

## AS MÁSCARAS DO TEXTO

Suely Maria de Paula e Silva Lobo\*

### RESUMO:

*Este ensaio procura evidenciar o caráter de construção do texto literário e os procedimentos lúdicos que visam à criação de efeitos que irão se constituir como máscaras encobridoras / reveladoras de sentidos possíveis no espaço de encenação da palavra.*

PALAVRAS-CHAVE: *Sentido, Efeito, Máscara, Ironia, Representação*

Diferentes estudos relacionados à construção do texto literário têm apontado, de várias maneiras, a existência de um jogo de máscaras que constitui esse fazer. É através de um hábil processo manipulador de eventos e incidentes que as máscaras da representação confirmam estereótipos e demarcam suas limitações ao mesmo tempo que ironizam, satirizam, corroem o (in)verossímil de uma ordem estabelecida.

Esse nível conceitual leva-nos a pensar que um dos resultados do jogo que se efetua no espaço do texto é o da articulação de uma esfera de expressividade que se liga mais ao leitor do que à personagem como representação. Trata-se, pois, de um nível que visa à construção de um *efeito*, à combinação de notas-chaves que causem uma *impressão* no receptor. Um nível, que, em última instância, desloque o sentido da dimensão da *realidade* da personagem para a do leitor. Um nível, enfim, em que *enunciação* se mostre mais expressiva que *enunciado*.

"*Eu prefiro começar com a consideração de um efeito*", (POE, 1965: 911), diz Poe ao refletir sobre as etapas que se sucedem em diferentes métodos usados para se construir uma ficção. Para Poe, a produção de efeito se dará sempre em um de dois níveis: o efeito de Verdade, levando à satisfação do intelecto, e o

\* Doutora em Literatura Comparada, 1996.

efeito de Paixão, levando à satisfação das emoções, do coração. Refutaríamos aqui a distinção entre intelecto e emoção, um tanto artificial pela exagerada nitidez com que separa um e outra em esferas aparentemente não comunicantes. Por duas razões, no entanto, essa discussão deixa de ser algo que mereça ser levado adiante. Primeiramente, porque o fato de discordarmos de caracterização marcada por uma posição absoluta não invalida a proposta de reflexão conduzida em torno da produção de efeitos visada na construção literária, por ser essa proposta comprovadamente bem fundamentada. Para tanto basta examinar, no texto de Poe, as premissas e a argumentação sobre as quais ela se organiza.

Além disso, seria injusto deixarmos de colocar essa assertiva dentro de seu contexto histórico e exigir dela e nela o que não se encontra, como manifestação cultural coletiva, no pensamento da época. Referimo-nos à moderna percepção da necessidade de transpor e misturar fronteiras para que esferas aparentemente díspares revelem-se como complementares, desmascarando a possibilidade de um mundo em que oposições ou áreas de criação se construam de modo tão definido. Algo difícil de ser percebido por volta da primeira metade do século XIX, quando a preciosa ajuda oferecida pelo mergulho freudiano no intelecto e coração humanos e pela relativização einsteiniana de mundo ainda estava por chegar.

Outro posicionamento que, nesta situação, parece-nos significativo, diz respeito à releitura, feita por Deleuze, da questão cartesiana de causa e efeito. Deleuze reformula-a, quebrando a cadeia que liga o primeiro elemento ao segundo, a causa ao efeito. Conclui que, mais do que causa e efeito, o que se pode perceber são causas de causas e efeitos de efeitos. O efeito se constituirá, então, como elemento incorporal que não se confunde "*nem com a proposição que o exprime, nem com o estado de coisas ou a qualidade que a proposição designa*", (DELEUZE, 1974: 23), o expresso não se confundindo com a expressão. É um *extra-ser*, uma insistência, um sentido, um *acontecimento*, que também não se confunde com o acontecimento efetuado espacialmente em um estado de coisas.

Não é demais reafirmar que, quando se fala em sentido na perspectiva deleuziana, não se fala de Princípio ou Origem, de reencontrá-lo ou restaurá-lo. Fala-se, e sempre, de uma construção, de uma produção, de uma *boa nova*. (DELEUZE,

1974: 75). Mais ainda, fala-se de um sentido que é produzido, mas que é, também, produtor, gerador de uma proliferação de efeitos.

