O *Dom Quixote* de Pierre Ménard, como se sabe, *não é* uma cópia, mas antes uma transformação mínima, ou imitação máxima, de Cervantes, produzida pela via canônica do pastiche: a aquisição de uma competência perfeita por identificação absoluta (“*ser Miguel de Cervantes*”). Mas a fragilidade dessa performance é ser imaginária e, como diz o próprio Borges, impossível. O pastiche mínimo, por outro lado, enche nossas bibliotecas reais, basta assumilo como tal. Borges, desejoso de “povoar de aventuras os livros mais sossegados”, propunha atribuir a *Imitação de Cristo* a Céline ou a Joyce. Esse tipo de atribuição se choca com terríveis obstáculos filológicos, e com a má vontade dos historiadores. Parece-me mais econômico e mais eficiente, porque menos “falsificável”, considerar, por exemplo, e apenas por um instante, *Ulisses* de Joyce ou *Morte a crédito* de Céline como duas transformações máximas da *Imitação de Cristo*, ou como dois pastiches mínimos do estilo de Tomás de Kempis. Tal relação poderia bem ser tão pertinente quanto aquela, mais comumente aceita (sabemos por que), entre *Ulisses* e a *Odisséia*, sobre a qual Borges escreve sabiamente em algum lugar que não merece talvez todo o estardalhaço que se faz em torno dela.<sup>138</sup> E se fosse encontrada um dia alguma carta inédita de Joyce nesse sentido (basta por enquanto que não se encontre nenhuma no sentido contrário), a crítica joyciana se veria simplesmente com um outro pão – mais fresco – sobre a prancha, o qual ela teria que assar de um jeito ou de outro.<sup>139</sup> Percebe-se em todo caso o caminho que se abre aqui, *publish or perish*,<sup>140</sup> para os estudos literários: *Molloy* de Beckett como um pastiche (mínimo) de Corneille, *O ciúme* de Robbe-Grillet como

<sup>138</sup> “Certos contatos insistentes e minuciosos, mas insignificantes, entre o *Ulisses* de Joyce e a *Odisséia* de Homero continuam a gozar – sabe-se lá porque – da admiração equivocada da crítica.” BORGES. *Fictions*, p. 55.

<sup>139</sup> Genette faz uso aqui de uma expressão do francês coloquial: *avoir du pain sur la planche*, que significa “ter muito trabalho pela frente”.

<sup>140</sup> *Publish or perish* (publique ou pereça), em inglês no original. (N.T.)

transformação (máxima) da *Canção de Rolando*: segue-se em cada caso um estudo comparado. E para voltar à terra firme, ou não muito longe dela, lembrarei a famosa nota 17 da *Farmácia de Platão*, em que Jacques Derrida sugeria discretamente, para grande espanto e embaraço de Landerneau, que o conjunto daquele ensaio “nada mais era do que, como rapidamente se terá compreendido, uma leitura de *Finnegans Wake*”. Talvez seja a minha vez de confessar algo que alguns leitores já devem ter adivinhado há muito tempo: que este livro – não *Finnegans Wake*, mas este que você, Leitor infatigável, conseguiu manter até agora em suas mãos – não é nada mais do que a transcrição fiel de um pesadelo não menos fiel, surgido de uma leitura precipitada e, temo, lacunar, à luz suspeita de algumas páginas de Borges, de um certo Dicionário das Obras de todos os Tempos e de todos os Países.

# Fim

Tradução de Maria Antônia Ramos Coutinho

O *corpus* aqui poderia ser outro, o que talvez não seja um mérito muito grande, mas é evidente que não se pode aspirar a nenhuma exaustão: nosso percurso através dos diversos tipos de hipertextos evidentemente deve muito ao acaso de uma informação pessoal,<sup>141</sup> e mais ainda a uma rede de preferências da qual eu seria o pior juiz. Parece-me, entretanto, que o princípio taxonômico que orientou esta pesquisa evitou-lhe as lacunas mais graves (as mais onerosas do ponto de vista teórico), graças ao que chamarei de a virtude heurística da casa vazia: não penso mais somente nas seis casas do quadro inicial, mas em alguns outros sistemas mais localizados, dos quais certas virtualidades aparentemente desprovidas de aplicação real incitam a maior curiosidade. Essa curiosidade acaba sempre por encontrar alguma prática comprovada que de outra forma lhe teria escapado, ou alguma hipótese verossímil que exige apenas um pouco de paciência ou de ócio para ser preenchida a seu tempo, em virtude do inesgotável princípio de Buffon: “Tudo o que pode ser, é” – ou será um dia, não duvidemos disso: a História tem suas falhas, mas ela sabe esperar.

Sobre o princípio geral dessa divisão, não tenho muito a retomar, a não ser brevemente para reafirmar pela última vez a pertinência da distinção entre os dois tipos fundamentais de derivação hipertextual, que são a transformação e a imitação: ao fim (para mim) desta investigação,

<sup>141</sup> Frequentemente completada, convenhamos, por aquela dos diversos auditórios, que me fizeram a gentileza de contribuir, de um modo ou de outro, para a elaboração deste estudo. Eu agradeço a todos, e especialmente a Michèle Sala por algumas pacientes pesquisas e outros serviços.

nada me leva a confundi-los mais do que no início e nada me sugere a existência de um ou vários outros tipos que escapariam a essa oposição simples. Algumas vezes me perguntei se a relação do texto “definitivo” de uma obra com o que hoje se chama, felizmente, seus “textos preliminares”<sup>142</sup> não estaria no domínio de um outro tipo de hipertextualidade, até mais genericamente de transtextualidade. Parece-me decididamente que não: como já tivemos ocasião de entrever, a relação genética se reporta constantemente a uma prática de autotransformação, por ampliação, por redução ou por substituição. Por mais inesgotável que seja seu campo de estudo e por mais complexas que sejam suas operações, ela é um caso particular (ainda um oceano em nosso mar) da hipertextualidade conforme aqui definida: toda situação redacional funciona como um hipertexto em relação à precedente, e como um hipotexto em relação à seguinte. Do primeiro esboço à última correção, a gênese de um texto é um trabalho de auto-hipertextualidade.<sup>143</sup>

Não é certamente necessário nos determos por muito tempo na revisão do caráter, ao contrário, muito relativo da distinção entre os regimes, da qual a pesquisa nos forneceu mais de um exemplo. Queria apenas sugerir uma divisão possível, no interior do regime sério, entre dois tipos de funções, das quais uma é de ordem prática ou, se preferimos, sociocultural: trata-se, evidentemente, daquela que predomina nas práticas como o resumo descritivo, a tradução, a prosificação; ela é ainda muito forte no *digest*, nas diversas formas de transmodalização como a adaptação teatral ou cinematográfica, e na maior parte das sequências e das continuações. Ela responde a uma demanda social, e se esforça legitimamente para retirar desse trabalho um proveito – donde seu aspecto frequentemente comercial, ou, como se dizia antigamente, “de subsistência”: frequentemente mais próximo, diria Veblen, da necessidade que da arte.

<sup>142</sup> Em francês, *avant-textes*. (N.T.) Devemos este termo, lembro, a Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte*. (N.A.)

<sup>143</sup> Evidentemente, e segundo o princípio colocado no capítulo 2, este aspecto hipertextual da relação genética não exclui outros aspectos transtextuais: o rascunho funciona também como um paratexto, cujo valor (entre outros) de comentário, e portanto de metatexto, em relação ao texto definitivo, é tão evidente quanto complicado, uma vez que ele nos informa, frequentemente, de forma muito clara (por exemplo nos esboços de James) sobre intenções e interpretações talvez provisórias, e completamente abandonadas no momento da redação definitiva.

A outra função do regime sério é mais nobremente estética: esta é sua função propriamente criativa, que ocorre quando um escritor se apoia em uma ou várias obras anteriores para elaborar aquela na qual investirá seu pensamento ou sua sensibilidade de artista. Este é evidentemente o traço dominante da maior parte das ampliações, de certas continuações (“infiéis”), e das transposições temáticas. Deliberadamente formalizei, na medida do possível, o estudo deste domínio, que se presta a isso certamente menos do que os outros, para tentar “reduzir” a alguns “princípios”, ou operações simples, esta matéria frequentemente tratada, sob os auspícios da “tematologia” ou da *Stoffgeschichte*, com muito empirismo e um pouco de... preguiça mental.

Devo ter dito em alguma parte, agulha neste palheiro, que a hipertextualidade é uma prática transgenérica, que *compreende* alguns gêneros ditos “menores”, como a paródia, o travestimento, o pastiche, o *digest*, etc., e que *atravessa* todos os outros. Talvez seja necessário nos perguntarmos, com o “reclamo” que damos (generosamente) às conclusões (provisórias), se entretanto sua distribuição não traduz maiores afinidades, ou compatibilidades, com certos gêneros. Podemos certamente afirmar sem riscos excessivos, e por razões práticas já entrevistas, que ela predomina mais maciçamente no mundo dramático (“na cena”) do que na narrativa. E ainda, e por uma outra razão também muito evidente, que ela é utilizada com menor frequência nos gêneros mais estreitamente ligados a uma referencialidade social ou pessoal: a História (ainda que os historiadores “transformem” muitos documentos), as Memórias, a autobiografia, o diário, o romance realista, a poesia lírica. Mas não devemos nos apoiar demais nessa evidência: todos esses gêneros são fortemente codificados, e conseqüentemente marcados por uma grande impressão de imitação genérica – às vezes, digamos, tanto quanto a pura ficção romanesca. Basta, talvez, no caso da poesia lírica, lembrar um fato de convenção temática tão caracterizado, e durante dois bons séculos, como foi o petrarquismo. Eu diria o mesmo do Romantismo e de suas sequelas.

