

A TEORIA DO TEXTO BARTHESIANA E O PARATEXTO DE CAPA DE *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM

FERREIRA, Rafael Dias¹; CUNHA, João Manuel dos Santos²

¹Universidade Federal de Pelotas, Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras - Literatura Comparada, bolsista CAPES 2011-2013 – rafael.dias.ferreira@hotmail.com

²Universidade Federal de Pelotas, Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras - Literatura Comparada – profjoaomanuel@terra.com.br

1. INTRODUÇÃO

O presente resumo originou-se de resultados parciais de dissertação defendida e aprovada, em março de 2013, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras, Área de Concentração em Literatura Comparada, intitulada “A TAPEÇARIA INTERTEXTUAL DE MILTON HATOUM: A memória da literatura em *Relato de um certo Oriente*”, vinculada ao projeto institucionalizado CNPq-UFPEL “Literatura brasileira contemporânea: fluxos e influxos transtextuais”, no âmbito das atividades do Grupo de Pesquisa “Literatura comparada: interdisciplinaridade e intertextualidade”, sob a orientação de João Manuel dos Santos Cunha.

O recorte apresenta análise do paratexto¹ de capa da primeira edição, publicada pela Companhia das Letras, de *Relato de um certo Oriente* (1989), o qual reproduz a imagem de um tapete oriental, trabalho de autoria de Ettore Bottini sobre fotografia de Hilton Ribeiro. Em seu conteúdo, pode-se observar uma cena de caçada: dois cavaleiros armados de lança e arco e flecha, na parte superior, auxiliados por um cavaliço, em posição anterior a uma terceira montaria, logo abaixo; outro cavaleiro também munido de arco e flecha, cujo escudeiro inerme corre em auxílio, em sua direção, nos cantos inferiores, situados em posições inversas. Os grupos estão em perseguição de animais silvestres, cervídeos e aves, e o lanceiro investe contra um leão, todos enquadrados por motivos florais, com gazelas e pavões sobre a relva. Centralizado sobre a imagem, está um círculo amarelo contendo o nome do autor, seguido pelo título da obra e, mais abaixo, a classificação genérica “romance”. Adiante, lançou-se mão da noção de “tapete de signos”, cunhada por Roland Barthes (1992: 85 ss.), a qual, originalmente, procurava religar os planos estéticos, favorecendo a abertura do espaço para o salto, a partir da tensão limítrofe do espaço físico na capa do livro, o qual pode “animar” a cena de caça da peça de tapeçaria para fora de sua contenção, devolvendo ao mundo o Texto.

2. METODOLOGIA

A partir do conceito de *intertexto*, exposto no artigo “Teoria do texto”, de Roland Barthes (2004), buscou-se problematizar a distinção entre real e representação estética. Diante disso, ainda que não integrante do texto literário propriamente considerado, mas lida em sua forma de figuração paratextual, isto é, como leitura crítica intersemiótica, a peça de tapeçaria oriental cuja foto ilustra a capa da primeira edição do livro dá mostras de quão intrincadas se apresentam as operações narratológicas do romance.

¹ Para a especificação das noções comportadas pelo termo, cf. GENETTE, 2009.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Para a interpretação em pauta, a *prise de vue* do artigo de Barthes oferece ferramentas para a exposição conceitual de que se ocupa: o texto “É a superfície fenomênica da obra literária: é o tecido das palavras inseridas na obra e organizadas de tal modo que imponham um sentido estável e, tanto quanto possível, único” (261). Esse caráter “parcial” e “modesto” da noção, que o compreende como objeto, não impede, contudo, sua participação na “glória espiritual da obra” (261), que, apesar de seu prosaísmo, não se pode mostrar de outra maneira. Assim, o texto é entendido como constitutivo da escritura, “o que está escrito” (261), uma vez que o desenho linear das letras sugere mais que a fala, mas o entrelaçamento de um tecido “(etimologicamente, ‘texto’ quer dizer ‘tecido’)” (261), garantia que estabelece o escrito como sua salvaguarda (estabilidade, permanência da inscrição, espécie de correção da falibilidade – “a fragilidade e a imprecisão” (262) – da memória). Além disso, “a legalidade da letra” (262) está do mesmo modo garantida, pois parte da intencionalidade do autor quanto ao traço irrecusável, indelével, do sentido da obra, ou seja: “o texto é uma arma contra o tempo, contra o esquecimento e contra os ardis da fala, que, com tanta facilidade, se retoma, se altera, se renega” (262). A noção, portanto, está ligada à história das instituições – “direito, Igreja, literatura, ensino” (262) –, sendo, sobretudo, um objeto de reivindicação moral do contrato social. Tal sujeição por parte do texto impõe também observação e respeito, marcando a linguagem de atributo que não lhe é seminalmente próprio: “a segurança” (262).