A partir dessas reflexões, podemos, então, examinar os mecanismos de montagem e enquadramento que engendram os efeitos mencionados no início deste trabalho. Neste caso é interessante determo-nos na análise dos mecanismos relacionados a escolhas na dimensão da *intenção*, de *situações*, de *local* e de *tom*, categorias mencionadas por Poe entre outras aqui não citadas.

Ao considerarmos esses elementos, percebemos que eles possibilitam a formação de um espaço comum entre autores de origem e produções diversas, no qual equivalências tornam-se uma realidade e transcendem limites. De tal modo que, apesar de possíveis diferenças de estilo, interesse, época ou nacionalidade, possa-se perceber tais autores como habitantes de um mesmo espaço textual e partícipes de um processo semelhante de criação literária. (Pensamos aqui, especificamente, na inglesa Fay Weldon, na americana Grace Paley e na brasileira Nélida Piñon, que ilustram de maneira admirável o comentário acima explicitado).

Começemos com a consideração da *intenção* como elemento produtor de um efeito. E começemos pela afirmação de um aspecto dessa *intenção* que, embora pareça superficial à primeira vista, na verdade não o é, por representar uma situação que dificilmente poderá ser ignorada. Trata-se do fato de que todo escritor *quer* ser lido. O aspecto da *intenção* não se restringe, pois, a este autor ou àquela autora; acresça-se aí o reconhecimento do desejo do artista de que seu texto proporcione *prazer*. No ensaio sobre a composição do texto, Poe declara: "... e aqui bem posso observar que, através de toda a elaboração, tive firmemente em vista o desejo de tornar a obra apreciável por todos". (POE, 1965: 913).

Em diversos autores contemporâneos, encontramos freqüentes referências a essa expectativa, assim como à expectativa de uma leitura efetuada por um determinado tipo de leitor. Esse leitor, visto pelo autor, traria em si qualificações que o habilitariam a se transformar no receptor mais adequado de uma escrita específica. A questão é significativa e mereceria mesmo um levantamento cuidadoso das reflexões que a ela foram dedicadas. No entanto, nela não nos deteremos, por duas razões objetivas. Por um lado, porque, por se tratar de

assunto largamente estudado, a extensão dessa pesquisa acabaria por nos distanciar do fulcro de nosso interesse, no momento. Por outro, porque, justamente por sua amplitude e relevância na crítica contemporânea, este é um assunto que faz parte da experiência daqueles que se dedicam aos estudos literários.

Estaríamos, pois, falando de algo sobejamente conhecido. Basta, portanto, que registremos os marcos que se fazem presentes na relação autor / leitor / leitura. Lembremo-nos, então, do *leitor implícito*, de Jauss, do *leitor pretendido*, de Iser, do *leitor modelo*, de Eco, do *leitor ideal*, de Barthes e do *arquileitor*, de Riffaterre. A partir deles, voltamos a Poe, cuja intenção parece-nos a mais difícil de ser atingida, pois refere-se à aspiração de ter a obra apreciada *por todos*. Também Joyce (citado por Eco) fala de uma *intenção* que não nos parece facilmente concretizável: ele, ironicamente, menciona a possibilidade da existência de um "*ideal reader affected by an ideal insomnia*". (ECO, 1989: 100).

A categoria literária da *intenção* tem uma contrapartida filosófica em Deleuze. No seu modo de ver, há um movimento do sentido que parte de uma *intensidade* e leva a uma *intencionalidade*, que pode vir a ser efetuada. Aqui, talvez possamos chamar de *intensidade* o que permanece subjacente à intenção de uma determinada escrita e de *intencionalidade efetuada* à realização da intenção e ao seu efeito no momento inaugural e sempre emocionante do encontro entre uma escrita e seu leitor ideal.