O critério de distribuição mais pertinente é certamente menos genérico do que histórico. O quadro construído aqui apresenta as coisas de maneira sincrônica e trans-histórica, mas podemos aí observar alguns traços de evolução, de mutações, de aparecimentos e de

desaparecimentos, de investimentos diacronicamente privilegiados: aqui ou ali, segundo as épocas e os países, algumas luzes se acendem e se apagam, ou piscam de maneira algumas vezes significativa: a História, então, aporta onde não esperávamos. A paródia, por exemplo, ocorre, certamente, em todos os tempos, mas o travestimento parece ter esperado o século XVII. A charge precede aparentemente o pastiche, mas só se constitui em gênero profissional no fim do século XIX. O antirromance nasceu com o *Quixote*. A continuação é evidentemente uma prática mais antiga e clássica do que moderna. A transposição, e talvez mais genericamente a hipertextualidade, responde certamente mais a uma atitude estética ao mesmo tempo clássica e moderna, com um eclipse relativo – pelo menos na França – durante a primeira metade, romântica e realista, do século XIX;<sup>144</sup> mas um certo espírito do século XVIII sobreviveu manifestadamente na obra de certos autores como Nodier, Janin, Merimée, Stendhal, e mesmo frequentemente Balzac, e vimos ressurgir sob o Segundo Império uma atitude de brincadeira cultural que a posteridade não extinguiu. Ultrapassando a época do sério romântico-realista, a hipertextualidade é evidentemente, a obra de John Barth me deu a oportunidade de dizê-lo, um dos traços pelos quais uma certa modernidade, ou pós-modernidade, reata uma tradição “pré-moderna”: *Torniamo all’antico...* Os nomes, dentre outros, de Proust, Joyce, Mann, Borges, Nabokov, Calvino, Queneau, Barth, ilustram isso muito bem, espero. Mas não pretendemos com isso dizer que toda nossa modernidade seja hipertextual: o Nouveau Roman francês, por exemplo, às vezes o é, mas de uma maneira que lhe é certamente contingente; sua modernidade passa por outras vias, mas sabemos que elas também se definem facilmente por oposição ao “pai” realista (“Balzac” tem costas largas) e pela invocação de alguns tios ou antepassados privilegiados – frequentemente os mesmos que fornecem para outros seus hipotextos de referência.

Não pretendemos também reduzir à hipertextualidade todas as formas de transtextualidade, algumas das quais talvez nos ocupem

<sup>144</sup> Um eclipse semelhante (ou fase de latência?) é observado (e um pouco exagerado) por R. Alter em seu estudo do “romance de *self-conscious*” (*Partial Magic*). O mesmo eclipse, para dizer a verdade: pois a “consciência de si” que ele analisa, por exemplo, em *Dom Quixote*, *Tiago*, *o fatalista* ou *Fogo pávido*, tem evidentemente muito a ver com a hipertextualidade. Esta hiperconsciência, combinada com o tratamento lúdico, de seus próprios artifícios e convenções é ao mesmo tempo hiperconsciência de sua relação com um gênero e uma tradição.

amanhã, ou depois. Não retornarei à distinção por demais evidente da metatextualidade, que nunca é em princípio da ordem da ficção narrativa ou dramática, enquanto que o hipertexto é quase sempre ficcional, ficção derivada de uma outra ficção, ou de um relato de acontecimento real. Trata-se, aliás, de um dado de fato, e não de direito: o hipertexto pode ser não ficcional, particularmente quando deriva de uma obra ela própria não ficcional. Um pastiche de Kant ou uma versificação da *Crítica da razão pura* seria seguramente um texto não ficcional. O metatexto, no entanto, é não ficcional por essência. Por outro lado, temos constantemente observado, o hipertexto tem sempre mais ou menos valor de metatexto: o pastiche ou a charge são sempre “crítica em ato”, *Sexta-feira* é evidentemente (entre outros) um comentário de *Robinson Crusóe*. O hipertexto é pois sob vários pontos de vista, em termos aristotélicos, mais potente do que o metatexto: mais livre em seus modos, ele o ultrapassa sem reciprocidade.

Da oposição já marcada entre hipertextualidade e intertextualidade, quero insistir aqui apenas neste ponto, limitado, mas decisivo: contrariamente à intertextualidade conforme a descreve bem Riffaterre, o recurso ao hipotexto nunca é indispensável para a simples compreensão do hipertexto. Todo hipertexto, ainda que seja um pastiche, pode, sem “agramaticalidade” perceptível,<sup>145</sup> ser lido por si mesmo, e comporta uma significação autônoma e, portanto, de uma certa maneira, suficiente. Mas suficiente não significa exaustiva. Há em todo hipertexto uma *ambiguidade* que Riffaterre recusa à leitura intertextual, que ele preferiu definir como um efeito de “silepse”. Essa ambiguidade se deve precisamente ao fato de que um hipertexto pode ao mesmo tempo ser lido por si mesmo, e na sua relação com seu hipotexto. O pastiche de Flaubert por Proust é um texto “gramaticalmente” (semanticamente) autônomo. Mas, ao mesmo tempo, ninguém pode pretender ter esgotado sua função na medida em que não tenha percebido e saboreado a imitação do estilo de Flaubert. Evidentemente, esta ambiguidade tem seus graus: a leitura de *Ulisses* prescinde mais da referência à *Odisséia* do que um pastiche em referência ao seu modelo, e encontraremos entre esses dois polos todas as nuances

<sup>145</sup> Talvez deva precisar: sem agramaticalidade interior ao texto. Mas os índices paratextuais aí estão frequentemente para impor uma: mais uma vez, tudo iria bem com *Ulisses* lido como fragmento da vida dublinense, não fosse pelo título, que resiste a uma tal integração.

que queiramos; a hipertextualidade é mais ou menos obrigatória, mais ou menos facultativa segundo os hipertextos. Mas seu desconhecimento retira sempre o hipertexto de uma dimensão real, e observamos frequentemente com que cuidados os autores se previnem, ao menos pela via dos índices paratextuais, contra um tal desperdício de sentido, ou de valor estético. “Toda a beleza dessa peça, dizia Boileau sobre o *Chapelain décoiffé*, consiste na relação que ela tem com essa outra (*O Cid*).” Dizer toda a beleza seria exagero – mas uma parte sempre consiste nessa relação, e legitimamente em evidenciá-la.

O hipertexto *ganha* portanto sempre – mesmo que esse ganho possa ser julgado, como se diz de certas grandezas, negativo – com a percepção de seu ser hipertextual. O que é “beleza” para uns pode ser “feiura” para outros, mas, pelo menos, esse não é um valor que se possa desprezar. Talvez me reste dizer, então, para terminar, e para justificar *in extremis* minha “escolha do objeto”, o tipo de mérito (de “beleza”) que encontro na ambiguidade hipertextual, sem dissimular que vou me apoiar em valorizações completamente subjetivas.

A hipertextualidade, à sua maneira, é do domínio da *bricolagem*. Este é um termo cuja conotação é geralmente pejorativa, mas ao qual certas análises de Lévi-Strauss deram alguns títulos de nobreza. Não voltarei a isso. Digamos somente que a arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos “fabricados”: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto. Os visitantes da antiga indústria de conservas de São Francisco, da Faculdade de Letras D’Aarhus ou do teatro da Criée em Marseille, certamente experimentaram isso para seu prazer ou desprazer, e cada um pelo menos sabe o que Picasso fazia de uma sela e de um guidom de bicicleta.

Essa duplicidade do objeto, na ordem das relações textuais, pode ser figurada pela velha imagem do *palimpsesto*, na qual vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência. Pastiche e paródia,

como já se disse, “designam a literatura como palimpsesto”:<sup>146</sup> é o que se deve entender mais genericamente de todo hipertexto, como já dizia Borges sobre a relação entre o texto e seus textos preliminares.<sup>147</sup> O hipertexto nos convida a uma leitura relacional cujo sabor, tão perverso quanto queiramos, se condensa muito bem neste adjetivo inédito que Philippe Lejeune inventou recentemente: leitura *palimpsestuosa*. Ou, para deslizar de uma perversidade a outra: se amamos verdadeiramente os textos, devemos, de vez em quando, amar (pelo menos) dois ao mesmo tempo.

Essa leitura relacional (ler dois ou vários textos, um *em função* do outro) nos fornece certamente oportunidade de exercer o que eu chamaria, usando um vocabulário ultrapassado, um *estruturalismo aberto*. Pois há, neste domínio, dois estruturalismos, um do fechamento do texto e do deciframento das estruturas internas: é, por exemplo, aquele da famosa análise do poema “Les chats”, de Baudelaire, por Jakobson e Lévi-Strauss. O outro estruturalismo é, por exemplo, aquele das *Mitológicas*, onde vemos como um texto (um mito) pode – se queremos ajudar – “ler um outro”. Esta referência, talvez indecorosa, prescinde de desenvolvimento e de comentário.

Mas o prazer do hipertexto é também um *jogo*. A porosidade das divisões entre os regimes deve-se, sobretudo, à força de contágio, neste aspecto da produção literária, do regime lúdico. Em último caso, nenhuma forma de hipertextualidade ocorre sem uma parte de jogo, inerente à prática da reutilização de estruturas existentes: no fundo, a bricolagem, qualquer que seja ela, é sempre um jogo, pelo menos no sentido de que ela trata e utiliza um objeto de uma maneira imprevisível, não programada e, portanto, “indevida” – o verdadeiro jogo comporta sempre um pouco de perversão. Da mesma forma, tratar e utilizar um (hipo)texto para fins exteriores a seu programa inicial é um modo de jogar com ele e de se jogar dentro dele. A lucidez manifesta da paródia ou do pastiche, por exemplo, contamina, portanto, as práticas em princípio menos puramente lúdicas do travestimento, da charge, da forjação, da transposição, e esta contaminação constitui uma grande parte de seu valor. Ela

<sup>146</sup> AMOSSY; ROSEN. *La dame aux catleyas*.

<sup>147</sup> “Penso ser correto ver no *Quixote* ‘final’ uma espécie de palimpsesto, no qual devem transparecer os traços – leves mas não indecifráveis – da escritura ‘preliminar’ de nosso amigo” (*Fictions*, p. 71; trata-se evidentemente de nosso amigo, e confrade, Pierre Ménard).

também, certamente, tem seus graus, e não encontraremos nas obras como as de Racine, Goethe, O'Neill, Anouilh, Sartre ou Tournier um teor lúdico comparável àquele de um Cervantes, um Giraudoux, um Thomas Mann ou um Calvino. Há hipertextos mais leves do que outros, e não tenho necessidade de precisar a direção global de minhas preferências – preferências das quais não faria uso se não supusesse obscuramente que elas em parte se relacionam com a essência, ou, como diziam os clássicos, com a “perfeição” do gênero. Não quero dizer com isso que a ludicidade seja (mesmo para mim) um valor absoluto: os textos “puramente lúdicos” nos seus propósitos nem sempre são os mais cativantes, nem mesmo os mais divertidos. Os jogos premeditados e organizados são às vezes (aqui voltamos ao “fabricado”) um castigo de morte, e as melhores brincadeiras são frequentemente involuntárias. O melhor do hipertexto é um misto indefinível, e imprevisível no detalhe, de seriedade e de jogo (lúcidez e ludicidade), de complemento intelectual e de divertimento. Isso certamente, como já disse, chama-se humor, mas não devemos abusar deste termo, que quase inevitavelmente destrói o que ele “alfineta”: o humor oficial é uma contradição em si mesmo.