Assim sendo, pode-se propor, com Barthes, que a escolha da tapeçaria oriental para a representação do assunto do romance do escritor amazonense faz eco a esse entendimento do texto como o campo de redistribuição da língua. De fato, dentre os modos para tanto, a permuta de textos (fragmentos ao redor do texto considerado e, enfim, dentro deste) é um dos caminhos para essa desconstrução-reconstrução: “todo texto é um intertexto” (275). A presença intertextual ocorre em formas mais ou menos reconhecíveis e em planos diversos, partilha de textos da cultura anterior e da cultura ambiente, “todo texto é um tecido novo de citações passadas” (275-6). O texto reúne e redistribui códigos, fórmulas, modelos rítmicos, linguagens sociais, uma vez que a linguagem antecede e contorna o texto. Logo:

A intertextualidade, condição de todo texto, seja ele qual for, não se reduz, evidentemente, a um problema de fontes ou influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é detectável, de citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspas (276).

Barthes dá à intertextualidade estatuto epistemológico particular: o conceito traz para a teoria do texto o volume da socialidade, abarca toda linguagem, anterior ou contemporânea, que adentra o textual, não por filiação detectável ou imitação voluntária, mas por disseminação, ou seja, é produtividade, não reprodução. O autor lembra que “texto” é, etimologicamente, um “tecido” (276), o que observa a crítica francesa (única forma semelhante a uma teoria da literatura); contudo, não se trata de um texto finito, como imaginara, um véu a ser descortinado em direção ao sentido (“verdade”, “mensagem real”). Continuando a analogia, Barthes afirma que a teoria do texto passa, então, a preocupar-se com o tecido em sua textura, não mais com o “texto-véu” (276), mas na trama de códigos, fórmulas, significantes, lugar de trânsito do leitor que aí se desfaz, “tal como uma aranha que se dissolve em sua teia” (277).

Nesse sentido, ainda no terreno etimológico, Barthes propõe uma “hifologia”²: reunidas as acepções de “tecido”, “véu” e “teia”). Com efeito, o escritor francês concede à literatura a possibilidade dos homens sempre se apresentarem frente aos numes como criadores de mundos, propriedade expressa no sentido adquirido, na tradição literária, pelos mitos. Dentre estes, talvez poucos indiquem de forma mais clara os perigos da execração que os das tecelãs Aracne e Penélope.

Paralelamente, o *Dicionário de símbolos* lembra a ideia de fragilidade nos mitos sobre a aranha (cf. ARAIGNÉE. In: CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990), destacando-se a referência à Bíblia (Jb, 27:18)³ e ao Alcorão (29:*40)⁴, ou seja, evoca elementos paradoxais, que parecem indicar o motivo da ambição demiúrgica punida: afinal, é a artesã do tecido do mundo ou aquela do véu de ilusões? A essa tecelã da realidade e do sonho, encarnada pela aranha, pode-se associar a tapeçaria que ilustra a capa da primeira edição de *Relato de um certo Oriente*, como que encarnação do modo como a “tecelã” de Milton Hatoum, por sua vez, narra a história: também uma edificadora de mundos, ficções em torno de uma lembrança falha, arranjos circunstanciais de linguagem, mas, por isso mesmo, obra dos mais altos talentos de que é capaz o homem. Ausente da carga dicotômica, o sentido da “hifologia” barthesiana vem, então, em auxílio da ideia expressa pelo mito: a criação que dissolve, nas mesmas teias, o mundo e o Texto.