Sem nenhum propósito de inventariar um elenco de mecanismos, mas com a preocupação de registrar alguns dos modos através dos quais se constrói um efeito, destacamos, agora, o elemento a que chamamos de *situações*. Ao usar esse termo em seu ensaio, Poe ilustra-o com a técnica do *refrão*, recurso por ele utilizado de maneira especialmente criativa em *O corvo* e *Annabel Lee*. Não é essa a conceituação com que ora usamos o termo. Aqui o empregamos relacionado à idéia de eventos ou incidentes apresentados e articulados de tal maneira que, ao efeito de representação daí derivado, juntam-se efeitos de questionamento corrosivos de imagens sancionadas pela ideologia e cristalizadas na cultura. O jogo de duplicidade que então se pode desvelar toma a forma de máscara reforçadora de um código ideológico e, ao mesmo tempo, estimuladora de uma relação de descontinuidade para com ele.

O efeito desse jogo de máscaras é levar o leitor a *participar* das situações textuais ora aplaudindo-as confortavelmente, ora questionando-as, ora colocando-se a si mesmo como parceiro em um jogo que lhe permite esgueirar-se pelos caminhos da criação e partilhar de alguns de seus segredos.

As situações textuais efetuam-se em um determinado espaço que tem a força e a função de lhes dar uma característica de *possibilidade* e *verossimilhança*. O conceito de *local* é, pois, aqui usado na dimensão de uma exterioridade que delinea contornos e fixa limites espaciais para o desenrolar das situações. O espaço é, portanto, moldura dentro da qual se constrói um acontecimento, um sentido. Como tal, não faz parte do conjunto clássico de ação, tempo e lugar, por não se restringir, obrigatoriamente, ao limite de um único espaço e de uma única ação, mas sim por funcionar a um tempo como exterioridade concreta e convergência de experiências.

Também o *tom* contém a marca do jogo. Do jogo que visa a um efeito e que em determinados tipos de escrita leva a uma forma de construção irônica de texto, projetando uma visão dupla de mundo ao reconhecer a natureza complexa e incongruente da experiência. Não é nossa preocupação, aqui, definir os vários tipos de ironia que se podem encontrar no texto. Menos didática do que essa discriminação de características, porém mais próxima de nossa tentativa de definir a idéia e a prática de uma construção irônica é a ênfase no processo pelo qual isso se dá. Defini-lo também não é tarefa que se possa realizar a contento. Afinal, falar de um processo que desnuda ilusões, interioridades e exterioridades, sem lhes oferecer, necessariamente, uma solução mas, sempre, interrogando-as, é falar de algo que escapa a exatidões. De qualquer modo, pode-se dizer que um dos elementos que torna esse processo rico na proliferação de seus efeitos é a percepção, por parte do leitor, da existência de fatores que se mostram em conflito com o conteúdo manifesto do que está sendo afirmado.

Pensamos que, nesta situação, a figura do *eiron* não se encontra dentro do tecido textual apenas, porém, de forma muito intensa, também fora dele, no leitor, em um *saber mais* por parte desse leitor que é capaz de ouvir, na fala da personagem, os entretons que a ela escapam e de antecipar a incongru-

ência entre o que se fala e o que se esconde nas fissuras do ideológico e nas incisões efetuadas pelo social.

Talvez estejamos falando todo o tempo de um tom que acentua e privilegia a ironia dramática, afinal, a forma da ironia que se torna visível quando uma fala ou situação tem seu duplo sentido compreendido pelo leitor ou platéia, mas não pela personagem que a expressa ou vivencia e que se encontra vinculada à própria concepção da estrutura de composição do texto, mais que às falas e situações que nele ocorrem. Uma estrutura que se constrói como irônica devido a montagens que se ordenam na linguagem e pela linguagem e que, a partir de subentendidos, paradoxos e outros jogos, refletem e enfatizam o mundo de incongruências que, pela expressividade dessas formas, se pode representar.