Como não sou surdo, posso perceber a objeção suscitada por esta apologia, mesmo parcial, da literatura de segunda mão: essa literatura “livresca”, que se apoia em outros livros, seria o instrumento ou o lugar de uma perda de contato com a “verdadeira” realidade, que não está nos livros. A resposta é simples: como já provamos, uma coisa não impede a outra, e *Andrômaca* ou *Doutor Fausto* não estão mais distantes do real do que *Ilusões perdidas* ou *Madame Bovary*. Mas a humanidade, que descobre incessantemente o sentido, não pode inventar sempre novas formas, e precisa muitas vezes investir de sentidos novos formas antigas. “A quantidade de fábulas e de metáforas das quais é capaz a imaginação dos homens é limitada, mas o pequeno número de invenções pode ser tudo, como o Apóstolo.” Ainda é necessário *nos ocuparmos* da hipertextualidade que tem em si mesma o mérito específico de relançar constantemente as obras antigas em um novo circuito de sentido. A memória, se diz, é “revolucionária” – certamente contanto que a fecundemos, e que ela não se contente em *comemorar*. “A literatura é inesgotável pela

única razão de que um único livro o é.”<sup>148</sup> Este livro não deve apenas ser relido, mas reescrito, como *Ménard*, literalmente. Assim se completa a utopia borgesiana de uma Literatura em transfusão perpétua – perfusão transtextual –, constantemente presente em si mesma na sua totalidade e como Totalidade, cujos autores todos são apenas um, e todos os livros são um vasto Livro, um único Livro infinito. A hipertextualidade é apenas um dos nomes dessa incessante circulação dos textos sem a qual a literatura não valeria a pena.

<sup>148</sup> BORGES ainda (é claro). *Enquêtes*, p. 307 e 244.

## Referências

- ALBALAT, Antoine. *Le travail du style: enseigné par le corrections manuscrites des grands écrivains*. Paris: Colin, 1903.
- ALIGHIERI, Dante. *L'enfer*. Trad. Émile Littré. Paris: Hachette et Cie librairie, 1879.
- ALIGHIERI. *Œuvres complètes*. Trad. et commentaires par André Pézard. [Paris]: Gallimard, 1965. (Bibliothèque de la Pléiade, 182).
- ALTER, Robert. *Partial Magic: the novel as a self-conscious genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- AMOSSY, R.; ROSEN, E. La dame aux catleyas. *Littérature*, n. 14, p. 55-64, mai 1974.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Paris: Gallimard, [1920]. (Soleil, 70).
- APULÉE. *L'ane d'or, ou, Les métamorphoses*. Trad. nouvelle avec introd. et notes par Henri Clouard. Paris: Garnier, 1932. (Classiques Garnier).
- BAL, Mieke. Notes on narrative embedding. *Poetics Today*, v. 2, n. 2, Winter 1981.
- BALZAC, Honoré de. Études sur M. Beyle, analyse de *La chartreuse de Parme*. In: STENDHAL. *La chartreuse de Parme*. Paris: Presses de la Renaissance, 1977.
- BALZAC, Honoré de. Un debut dans la vie. In: BALZAC, H. *La comédie humaine*. [Paris]: Gallimard, 1976. v. 1 (Bibliothèque de la Pléiade, 26).
- BALZAC, Honoré de. *Illusions perdues*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966. (GF, 107).
- BELLEMIN-NOEL, Jean. *Le texte et l'avant-texte*. Paris: Larousse, 1972. (Collection L, 3).
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966. 2 v.
- BIRGE-VITZ, Evelyne. Narrative analysis of medieval texts: la fille du comte de Pontieu. *MLN*, v. 92, n. 4, French Issue, p. 645-675, May 1977.
- BLAIR, Hugh. *Leçons de rhétorique et de belles-lettres*. Trad. de l'anglais par J. P. Quénot. Paris: Lefèvre, 1821. 3 v.
- BLANCHOT, Maurice. La poésie de Mallarmé est-elle obscure? In: BLANCHOT, Maurice. *Faux Pas*. Paris: Gallimard, 1943. p. [125-39].
- BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. Chapelain décoiffé. In: BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *Œuvres complètes*. Introd. par Antoine Adam. [Paris]: Gallimard, 1966. (Bibliothèque de la Pléiade, 188).
- BORGES, Jorge Luis. *Enquêtes*. Trad. de l'espagnol par Paul et Sylvia Bénichou. 2<sup>e</sup> éd. Paris: Gallimard, 1957. (La Croix du Sud, 16).
- BORGES, Jorge Luis. *Fictions*. 5<sup>e</sup> éd. Trad. de l'espagnol par P. Verdevoye et N. Ibarra. Paris: Gallimard, 1951. (La Croix du Sud, 1).
- BROCH, Hermann. *La mort de Virgile*. Trad. Albert Kohn. Paris: Gallimard, 1955. (Collection du monde entier).
- BROCH, Hermann. *The death of Virgil*. Trans. Jean S. Untermeyer. New York: Pantheon Books, 1945.
- BRUA, Edmond. *La parodie du Cid*. Alger: Charlot, 1944.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Mort à crédit*. [Paris]: Gallimard, 1952. 2 v. (Collection folio, 747/748).

- CHABROL, Claude; MARIN, Louis. *Le récit évangélique*. Paris: Aubier-Montaigne, 1974. (Bibliothèque de Sciences Religieuses).
- CHARLES, Michel. La lecture critique. *Poétique*, n. 34, avr. 1978.
- CHATEAUBRIAND, François Auguste René. *L'itinéraire de Paris à Jérusalem*. Paris: F. Didot, 1859.
- CIXOUS, Hélène. *Le nom d'Œdipe*: chant du corps interdit. [Paris]: Des Femmes, 1978.
- CLAUDEL, Paul. *L'annonce faite à Marie*. Éd. aug. d'une variante pour la scène de l'acte IV. Paris: Gallimard, 1963. (Le livre de poche, 980).
- CLAUDEL, Paul. *La ville*: (première et seconde versions). Paris: Mercure de France, 1946. (Théâtre. Première série, 2).
- CLAUDEL, Paul. *Le soulier de satin*: version intégrale. [Paris]: Gallimard, c1953. (Le livre de poche).
- CLAUDEL, Paul. *Partage de midi*. [Paris]: Gallimard, c1949. (Folio, 245).
- CLAUDEL, Paul. *Tête d'or*. Paris: Mercure de France, 1959. (Le livre de poche, 2322).
- CLAUDEL, Paul. *Théâtre*. Paris: Gallimard, 1964. v. 1. (Bibliothèque de la Pléiade, 72). Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit.
- COCTEAU, Jean. *La machine infernale*: pièce en 4 actes. Paris: B. Grasset, c1934. 191 p.
- COCTEAU, Jean. *Œdipe-roi*: Roméo et Juliette. Paris: Plon, 1928. (Le Roseau d'Or, 23).
- COLLINS, Phillip (Ed.). *Charles Dickens: the public readings*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main*. Paris: Seuil, 1979.
- CORNEILLE, Pierre. *Le Cid*. Paris: Hachette, 1939. 117 p. (Classiques France).
- COUTON, Georges. Du pensum aux fables. In: COUTON, Georges. *La poésie de la Fontaine*. Paris: PUF, 1957.
- CUÉNOT, C. L'origine des *Contes indiens* de Mallarmé. *Mercury*, 15 nov. 1938.
- DABEZIES, André. *Le mythe de Faust*. Paris: A. Colin, 1972.
- DAUDET, Léon. *Le voyage de Shakespeare*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française. 1929.
- DELEPIERRE, Octave. *La parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les modernes*. Londres: N. Trübner & Co.; Paris: Edouard Rouveyre, 1870.
- DEVAUX, Pierre. *Le livre des Darons Sacrés ou la Bible en Argot*. Paris: Aux Quais de Paris, 1965.
- DICKENS, Charles. *Great expectations*. London: Longmans, 1950.
- DIDEROT, Denis. *Jacques le fataliste*. Paris: Librairie Générale Française, 1974. (Le livre de poche, 403).
- DIDEROT, Denis. *Œuvres philosophiques*. Text établi par Paul Vernière. Paris: Garnier, [1967].
- DU GARD, Roger Martin. *Les Thibault*. Paris: Gallimard, c1955. 7 v. (Le livre de poche, 442/443, 476/477).
- DUHAMEL, Georges. *Chronique des Pasquier*: extraits. Paris: Larousse, 1954. 2 v. (Classiques Larousse).
- DU MARSAIS, César. *Traité des tropes*. Paris: Le Nouveau commerce, 1977.
- DUMAS, Alexandre. *Le vicomte de Bragelonne, ou, Dix ans plus tard*. Paris: Calmann-Lévy, 1938. 5 v.
- DUMAS, Alexandre. *Les trois mousquetaires*. Paris: Hachette, c1964. 2 v. (Textes en français facile).
- DUMAS, Alexandre. *Vingt ans après*. Paris: L. Conard, 1947. 3 v. (Œuvres de Alexandre Dumas, 33-35).
- DUMESNIL, René; DEMOREST, D. L. *Bibliographie de Gustave Flaubert*. Paris: Giraud-Badin, 1937.