4. CONCLUSÕES

A percepção barthesiana do texto como fluxo inabarcável permite abrir a constituição orgânica do romance, passível, pois, de renovação constante. É claro, a visão não é original, sendo divulgada nas humanidades, principalmente, por meio da leitura da Gramatologia, de Jacques Derrida, que, por seu turno, foi buscá-la na franca oposição de Nietzsche à maneira como a razão dualista ocidental descaracterizou o sinal analógico. Contudo, a predileção pela crítica de Barthes não foi aleatória, visto que talvez tenha sido um dos principais divulgadores da tese da separação, da “ilusão referencial”, do “efeito de real” na ficção, todos desprovidos de “realidade”, tomados como forma, não substância, como código de representação, nunca como código de execução. Desse modo, “O referente é um produto da *sêmiosis*, e não um dado preexistente”, como escreveu Antoine Compagnon (2012: 107), o qual, de modo descontraído, acusa a escola formada pelo “devaneio retórico” de Barthes quanto à atividade crítica como produtora da escritura e à estranheza ingênua da ideia de execução da literariedade, comparando-a a de manuais de aparelhos eletrônicos. Entretanto, a resolução de Compagnon parte de um retrocesso igualmente esdrúxulo, espécie de saudosismo aristotélico encarnado pela crítica à tese antimimética, que coloca a literatura como interface do texto com o mundo, ou seja, realoca a discussão que denuncia como fonte de constante reanimação em torno do realismo para o velho espírito classificatório das cisões. A surpresa está no porquê de tal atitude, uma vez que, por exemplo, Genette é por ele inculcado de escapar, convenientemente, do assunto, mediante a elaboração de

² Gr. ant. ((A) *hýphos*; (B) *hyphos*; (C) *yfos* (ύφος / ύφος / ύφος / ΥΦΟΣ); “[...] © ETIM gr. *huph*,ês ‘tecido, filamento, teia de aranha’” (HIFA. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*, 2009).

³ Em certas traduções, um casulo de mariposa.

⁴ Em verdade, 29.^a surata, “AL ‘ANCABOUT” (A Aranha), parte 21, versículo 41: “41. O exemplo daqueles que adotam protetores, em vez de Allah, é igual ao da aranha, que constrói a sua própria casa; por certo que a mais fraca das casas é a teia de aranha. Se o soubessem!”.

uma tipologia que apenas alude à complexidade das relações transtextuais, sem dar conta do problema inaugurado pelo dialogismo bakhtiniano, que poderia fornecer subsídios para que não se desdobre em tópicos tradicionais da Estética.

A imagem da tapeçaria oriental, utilizada como mote argumentativo, procura aliar compreensões similares, na medida em que não trata de uma conformação de sintomas que explique o diálogo com o realismo em *Relato de um certo Oriente*, mas se refere a uma base comum conhecida do imaginário da antiguidade helênica: o moto contínuo do tecer e do destecer de Aracne e Penélope, que permitiu abandonarem-se àquele impulso de vida e de morte que animou também Šahrāzād (شهرآزاد), para citar exemplos evidenciais que repercutem na narradora de Hatoum. A dificuldade de realização da proposta é, portanto, extrema e repercute na organização do material de pesquisa que se consolidou na dissertação, tornando-se necessária a aceitação de resultados não exaustivos, mas que buscam, até mesmo parodicamente, construir experimentações de sentido que se encaixassem no apreço da civilização islâmica pelos dados do conhecimento, de modo que destaca os elementos livrescos mais patentes. O que significa dizer algo sobre a manifestação da ciência no monumento literário, como idealizou Barthes, devido ao caráter enciclopédico que faz a literatura girar os saberes, sem fixação ou fetichização, ou seja, garantindo um lugar indireto, mas precioso para os saberes, na metáfora da “pedra de Bolonha” (2007: 18).

Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum, é, portanto, um indicativo de que livros não são responsáveis por cosmogonias alheias – imersas em pensamentos identitários essencialistas (“um certo Oriente”, isto é, não identificável, porque resultado de interações do imaginário desprezado por excessos formalistas, fonte de desorientação que é aquela à que se lançam Guilherme de Baskerville e Adso de Melk, em *O nome da rosa*, ao adentrarem os labirintos da biblioteca, podendo tomar das mãos dos leitores o fio de Ariadne que os conduzirá à saída) –, não que sejam estas constituídas por unidades mais ou menos reconhecíveis ou por interpretações demiúrgicas, mas sim de modulações cíclicas de organização complexa e eventuais desmantelamentos de uma imanência, em movimento de pura efetivação, que não é aquela do texto literário com características naturais ou etéreas, pois este é a concentração de alta densidade de linguagens, postas em relação de intertextualidade: de fios de uma só tapeçaria são feitos o mundo e o Texto.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. **Aula**: aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Cultrix, 2007.
- **S/Z**: uma análise da novela *Sarrasine* de Honoré de Balzac. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- “Texto (teoria do)”. In: _____. **Inéditos vol. 1**: teoria. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2004.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des symboles** : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris: Éditions Robert Laffont S.A./Éditions Jupiter, 1990.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- HATOUM, M. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.