Isso nos faz lembrar, especialmente, do tom irônico que se pode, geralmente, perceber na escrita feminina. O que nos remete a Derrida. No ensaio *Glas* (DERRIDA, 1986), uma releitura crítica da filosofia hegeliana, Derrida detém-se de maneira significativa na questão da ironia. Ao comentar a interpretação dada por Hegel aos conflitos existentes entre a lei da universalidade (masculina, diurna, pública, visível, *universal*) e a lei da singularidade (feminina, noturna, particular, invisível, *singular*), Derrida discorda que eles possam se resolver dentro do sistema hegeliano. Tais conflitos relacionam-se, em grande parte, às forças do consciente (visto como masculino) e às do inconsciente (visto como feminino) e, para Hegel, podem mesclar-se numa síntese harmônica. Derrida reconhece esse conflito, mas discorda da possibilidade de síntese por considerar que o recalcado volta sob a forma de uma luta e não de uma harmonização. A partir daí conclui que, na sua concepção, o ironista é uma figura feminina, uma mulher, a ironista. E comenta:

Human law... always suppresses the feminine, stands up against it, girds, squeezes, curbs, compresses it... the arm, the weapon, doubtless impotent, the all-powerful weapon of impotence, the inalienable wound of the woman is irony... she knows, in tears and in death how to pervert the power that represses. (DERRIDA, 1986:209).

O efeito não se encontra visível no texto se se considera essa visibilidade como advinda apenas do uso de um vocábulo, de uma estrutura grama-

tical ou de algo semelhante. Isso porque o efeito do qual falamos se faz, especificamente, a partir de relacionamentos textuais dos quais ele irá se derivar. Essa incorporalidade é, no entanto, apenas provisória pois, no contato com o leitor, ela se concretiza sob a forma de uma comunicação tornada possível. O efeito pode ser visto, também, como aquele elemento que possibilita a abertura do mundo fechado do *eu* em direção ao mundo do *outro*, rumo a um processo de comunicabilidade cujo maior valor encontra-se no seu constante fazer e refazer.

O efeito do efeito é o sentido. É um dos modos de apreensão e de construção de uma realidade. É o contato da voz autoral com a voz do leitor. Devido ao fato de não estar, necessariamente, visível no texto *como escrita*, o efeito deixa de ser, às vezes, reconhecido como informação ou elemento relevante. Questionamos essa posição porque pensamos que nela se considera apenas o aspecto da linguagem como exercício verbal, em detrimento de suas possibilidades como expressão de um modo de pensar, de uma visão de mundo, de uma estética, enfim. Também a questionamos por não levar em conta a existência de um espaço *outro*, um espaço entre espaços, do qual também pode derivar informação relevante.

Falamos do espaço virtual constituído na dimensão do intervalo e da entrelinha, no plano imaginário do *rarus*<sup>1</sup>, expressão latina que descreve o interstício e a que talvez Merleau-Ponty chamasse de espaço de porosidade. "*Virtual particles behave in ways that classical laws say are simply not allowed*", (GILMORE, 1995: 95), explica o guia a Alice no país do *quantum*. É esse o espaço que acaba por produzir o *raro efeito* de desmascarar o ato da criação como um frenesi de divindade inspirado pelas musas e por deixar perceber a existência de um virtuosismo advindo do detalhamento, das jogadas minuciosas e tecnicamente bem elaboradas, cujos efeitos tanto melhores serão quanto mais se mostrarem como efeitos do acaso!

## NOTA

1. Barthes situa neste espaço toda a obra do pintor Twombly e comenta que esse artista "desconhece as categorias kantianas de espaço e tempo, mas conhece a categoria mais sutil de intervalo (em japonês: Ma). O Ma é, no fundo, o Rarus latino, e é a arte de Twombly". (BARTHES, 1990: 165). O comentário parece-nos particularmente relevante também porque veio ao encontro das reflexões que havíamos desenvolvido, anteriormente, sobre o Rarus.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BOLLON, Patrice. *A moral da máscara*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura & linguagem*. São Paulo: Quíron, 1986.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DERRIDA, Jacques. *Glas*. Trad. J. P. Leavey and R. A. Rand. Lincoln: University of Nebraska Press, 1986.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- GILMORE, Robert. *Alice in Quantumland*. New York: Copernicus, 1995.
- GLICKSBERG, C. J. *The ironic vision in modern literature*. New York: The Hague, 1969.
- LOBO, Suely Maria de Paula e Silva. *No corpo da escrita. O jogo e as máscaras*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 1996. 285 p. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).
- POE, Edgar A. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. A filosofia da composição, p. 911-920.