- ESCAL, Françoise. Fonctionnement du texte et/ou parodie dans la musique de Mauricio Kagel. *Cahiers du XXe siècle*, Klincksieck, 1976.
- ESCHYLE. *Eschyle*. 6<sup>e</sup> éd. Trad. Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1953-1955. 2 v. (Collection des Universités de France).
- ESOPO. *Fables*. Texte établi et trad. Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1927. (Collection des universités de France).
- FIELDING, Henry. *Joseph Andrews*. London: Dent, 1968. (Everyman's library, 1467).
- FIELDING, Henry. *Joseph Andrews and Shamela*. Edited with an introduction and notes by Martin C. Battestin. Boston: Houghton Mifflin, c1961.
- FIELDING, Henry. *The history of Tom Jones: a foundling*. New York: Random House, 1950. (The Modern Library, 185).
- FLAUBERT, Gustave. *La tentation de Saint Antoine*. Paris: Garnier, 1954. (Classiques Garnier).
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Nouvelle version et scénarios inédits, par Jean Pommier et Gabrielle Leleu. Paris: José Corti, 1949.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1968. (Science de l'Homme). Introd. par Gérard Genette.
- FOUREST, Georges. *Le géranium ovipare*. Paris: Livre de Poche, 1964.
- GENETTE, Gérard. D'un récit baroque. In: GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969. (Tel Quel).
- GENETTE, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979. (Poétique).
- GENETTE, Gérard. Discours du récit. In: GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. (Poétique)
- GIONO, Jean. *Le bonheur fou*. Paris: Gallimard: c1957.
- GIONO, Jean. *Mort d'un personnage*. Paris: B. Grasset, c1949.
- GIONO, Jean. *Pour saluer Melville*. Paris: Gallimard, c1943.
- GIRAUD, v. *Chateaubriand, études littéraires*. Paris: Hachette, 1904.
- GIRAUDOUX, Jean. *Électre*: pièce en deux actes. Paris: B. Grasset, 1963.
- GIRAUDOUX, Jean. *Elpénor*. Paris: Emile-Paul Frères, 1926.
- GIRAUDOUX, Jean. *Judith*: tragedie en 3 actes. Paris: Bernard Grasset, 1932.
- GIRAUDOUX, Jean. *La guerre de Troie n'aura pas lieu*: pièce en deux actes. Paris: B. Grasset, c1935.
- GIRAUDOUX, Jean. *Siegfried et le limousin*. Paris: B. Grasset, [1959].
- GIRAUDOUX, Jean. *Supplément au voyage de Cook*: pièce en un acte. Paris: B. Grasset, 1937.
- GIRAUDOUX, Jean. *Suzanne et le Pacifique*: roman. Paris: B. Grasset, 1946.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Les souffrances du jeune Werther*. Trad. Pierre Leroux. Paris: Librairie Générale Française, 1999. (Le livre de poche classique).
- GRABBE, Christian Dietrich. *Don Juan et Faust* [Texte imprimé]. Gennevilliers: Théâtre de Gennevilliers, 1996.
- HEMPEL, Wido. Parodie, Travestie und Pastiche. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, n. 15, p. 150-176, 1965.

- HOMÈRE. *L'Iliade*: poème. Trad. et un discours sur Homère par Houdar de La Motte. Paris: chez Grégoire Dupuis, 1714.
- HOMÈRE. *L'Odyssée*. [Trad., introd., notes et index par Médéric Dufour et Jeanne Raison]. Paris: Garnier, 1968. (Classiques Garnier).
- HUGO, Victor. Booz endormi. In: HUGO, Victor. *La légende des siècles*. Paris: Hachette, c1950. 2 v.
- JARRY, Alfred. *La chandelle verte*: lumières sur les choses de ce temps. Paris: Le Livre de Poche, 1969.
- JOYCE, James. *Ulysse*. Trad. Auguste Morel. Paris: Gallimard, 1970. (Du Monde Entier, [105]).
- KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pratique*. 4<sup>e</sup> éd. Trad. François Picavet. Paris: Presses universitaires de France, 1965. (Bibliothèque de philosophie contemporaine).
- KOHLER, Herman. Die Parodie. *Glotta*, n. 35, 1956.
- KRISTEVA, Julia. *Semeiotike*: recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969. (Tel Quel).
- LAFLÈCHE, Guy. *Mallarmé*: grammaire génératrice des *Contes indiens*. Montréal: P.U., 1975.
- LA FONTAINE, Jean de. *Fables*. Nouv. éd., rev. Paris: Garnier Frères, [19--]. (Classiques Garnier).
- LAFORGUE, Jules. *Hamlet et quelques poésies*. Paris: Stock, 1924.
- LAFORGUE, Jules. *Moralités légendaires*. Paris: Librairie de la "Revue indépendante", 1887.
- LAMB, Mary; LAMB, Charles. *Tales from Shakespeare*. London: Longmans, 1957. (Longman's simplified English series).
- LIPMAN, Jean; MARSHALL, Richard. *Art about art*. New York: E. P. Dutton, 1978.
- LITTRÉ, Émile. *Histoire de la langue français*: études sur les origines, l'étymologie, la grammaire, les dialectes, la versification et les lettres au Moyen Age. Paris: Didier, 1863.
- LORRIS, Guillaume de; MEUNG, Jean de. *Le roman de la Rose*. Mis en français moderne par Andre Mary. Paris: Gallimard, c1949.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945. (Bibliothèque de la Pléiade, 65).
- MANN, Thomas. *Joseph et ses frères*. Trad. de l'allemand par Louise Servicen. Paris: N.R.F., 1948.
- MANN, Thomas. *Joseph et ses frères*. Trad. de l'allemand par Louis Vic et par Louise Servicen. Paris: Gallimard, 1935-1948. v. 1-4.
- MANN, Thomas. *Le docteur Faustus ou La vie du musicien allemand Adrian Leverkühn*. Trad. de l'allemand par Louise Servicen. Paris: Le Livre du Mois, 1957. (Chefs-d'Œuvre d'hier et d'aujourd'hui).
- MANN, Thomas. *Lotte à Weimar*. Trad. de l'allemand par Louise Servicen. Paris: Gallimard, 1945.
- MARIN, Louis. Pour une théorie du texte parabolique. In: CHABROL, Claude; MARIN, Louis. *Le récit évangélique*. Paris: Aubier Montaigne; Éditions du Cerf, 1974. (Bibliothèque des sciences religieuses).
- MARLOWE, Christopher. *Doctor Faustus*. Ed. by Roma Gill. London: E. Benn, 1975. (New Mairmaids).
- MARTINO, Pierre. *Le naturalisme français*. 8<sup>e</sup> éd. Paris: A. Colin, 1969. (Collection U2, 66).
- MATEO, Aleman. *La vie de Guzman d'Alfarache*. Paris: pour Pierre Ferrand, 1696. v. 1. Contenant la I & II partie.
- MONTHERLANT, Henry de. *La reine morte*: drame en trois actes. Texte corrigé par l'auteur avec les coupures possibles pour la représentation. Paris: Gallimard, c1947.

- MOUREAUX, José-Michel. *L'Œdipe de Voltaire*: introduction à une psycholecture. Paris: Lettres modernes, 1973. (Archives des lettres modernes, 146).
- NABOKOV, Vladimir. *Feu pâle*. Trad. de l'anglais par Raymond Girard et Maurice-Edgar Coindreau. Paris: Gallimard, 1962.
- NAUCRATIS, Athénée de. *Les deipnosophistes*. Paris: Les Belles Lettres, 1956. livres I et II.
- NIDA, Eugene A.; TABER, Charles R. *The theory and practice of translation*. Leiden: E. J. Brill, 1969. (Helps for Translators, 8).
- OFFENBACH, Jacques. *La belle Hélène*. Paris: E. Gérard et Cie., [19--]. 1 partitura (13 p.). Paroles de Henri Meilhac et Ludovic Halévy.
- O'NEILL, Eugene. *Mourning becomes Electra*: a trilogy. London: J. Cape, 1974. (J. Cape paperback, 44).
- OVÍDIO. *Les Héroïdes*. Paris: Garnier Frères, 1932.
- PAULHAN, Jean. *Œuvres complètes*. Paris: Cercle du livre précieux, 1966.
- PLAUTE, Térence. *Amphitryon*. In: PLAUTE, T. M. *Œuvres complètes*. Textes traduits du latin par Pierre Grimal. Paris: Gallimard, 1971. (Bibliothèque de la Pléiade, 224).
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. [Paris]: Gallimard, 1966.
- PROUST, Marcel. *Pastiches et mélanges*. 28<sup>e</sup> éd. Paris: Gallimard, c1919.
- QUENEAU, Raymond. *Exercices de style*. Paris: Gallimard, 1947.
- RACINE, Jean. *Andromaque*. Texte présenté par Jean-Paul Bonnes dans la mise en scène de la Comédie-Française. Paris: Hachette, 1965. (Classiques du Théâtre).
- RACINE, Jean. *Les plaideurs*: comédie. Paris: Hachette, 1935. (Classiques Illustres Vaubourdolle).
- REBOUX, Paul; MULLER, Charles. *À la manière de...* Éd. définitive. Paris: B. Grasset, 1925.
- RICHARDSON, Samuel. *Pamela*. London: Dent; New York: Dutton, c1962. 2 v. (Everyman's library, 683).
- RIFFATERRE, Michael. *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979. (Poétique).
- RIFFATERRE, Michael. La trace de l'intertexte. *La pensée*, n. 215, p. 4-18, oct. 1980.
- RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil, 1982.
- RODIN, Auguste. *À la Vénus de Milo*. Paris: La Jeune Parque, 1945.
- ROMAINS, Jules. *Les hommes de bonne volonté*. Paris: Flammarion, [1932-1946]. 27 v.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les confessions*. [Paris]: Flammarion, 1968. 2 v. (Garnier-Flammarion, 181, 182). Chronologie, introd., note bibliogr. par Michel Launay.
- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Don Quichotte*. Paris: Hatier, [1965]. (Traduction Hatier. Espagne).
- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Nouvelles exemplaires*. Trad. et notes de Jean Cassou. Paris: Le Livre de Poche, 1959.
- SAINT Augustin. *Confessions*. Texte établi et trad. Pierre de Labriolle. 5<sup>e</sup> éd. rev. et corrig. Paris: Les Belles Lettres, [19--]. 2 v. (Collection des Universités de France).
- SALLIER. Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie. In: HISTOIRE de l'Académie des Inscriptions. Paris: Imprimerie Royale, 1733. v. VII.
- SCALIGER, Jules-César. *Poetices libri septem [Poétique]*. [Lyon]: Antonius Vincentius, 1561.

- SCARRON, Paul. *Le Virgile travesti*: en vers burlesques. Paris: Garnier, c1876. (Classiques Garnier).
- SEGRAIS, Jean Regnault de. *Bérénice*. Paris: Quinet, 1648-1650.
- SEPT ans de réflexion. Réalisateur: Billy Wilder. USA, 1955 (FOX) Version française. 1 videocassette (150 min.), VHS. Traduction de: *The seven-year itch*.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Trad. Jean Curtis. Paris: L'Arche, [1954].
- SHAKESPEARE, William. *The merry wives of Windsor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1954.
- SMYRNE, Quintus de. *La suite d'Homère*. Texte établi et trad. Francis Vian. Paris: Les Belles Lettres, 1963-1969. 3 v. (Universités de France).
- SOPHOCLE. Antigone. In: SOPHOCLE. *Tragédies*: théâtre. Présentation et trad. Paul Mazon. [Paris]: Le Livre de Poche, 1968.
- SOPHOCLE. Œdipe à Colone. In: SOPHOCLE. *Sophocle*. Texte établi par Paul Masqueray. Paris: Les Belles Lettres, 1922. 3 v. (Collection des Universités de France).
- SOPHOCLE. *Œdipe-roi*. Édition annotée par Ch. Georjgin. Paris: Hatier, 1936. (Les classiques pour tous; Collection grecque).
- STENDHAL. *La chartreuse de Parme*. Paris: F. Hazan, 1948. (Les classiques du monde). Introd. et notes par Henri Martineau.
- STENDHAL. *Le rouge et le noir*. Paris: Hatier, 1974. (Profil d'une Œuvre, 20). Analyse critique par Christine Klein et Paul Lidsky.
- STENDHAL. *Le rouge et le noir*: chronique du XIX<sup>e</sup> siècle. Texte établi avec introduction, bibliographie, chronologie, notes et variantes par Henri Martineau. Paris: Garnier Frères, 1957.
- STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Expositions and developments*. Nova York: Doubleday, 1962.
- SUIDAS. *Lexicon graecum [Lexique]*. Milão: Demetrius Chalcondylas; Joannis Bissoli; Benedicti Mangii: 1499. [Língua: grego].
- SUMMER, Mary. *Contes et légendes de l'Inde ancienne*. Paris: Leroux, 1878.
- TERENCE. Andrienne. In: TERENCE. *Comédies*. Trad., introd., notices et notes par E. Chambry. Paris: Garnier, 1948. 2 v.
- TOLSTOÏ, Léon. *La guerre et la paix*. Trad. Boris de Schloezer. Paris: Gallimard, 1972.
- TOURNIER, Michel. *Gaspard, Melchior et Balthazar*. [Paris]: Gallimard, 1980.
- TOURNIER, Michel. La fin de Robinson Crusoe. In: TOURNIER, Michel. *Le Coq de bruyère*. Paris: Gallimard, 1978.
- TOURNIER, Michel. *Le coq de bruyère*. [Paris]: Gallimard, 1978.
- TOURNIER, Michel. *Vendredi*: ou les limbes du pacifique. Postface de Gilles Deleuze. Paris: Gallimard, 1972.
- UNAMUNO, Miguel de. *La vie de Don Quichotte et de Sancho Pança*. D'après Miguel de Cervantes Saavedra; trad. Jean Babelon. Paris: Tallone, 1949.
- URFÉ, Honoré d'. *L'Astrée*: extraits. Paris: Larousse, c1935. (Classiques Larousse).
- VALÉRY, Paul. *Le cimetière marin*. Paris: NRF, 1920.
- VALÉRY, Paul. *Les bucoliques de Virgile*. Paris: Gallimard, 1953.

- VALÉRY, Paul. *Paul Valéry vivant*. Marseille: Chaiers du Sud, 1946.
- VIRGILE. *Énéide*. Trad., chronologie, introd. et notes par Maurice Rat. Paris: Flammarion, 1965. (GF, 51).
- WEINRICH, Harald. *Le temps: le récit et le commentaire*. Trad. de l'allemand par Michèle Lacoste. Paris: Seuil, 1973. (Poétique).
- ZOLA, Émile. *L'assommoir*. Chronologie et introduction par Jacques Dubois. Paris: Garnier-Flammarion, c1969. (Garnier-Flammarion, 198).
- ZOLA, Émile. *Le docteur Pascal*. [Paris]: Fasquelle, [1963].
- ZOLA, Émile. *Les Rougon-Macquart*. Paris: Seuil, 1970. 6 v.
- ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin*. Rio de Janeiro: Americ-Edit, [19--].

## Edições em língua portuguesa

- A CANÇÃO de Rolando. Trad. Lúcia Vassallo. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988. (Obras-primas através dos séculos).
- A VIDA de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades. Trad. Stella Leonardos; introd. Adriano G. Kury. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Integralmente traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. São Paulo: USP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1976. 823 p. (Clássicos de sempre, 2).
- ALIGHIERI, Dante. *O inferno*. Trad. em forma de narrativa de Malba Tahan. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [198-?]. (Universidade, AG-250).
- ALIGHIERI, Dante. *Obras completas*. Trad. Mons J. P. Campos et al. São Paulo: Das Américas, [19--].
- APOLLINAIRE. *Álcoois e outros poemas*. Trad. Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- APULEIO, Lúcio. *O asno de ouro*. Notas, introd. e trad. direta do latim de Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, [1992]. (Clássicos de bolso).
- BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Trad. Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro; Porto Alegre: [s.n.], 1952-1956. 10 v.
- BALZAC, Honoré de. *Ilusões perdidas*. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM Editores, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad., introd. e notas de Jamil A. Haddad. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes: Ed. da UNICAMP, 1988.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Morte a crédito*. Trad. Vera A. Harvey e Maria Arminda Souza-Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- CLAUDEL, Paul. *O anúncio feito a Maria*. Rio de Janeiro: AGIR, 1954. (Teatro moderno, 20).
- CLAUDEL, Paul. *O sapato de cetim*. Versão para o palco abreviada, anotada e organizada em colaboração com Jean-Louis Barrault; trad. Maria Jacintha. Petrópolis: Vozes, 1970. (Diálogo da ribalta, 35).

- COCTEAU, Jean. *A máquina infernal*: peça em quatro atos. Trad. Manuel Bandeira. Petrópolis: Vozes, 1967.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- CONRAD, Joseph. *Tufão*. Trad. Queiroz Lima. Porto Alegre: Globo, 1943.
- CORNEILLE, Pierre. *O Cid; Horácio*. Trad. Jenny K. Segall; introd. Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [1988].
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Prefácio de Candido Juca (Filho). Trad. Costa Neves e Flávio P. Figueiredo. Rio de Janeiro: Ediouro, [1993]. (Clássicos de bolso).
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. 3. ed. rev. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DICKENS, Charles. *Grandes esperanças*. São Paulo: Martin Claret, 2007. (A Obra-Prima de Cada Autor).
- DIDEROT, Denis. *O sobrinho de Rameau*. Trad. Victor de Azevedo. Prefácio de Goethe. Rio de Janeiro: Athena, [19--]. (Biblioteca Clássica, 6).
- DIDEROT, Denis. *Tiago, o fatalista*. Trad. João F. Amaral. Lisboa: Estampa, 1972.
- DU GARD, Roger Martin. *Os Thibault*. Trad. Casemiro Fernandes. Porto Alegre: Globo, 1943. 3 v. (Coleção Nobel. Série gigante, 7, 8A).
- DUMAS, Alexandre. *O visconde de Bragelonne*. Trad. Octavio M. Cajado. São Paulo: Saraiva, 1954. 6 v.
- DUMAS, Alexandre. *Os três mosqueteiros*. Recontado por Miécio Tati. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Clássicos da literatura juvenil, 4).
- DUMAS, Alexandre. *Vinte anos depois*. Trad. Otavio M. Cajado. São Paulo: Saraiva, 1953. 3 v.
- ÉSQUILO. *Orestéia*: Agamémnon, Coéforas, Euménidas. Trad. Manuel O. Pulquério. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992. (Clássicos gregos e latinos, 4).
- ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPEDES. *Os persas, Electra e Hecuba*. Trad. do grego de Mário G. Cury. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. (A tragédia grega, 4).
- EURÍPEDES. *As fenícias*. Introd., trad. e notas de Manuel S. Alves. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1975.
- EURÍPEDES; SÊNECA; RACINE. *Hipólito e Fedra*: três tragédias. Estudo, trad. e notas de Joaquim B. Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- FERREIRA, António. *Inês de Castro*. Introd. e notas de Maria Rosa A. Sellers. Coruna: Universidade de Coruna, 2000.
- FIELDING, Henry. *Tom Jones*. Trad. Octavio Mendes Cajado. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1971. (Os Imortais da Literatura Universal).
- FLAUBERT, Gustave. *As tentações de Santo Antão*. Trad. Luís de Lima. Apresentação de Paul Valéry. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Enrico Corvisieri. Porto Alegre: L&PM Editores, 2003. (L&PM Pocket - Literatura Clássica Internacional).
- FLAUBERT, Gustave. Um coração simples. In: FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Trad. Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*: ensaio de método. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Arcádia, 1979. (Práticas de Leitura, 7).

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne F. Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates. Crítica, 57).

GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitecto*. Lisboa: Vega, 1987.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. Jenny K. Segall. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos de Werther*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2004. (Coleção L&PM Pocket, 217).

HEGEL, Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2007. (Pensamento humano).

HOMERO. *Batracomiomaquia*: a batalha dos ratos e das rãs. Estudo e trad. Fabrício Possebon. São Paulo: Humanitas, 2003. (Letras clássicas).

HOMERO. *Ilíada*. 3. ed. Trad. Carlos A. Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

HOMERO. *Odisséia*. Ed. bilíngue. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM Editores, 2007. 3 v. (Gregos).

JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Valerio Rohden e Udo B. Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os pensadores, 12).

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lucia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LA FONTAINE. *O lobo e o cordeiro*. Trad. Sérgio Caparelli. Porto Alegre: [s.n.], 1994. (Fábulas).

LAFORGUE, Jules. *Moralidades lendárias*. Trad. Haroldo Ramanzini e Mary A. L. Barros. São Paulo: Iluminuras, 1989.

LAMB, Charles; LAMB, Mary (Org.). *Contos de Shakespeare*. Trad. Januário Leite. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1921.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. (Clássicos Nova Fronteira).

MANN, Thomas. *Carlota em Weimar*. Trad. Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (Coleção Grandes Romances).

MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MANN, Thomas. *José e seus irmãos*. Trad. Agenor S. Moura. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 3 v. (Grandes Romances).

NABOKOV, Vladimir. *Fogo pálido*. Trad. Jorio Dauster e Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1985.

NERVAL, Gérard de. *Sílvia*. Trad. Luís de Lima. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. (Novelas Imortais).

NOVALIS. *Enrique de Ofterdingen*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1951.

O'NEILL, Eugene. *Electra enlutada*: uma trilogia. Trad. R. Magalhães Júnior e Miroel Silveira. Rio de Janeiro: Bloch, 1970. (Coleção Ribalta).

PLATÃO. *Fedro*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1997. (Clássicos gregos e latinos, 17).

PLAUTO, Tito Maccio. *Anfitrião*. Lisboa: Edições 70, 2000.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

- PROUST, Marcel. *Um amor de Swann*. Lisboa: Livros do Brasil, [c19--].
- QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Trad. Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- RACINE, Jean. *Andrômaca, Britânico*. Trad. Jenny K. Segall. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Biblioteca Martins Fontes).
- RACINE, Jean. *Os demandistas: comédia; Andromaca: tragédia; Berenice: tragédia*. Trad. Mario Braga. [Rio de Janeiro]: Civilização, [19--]. (Civilização teatro).
- RIFFATERRE, Michael. *A produção do texto*. Trad. Eliane F. P. L. Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (Ensino superior. Literatura).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As confissões*. Rio de Janeiro: Ediouro Paradidático, [19--].
- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. e adapt. Maria Tostes Regis. Belo Horizonte: Itatiaia, 1964. (Clássicos da juventude, 8).
- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Novelas exemplares*. 2. ed. Trad. Darly N. Scornnaiechi. São Paulo: Abril Cultural, 1971. (Os imortais da literatura universal).
- SANTO Agostinho. *Confissões*. São Paulo: Martin Claret, 2002. (A Obra-Prima de Cada Autor).
- SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. In: SHAKESPEARE, William. *Comédias*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. São Paulo; [Brasília]: 1982.
- SHAKESPEARE, William. *As alegres comadres de Windsor*. Trad. Domingos Ramos. Porto: Lello, 1947. (Obras de Shakespeare, 9).
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Floriano Tescarolo; texto de Charles & Mary Lamb. Belo Horizonte: Dimensão, 1997.
- SHAKESPEARE, William. *Henrique IV*. 1ª. e 2ª. partes. Trad. Carlos A. Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos, [19--]. (Obras completas, 17).
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Belo Horizonte: Dimensão, 1997.
- SÓFOCLES. *A trilogia Tebana: Édipo rei, Édipo em colono, Antígona*. Trad. do grego, introd. e notas de Mário G. Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. (A Tragédia Grega, 1).
- SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Millôr Fernandes. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. do grego, introd. e notas de Mario G. Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- STENDHAL. *A cartuxa de Parma*. Trad. José G. Vieira. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Série Grandes Romancistas).
- STENDHAL. *Lucien Leuwen*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. (Coleção Clássicos Francisco Alves).
- STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2002.
- SUETÔNIO. *As vidas dos doze Cezares*. 7. ed. Trad. Sady-Garibaldi. São Paulo: Atena, 1962. (Biblioteca Clássica).
- TERÊNCIO. *Eunuco*. Trad. Aires P. Couto. Lisboa: Edições 70, 1996. (Clássicos gregos e latinos, 12).
- TOLSTOI, Leão. *Guerra e paz*. Trad., introd. e notas de Oscar Mendes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1957. 4 v.
- TOURNIER, Michel. *O galo do mato*. Lisboa: Dom Quixote, 1986. (Biblioteca de Bolso Dom Quixote).

TOURNIER, Michel. *Sexta-feira ou a vida selvagem*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2001.

VALÉRY, Paul. *O cemitério marinho*. Trad. Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Fontana, 1974. (Coleção Aqueduto).

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZOLA, Émile. *Germinal*. Trad. e adapt. Silvana Salerno. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Coleção Germinal).

ZOLA, Émile. *O doutor Pascal*. São Paulo: Companhia Brasil, 1955. Título original: *Le docteur Pascal*.

ZOLA, Émile. *Teresa Raquin*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Pongetti, 1943.

## Trabalhos acadêmicos brasileiros que utilizam textos teóricos de Genette

ALVES, Sérgio Afonso Gonçalves. *Fios da Memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão*. 2006. 233 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. *A velhacaria nos paratextos de Tutaméia*. 2004. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

ARAÚJO, Maria Livia Diana de. *A arte de contar em Julio Dinis: alguns aspectos da sua técnica narrativa*. 1978. 290 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1978.

CAETANO, Rodney. *Paratexto e poesia: a descida de Sant'anna aos infernos da modernidade*. 2005. Dissertação (Mestrado) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

COELHO, Marina de Queiroz. *Lavoura arcaica: um diálogo intersemiótico entre literatura e cinema*. 2005. 115 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

DIAS, Marina Simone. *A Dramaturgia do espaço nos textos espetaculares do grupo Galpão [manuscrito]: Romeu e Julieta e um Molière imaginário*. 2004. 164 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

HERÉDIA, Kênia Aulízia. *Literatura e cinema: no percurso da ex-tradição*. 2004. 102 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

JUSTINIANO, Ana Carolina. *A tradução como reescrita: a inserção de paratextos em leituras feministas do Evangelho*. 2004. 90 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

MELO, Adriana Ferreira de. *O Lugar-Sertão: grafias e rasuras*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

NAZARETH, Míriam Rondas. *Tradução como reescrita e retextualização: uma análise do (para) texto de "Um amor de Swann", de Mário Quintana, e de "Um amor de Swann", de Fernando Py, a partir das abordagens cultural e discursiva dos Estudos da Tradução*. 2003. 179 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

NUNES, Antonio Manoel. *Tem papagaio no pombal: leitura d'O Uruguai*. 1989. 198 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989.

OLIVEIRA, Luciene Guimarães de. A Bela e a Fera ou a ferida grande demais de *Clarice Lispector*: transtextualidade e transcrição. 2005. 113 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

RAMOS, Ivana Pinto. *Ubirajara*: ficção e fricções alencarianas. 2006. 147 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

RAMOS, Mônica Miranda. *Os jogos narrativos e a violência da linguagem nas obras de Bonassi, Aquino, Moreira, Haneke e Von Trier*. 2006. 130 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SILVA, Daniel Furtado Simões da. *Do texto à cena*: transcrições da obra de Caio Fernando Abreu. 2005. 248 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

SILVA, Telma Borges da. *A escrita bastarda de Salman Rushdie*. 2006. 247 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SOUZA, Christiane Pereira de. *A construção em abismo como construção crítica em 8 1/2 de Fellini*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

VILELA, Lúcia Helena de Azevedo. *Tesouros alquímicos*: transtextualidade em J. G. Rosa e W. B. Yeats. 1996. 212 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

## **Traduções de obras de Gérard Genette para o português**

*Genette teve, até então, apenas seis obras traduzidas para o português, sendo três edições portuguesas e três brasileiras. São elas:*

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne F. Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates, 57).

GENETTE, Gérard et al. *Literatura e semiologia*: pesquisas semiológicas. Trad. Célia N. Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972. (Novas perspectivas em comunicação, 3).

GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitexto*. Lisboa: Vega, 1987.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando C. Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. *A obra de arte*: imanência e transcendência. São Paulo: Littera Mundi, 2001. v. 1.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia R. Coutinho. Ed. bilíngue. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. (Viva voz).

# Índice de nomes e obras

- A cartuxa de Parma*, 77, 92, 93, 103  
*A cigarra e a formiga*, 48, 49, 106  
*A comédia humana*, 58  
Agatão, 109  
Agostinho, 22  
*A guerra de Troia*, 101  
Aïda, 131  
*Airs à faire fuir*, 130  
*À la manière de...*, 37, 40, 131  
*À la Vénus de Milo*, 44  
*Alcools*, 47  
Aleman, 57  
Alembert, 57  
Alfano, 131  
*Allegro molto alla "Notte e giorno faticar"*  
da Mozart, 130  
*Almoço na relva*, 126  
Alter, 140  
*A máquina infernal*, 100, 108  
*A montanha mágica*, 116  
*A morte de Virgílio*, 59  
Amossy, 143  
*Andrienne*, 102, 103  
*Andrômaca*, 44, 45, 144  
*Anfitrião*, 21  
Anouilh, 144  
*Anteu*, 109  
*Antígona*, 84, 85, 101, 103  
Apollinaire, 31, 47  
Apuleio, 97  
*Ariane à Naxos*, 131  
Ariosto, 104  
Aristóteles, 16, 24, 25, 26, 39, 109, 117, 122  
Arnolphe, 33  
*Art about Art*, 124  
*As alegres comadres de Windsor*, 103  
*As fenícias*, 103, 153  
*As tentações de Santo Antão*, 81  
*A tempestade*, 54  
*Aucassin et Nicolette*, 54  
Avellaneda, 56, 57  
  
Bach, 128, 129  
Bal, 16  
Balzac, 18, 34, 58, 93, 94, 103, 140  
  
*Banho turco*, 126  
Barrault, 79  
Barth, 140  
Barthes, 121  
Bartholdi, 74  
*Batracomioaquia*, 26, 49  
Baudelaire, 63, 127, 143  
*Béatrice et Bénédicte*, 131  
Beckett, 63, 104, 135  
Beethoven, 103, 128, 129  
Bellemin-Noel, 138  
*Bénédictité*, 125  
Berberian, 130  
*Berenice*, 44, 45, 109, 110, 118  
*Bérénice*, 110  
Berlioz, 128, 131  
Bermudez, 119  
Bertrand, 81  
*Bibliographie de Gustave Flaubert*, 81  
Birge-Vitz, 88  
Bizet, 131  
Blair, 65  
Blanchot, 64, 65  
*Bloom*, 13  
Boiardo, 104  
Boileau, 12, 32, 35, 122, 142  
Boïto, 103  
*Bonheur fou*, 14  
*Booz endormi*, 21  
Borges, 33, 135, 136, 140, 143  
Borodine, 131  
Boucoucheliev, 101, 129  
Bougainville, 51, 52  
Brahms, 104  
Brecht, 116, 122  
Brel, 132  
*Brincadeira musical*, 130  
Broch, 59  
Brouilhet, 81  
Brown, 130  
Brua, 35, 48  
*Bucoliques*, 63  
Buffon, 46, 137  
Butor, 33

Cabrel, 132  
*Caliban*, 54  
 Calvino, 140, 144  
 Campe, 76  
*Canard sauvage*, 46  
*Canção de Rolando*, 136  
*Carlota em Weimar*, 41, 59, 60  
*Carnaval de chefs-d'œuvre*, 44  
 Casella, 131  
 Céline, 135  
 Cerha, 131  
 Cervantes, 56, 135, 144  
 César, 29, 34  
 Chabrier, 131  
*Chapelain décoiffé*, 32, 35, 37, 142  
 Chardin, 125  
 Charles, 15  
*Chevalier à la rose*, 132  
 Chopin, 129  
*Chrétien de Troyes*, 68  
*Cid*, 35, 45, 48, 118, 142  
*Cimetière marin*, 70  
 Cixous, 101  
 Claudel, 63, 79, 80, 120, 122  
 Cocteau, 84, 85, 90, 100, 102, 108, 129  
 Colescott, 125  
 Collins, 80  
 Compagnon, 12  
 Condillac, 82  
*Confissões*, 22, 95, 103  
*Contemplations*, 34  
*Contes*, 69  
*Contes et légendes de l'Inde ancienne*, 70  
*Contes indiens*, 70  
*Contos de Shakespeare*, 123  
 Cooper, 58, 77, 83  
 Corneille, 15, 32, 33, 44, 98, 99, 100, 109, 110, 118, 135  
 Couperin, 131  
 Couton, 105, 106  
 Craft, 129  
*Crítica da razão pura*, 141  
*Crônica dos Pasquiêr*, 58  
 Cuénot, 70  
 Cyrano, 34  
 Dabezies, 121  
 Dali, 125, 127  
 Dante, 66  
 Daudet, 59  
 Debussy, 131  
 Defoe, 56, 59  
*Deiliade*, 26  
*Deipnosophistes*, 26  
 Delacroix, 126, 129  
 Delepierre, 28, 29  
 Demorest, 81  
 Deniaud, 48  
 Derrida, 136  
 Devaux, 48  
 Diabelli, 104  
*Dichtarten*, 40  
 Dickens, 80  
*Dictionnaire des œuvres Laffont-Bompiani*, 89  
 Diderot, 51, 52, 53, 54  
*Discours sur Homère*, 31  
*Divina comédia*, 15  
 Djâni, 112  
*Dom Quixote*, 56, 57, 77, 135, 140  
*Don Juan*, 103  
*Doutor Fausto*, 38, 39, 40, 41, 103, 121, 122, 144  
*Doutor Pascal*, 96  
 Du Camp, 81  
 Duchamp, 124  
 Dufy, 127  
 Dumarsais, 12, 32, 34  
 Dumas, 34  
 Dumesnil, 81  
*Duo pour chats*, 132  
*Édipo e a Esfinge*, 101  
*Édipo em Colono*, 100  
*Édipo rei*, 16, 17, 49, 84, 85, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 108  
*Électre*, 38  
*Elpénor*, 41, 101  
*Em busca do tempo perdido*, 77, 88, 112  
*Eneida*, 16, 17, 20, 21, 38  
*Énéide travestie*, 25  
*Enquêtes*, 145  
 Escal, 130

Esopo, 49, 105, 106, 108  
 Ésquilo, 100, 108  
*Essai de traduction en vers français du Cimetière marin de Paul Valéry*, 70  
*Essai sur la parodie*, 28  
 Eurípidés, 109  
*Exercícios de estilo*, 69, 107  
*Expositions and developments*, 129  
 Eyck, 125  
  
*Falstaff*, 103, 132  
*Farmácia de Platão*, 136  
*Faune*, 71  
 Fauré, 129  
*Faust*, 55, 121  
*Fausto*, 38, 39, 40, 41, 61, 103, 115, 121, 122, 144  
*Fedra*, 21, 44, 45, 120  
*Femmes d'Alger*, 126  
*Fenomenologia do espírito*, 15  
 Ferreira, 119  
*Fictions*, 33, 135, 143  
 Fielding, 41, 58  
*Figures du discours*, 12  
*Finnegans Wake*, 136  
 Firdousi, 111  
 Flaubert, 81, 82, 95, 141  
*Fogo pálido*, 140  
 Fourest, 44, 46  
 Fournier, 69, 70  
 Freud, 99, 102  
  
 Galsworthy, 58  
*Gênese*, 111  
 Genette, 71, 87, 91, 118  
*Germinal*, 118  
*Gianni Schicchi*, 132  
*Gigantomaquia*, 25  
 Giono, 59, 117  
 Giraudoux, 38, 40, 41, 44, 53, 101, 118, 144  
 Gluck, 43  
 Godchot, 70, 71  
 Goethe, 40, 59, 60, 122, 144  
 Goya, 127  
 Grabbe, 103  
*Great expectations*, 80  
 Grimm, 51  
*Guernica*, 134  
  
*Guerra e paz*, 58  
*Guerre et paix*, 77  
 Guevara, 119  
 Guignon, 71  
*Guzman d'Alfarache*, 20, 57  
  
 Halévy, 43, 44  
 Halsman, 125  
*Hamlet*, 8, 38, 102, 104, 123  
 Haydn, 130  
 Hegel, 15, 58  
 Hégémon, 26  
 Heine, 63  
*Henrich von Ofterdingen*, 104  
*Henrique IV*, 103  
*Heróides*, 45  
 Hoffmannstahl, 101  
*Homère travesti*, 43  
 Homero, 17, 18, 20, 26, 27, 29, 30, 43, 48, 57, 67, 78, 135  
*Hommage à Rameau*, 131  
*Hommes de bonne volonté*, 58  
 Horácio, 44, 45  
 Hugo, 34, 93, 101  
 Humboldt, 64  
  
*Ifigênia*, 45  
*Ilíada*, 17, 26, 27, 28, 31, 40, 57, 66, 67, 78  
*Ilíada em doze cantos*, 78  
*Ilusões perdidas*, 144  
*Imitação de Cristo*, 135  
*Inês de Castro*, 119  
 Ingres, 126  
*Introdução ao arquiteyto*, 24  
*Introduction à l'architecte*, 11  
 Ionesco, 117  
*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 45  
  
 Jakobson, 143  
 James, 58, 138  
 Janin, 140  
 Jarry, 44, 46, 48  
*Je l'aime à courir*, 132  
*Je l'aime à mourir*, 132  
 João (São), 47  
*José e seus irmãos*, 41, 111, 112, 113, 114, 116  
*Joseph Andrews*, 125

*Joseph en Égypte*, 111  
*Joseph le nourricier*, 111, 113  
 Joyce, 14, 18, 38, 117, 135, 140  
*Judith*, 101  
 Kagel, 129  
 Kant, 141  
 Kempis, 135  
*La belle Hélène*, 43, 132  
*La chandelle verte*, 46  
*La chartreuse de Parme*, 93  
*La dame aux catleyas*, 143  
*L'affaire Lemoine*, 37, 40  
 Laffont, 89  
*La fin de Robinson Crusoe*, 59  
 Laflèche, 70  
 La Fontaine, 48  
 Laforgue, 23, 38, 123  
*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 55  
*La jeune fille Violaine*, 80  
 Lamb, 123  
 La Motte, 31, 78, 100  
*La négresse blonde*, 44  
*L'annonce faite à Marie*, 79, 80  
*La parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les modernes*, 28  
*La poésie de la Fontaine*, 105  
*La production du texte*, 13  
*La reine morte*, 119  
*La seconde main*, 12  
*L'assommoir*, 122  
*L'Astrée*, 78  
*La tempête*, 54  
 Lautrec, 127  
*La ville*, 80  
*Lazarillo*, 20, 57  
*L'eau de jouvence*, 54  
*Le banquet des dieux*, 43  
*L'échange*, 80  
*Leçons de rhétorique*, 65  
*Le coq de bruyère*, 59  
*Le géranium ovipare*, 44  
 Lejeune, 14, 143  
*Le jeune Joseph*, 111  
 Leleu, 81, 82  
 Lemaitre, 44  
*Le mythe de Faust*, 121  
*L'enfer*, 67  
*Le nom d'Œdipe*, 101  
*L'entretien de l'amôunier et d'Orou*, 52  
*Le roman de la Rose*, 15, 51  
*Le rouge et le noir*, 94  
*Les histoires de Jacó*, 111  
*Le soulier de satin*, 79, 80  
*Les plaideurs*, 33  
 Lévi-Strauss, 142, 143  
*Le voyage de Shakespeare*, 59  
*Lexique*, 30  
*Liddul Gurnica*, 125  
 Lipman, 124  
 Liszt, 104  
 Littré, 67, 68  
*Livre des Darons Sacrés ou la Bible em Argot*, 48  
*L'Œdipe de Voltaire*, 99  
 Loges, 12  
*Lotte à Weimar*, 59  
 Loussier, 129  
 Lucas (São), 46  
*Lucien Leuwen*, 14, 95  
*Ludwig van*, 129  
*Lulu*, 131  
*Macbeth*, 117  
*Madame Bovary*, 81, 82, 144  
*Madame Butterfly*, 131  
 Madaule, 80  
 Mahler, 128  
 Mallarmé, 64, 69, 70, 71, 103, 127  
*Mamãe gansa*, 128  
 Manet, 126  
 Mann, 38, 39, 41, 59, 63, 103, 111, 112, 113, 114, 115, 122, 140, 144  
 Marcos (São), 46  
 Margitès, 26  
 Marivaux, 32, 56, 103  
 Marlowe, 121  
 Marshall, 124  
 Mateus (São), 46  
 Mazo de la Roche, 58  
 Mazon, 85  
 Meegeren, 126, 134  
 Meilhac, 43, 44  
 Menandro, 102

Ménard, 9, 33, 135, 143, 145  
*Meninas*, 126  
 Mérimée, 95  
 Messenger, 129  
*Metamorfoses*, 97  
 Meyerbeer, 43, 127  
*Mitológicas*, 143  
 Molière, 33, 120  
*Molloy*, 135  
*Mona Dali*, 125  
 Monfort, 127  
 Montherlant, 119  
*Moralités légendaires*, 123  
*Mort d'un personnage*, 14  
*Morte a crédito*, 135  
 Moureaux, 99  
 Moussorgski, 104, 128  
*Moyse sauvé*, 111  
 Mozart, 104, 129, 131  
  
 Nabokov, 63, 140  
*Naturalisme français*, 122  
 Náucratis, 26  
 Nicocharès, 25  
 Nida, 64  
 Nietzsche, 103  
*Nise lastimosa*, 119  
*Nise laureada*, 119  
 Nodier, 140  
*Novelas exemplares*, 56  
*Novus candidatus rhetoricae*, 105  
  
*O anel do Nibelungo*, 129  
*O ciúme*, 135  
*O crime do padre Mouret*, 93  
*Odalisca*, 126  
*O discurso da narrativa*, 118  
*Odisséia*, 14, 16, 17, 18, 21, 26, 28, 57, 117, 135, 141  
*O eunuco*, 102  
*Œuvres philosophiques*, 51  
 Offenbach, 43, 48, 102  
*Olímpia*, 126  
*O lobo e o cordeiro*, 105  
*Ombres*, 129  
 O'Neill, 144  
*O pecado mora ao lado*, 125  
*Orestéia*, 117  
  
*Orestie*, 63  
*Orphée aux enfers*, 43  
 Orwell, 22  
*O sapato de cetim*, 120  
*O sobrinho de Rameau*, 15  
*Os persas*, 109  
*Os sofrimentos de Werther*, 59  
*Os três mosqueteiros*, 56  
*Otello*, 77  
 Oudin, 63  
 Oulipo, 102, 130  
*O vermelho e o negro*, 57, 77, 94, 103  
 Ovídio, 43, 45  
*O visconde de Bragelonne*, 56  
  
*Parodie du Cid*, 35  
*Partage de midi*, 79, 80  
 Pascal, 41  
*Passion de Notre Seigneur en vers burlesques*, 46  
 Paulhan, 65  
 Péchin, 48, 49  
 Péguy, 110  
 Pergolèse, 104  
*Périntienne*, 103  
 Petit, 79  
 Pézard, 66  
 Picasso, 125, 126, 127, 129, 142  
 Pichette, 86  
*Pitrie chatie*, 71  
*Placet futile*, 71  
 Platão, 117, 136  
*Platée*, 132  
*Play Bach*, 129  
 Poe, 63  
*Poema de Yousof*, 112  
*Poética*, 16, 17, 24  
*Poétique*, 13, 29  
 Poirret, 132  
 Pomey, 105  
 Pommier, 81, 82  
 Pope, 32  
*Pour saluer Melville*, 59  
 Prokofiev, 131  
*Proteé*, 80  
 Proust, 20, 44, 67, 103, 140, 141  
 Puccini, 131

*Pulcinella*, 128, 129  
*Quadros de uma exposição*, 128  
 Queneau, 69, 107, 140  
*Quichotte*, 33, 41, 63  
*Quixote*, 33, 41, 56, 57, 77, 135, 140, 143  
  
 Racine, 33, 35, 44, 45, 109, 110, 118, 120, 144  
 Rameau, 15, 131  
 Ramos, 126  
 Ravel, 104, 128, 131  
*Reinar despues de morir*, 119  
 Renan, 54  
 Renard, 84  
*Répertoire III*, 33  
*Réquiem*, 131  
 Richelet, 28, 29, 30  
 Riffaterre, 12, 13, 21, 141  
 Rimsky, 128  
 Robbe-Grillet, 133, 135  
 Robertson, 32  
*Robinson Crusoe*, 56, 59, 76, 84, 141  
*Roland furieux*, 51  
*Roman comique*, 43  
*Romeu e Julieta*, 84, 86  
 Roques, 66  
 Rosen, 143  
 Rossini, 43, 132  
 Rotrou, 103  
*Rougon-Macquart*, 58, 96  
 Rousseau, 22  
 Rousset, 63  
  
 Saint-Amant, 111  
 Sallier, 29, 30  
 Sartre, 144  
 Saul, 125  
 Saussure, 16  
 Sayavedra, 57  
 Scaliger, 29, 30, 31  
 Scarron, 20, 32, 43, 48  
 Schloezer, 77  
 Schönberg, 103  
 Schumann, 128  
 Schwartzkopf, 130  
 Scott, 58, 77, 83  
 Sébastien, 132  
  
 Segrais, 110  
*Segundo tomo*, 56, 57  
*Semeiotike*, 12  
*Sémiotique de la poésie*, 13  
 Sertorius, 33  
 Servicen, 59, 63, 111  
*Sete contra Tebas*, 100  
*Sexta-feira ou a vida selvagem*, 38, 59, 62, 83, 133, 141  
 Shakespeare, 54, 59, 66, 84, 86  
*Shamela*, 41  
*Siegfried et le Limousin*, 118  
*Sílvia*, 95  
*Sinfonia clássica*, 131  
*Sinfonia em dó*, 33, 131  
 Sófocles, 84, 85, 97, 100, 101, 103, 109  
*Souvenirs de Bayreuth*, 129  
 Stendhal, 14, 83, 93, 94, 103, 140  
 Stravinsky, 104, 128, 129  
 Suetônio, 109  
 Suidas, 30  
*Suite d'Homère*, 40, 57  
 Summer, 69, 70  
*Supplément au voyage de Bouganville*, 51, 53  
*Supplément au voyage de Cook*, 53  
 Süßmayr, 131  
*Suzanne et le Pacifique*, 53  
  
 Taber, 64  
 Tácito, 84  
 Tassoni, 32  
 Terêncio, 102, 103  
*Teresa Raquin*, 118  
*Tête d'or*, 80  
 Thaso, 25  
*The anxiety of influence*, 13  
*The History of Tom Jones the Foundling in His Married State*, 58  
*Thesaurus*, 32  
*The Theory and Poetics of Translation*, 64  
*Thibault*, 58  
 Thompson, 129  
*Tiago, o fatalista*, 140  
 Tolstoi, 77  
*Tombeau de Couperin*, 131  
*Tom Jones*, 58

Tournier, 38, 59, 62, 76, 83, 144  
*Trinta é melhor que uma*, 125  
*Tristesse d'été*, 71  
*Trois morceaux en forme de poire*, 130  
*Tropes*, 12, 32  
*Turandot*, 131  
Turold, 68  
*Typhon*, 43  
  
*Ulisses*, 8, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 31, 38, 61, 135, 141  
*Um amor de Swann*, 112  
*Um coração simples*, 95  
Unamuno, 41  
Urfé, 78  
  
*Vache à mille francs*, 132  
Valéry, 36, 55, 63, 65, 70, 71, 88  
*Valse à mille temps*, 132  
*Variações Diabelli*, 129  
*Variações Goldberg*, 129  
Veblen, 138  
Velásquez, 126, 127, 129  
Vênus, 126  
Verdi, 43, 77  
  
Vermeer, 126, 134  
Verne, 77, 83  
*Verte Hélène*, 48  
Viau, 33  
*Victorieusement fui*, 71  
*Vie de don Quichotte*, 41  
*Vinte anos depois*, 56  
*Virgile travesti*, 20, 21, 22, 37, 38, 40, 43  
Virgílio, 17, 18, 20, 48, 59  
*Vista de Delft*, 134, 135  
Voltaire, 99, 100  
*Voyage autour du monde*, 52, 53  
*Voyage de Bougainville*, 51  
  
Wagner, 127, 129  
Warhol, 125  
*Water Music*, 130  
*Werther*, 59, 60  
Wiener, 129  
*Wilhelm Meister*, 104  
  
*Yousouf at Suleika*, 111  
Zola, 58, 94, 96, 118, 122

## Biografia do autor

Gérard Genette é um teórico literário francês, nascido em Paris em 1930. Estudou na École normale supérieure, tendo se formado professor de Literatura Francesa em Sorbonne, em 1967. Com Tzvetan Todorov, foi fundador da revista *Poétique* em 1970 e é diretor da coleção de mesmo nome da editora Éditions du Seuil, especializada em teoria literária.

Um dos criadores da narratologia, Genette é associado ao movimento estruturalista e a figuras como Roland Barthes e Claude Lévi-Strauss, embora sua influência internacional não seja tão grande quanto à desses teóricos. No entanto, termos e técnicas originadas de seu vocabulário e sistemas têm se tornado comuns nos estudos literários. Partindo do estruturalismo, ele construiu uma interpretação própria da poética e da literatura baseada na intertextualidade: estudou o texto, os aspectos de sua linguagem, morfologia, origens e mecanismos constitutivos.

Como crítico, Genette desempenha um papel fundamental no avanço dos estudos formais sobre a literariedade e é um dos representantes mais destacáveis da Nouvelle Critique. Ele é o grande responsável pela reintrodução de um vocabulário retórico na crítica literária. Sua principal obra é a série *Figuras* (1967-1970), traduzida para o português pela editora Perspectiva em 1972. No livro *Introdução ao architexto* (1987), ele explorou a questão da classificação dos gêneros literários, e em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, cuja única tradução para o português até agora havia sido a edição bilíngue de trechos do livro pela Faculdade de Letras da UFMG em 2005, Genette trata do conceito de intertextualidade. Em suas obras, ele mostra grande erudição ao apresentar análises profundas de obras literárias dos mais variados gêneros e épocas.



Esta edição experimental de extratos do livro *Palimpsestes* foi ampliada nos paratextos, com a inserção de referências bibliográficas por Anderson Freitas e Cláudia Campos, o levantamento das edições em língua portuguesa por Deborah Ávila, trabalhos acadêmicos brasileiros que utilizam textos teóricos de Genette por Isabela Oliveira e Juliana Gonçalves, traduções de obras de Genette para o português e biografia do autor por Fernanda Carvalho, índice de nomes e obras por Lira Córdova, Bernardo Bethonico, Aline Sobreira e Anderson Freitas, sob a coordenação da Profa. Sônia Queiroz. Na composição foi usada a fonte Verdana. A arte-final foi impressa a *laser* e a reprodução foi feita em fotocópia, em papel reciclado 75g/m<sup>2</sup>.





V  
V V  
V V  
viva voz