

Da Performance Como Retórica (e Vice-Versa)

Maria Lúcia Lepecki

Para Maria Fernanda Henriques

Raphael—(...) there's no room at Court for philosophy.

Morus—There's certainly no room for the academic variety, which says what it thinks irrespective of circumstances. But there is a more civilized form of philosophy which knows the dramatic context, so to speak, tries to fit in with it, and plays an appropriate part in the current performance. That's the sort you should go in for. Otherwise it would be like interrupting some comedy by Plautus, in which a lot of slaves were fooling about, by rushing on to the stage dressed up as a philosopher, and spouting a bit of that scene in the Octavia, where Seneca is arguing with Nero. Surely it would be better to keep your mouth shut altogether than to turn the thing into a tragicomedy by interpolating lines from a different play? For, even if your contribution were an improvement on what had gone before, the effect would be so incongruous that you'd ruin the whole show. No, do the best you can to make the present production a success — don't spoil the entire play just because you happen to think of another one that you'd enjoy rather more.

Thomas More, *Utopia**

Este texto pretende descrever o que considero ser a dimensão filosófica de *O Jardim sem Limites*,¹ de Lídia Jorge. Para isso entenderei que “toda língua natural é susceptível de produzir filosofia,”² o que considero insofismável, embora tenha de precisar que, para produzir filosofia—ou ter mínima natureza filosofante—é preciso que a língua natural se organize em discurso com duas ou três características obrigatórias.

A primeira dessas características é o *uso repetido*, sobre o qual diz Lausberg a seguinte e interessante coisa:

O discurso de uso repetido é um discurso que é pronunciado pelo mesmo orador, ou por oradores que respectivamente se alternam, em situações típicas (festivas) que se repetem periodicamente ou não periodicamente (...). Cada sociedade de suficiente *intensidade social* conhece esses discursos de uso repetido, os quais são um instrumento para *manter conscientes a complexidade e a continuidade da ordem social e, frequentemente, o carácter forçosamente social da existência humana em geral* (...). Do uso repetido resulta a necessidade de se conservarem os discursos pela escrita ou, então, na memória de uma classe de funcionários disso mesmo incumbidos. Desta conservação nasce uma ‘tradição de discursos de uso repetido’ que, no tocante à literatura e à poesia, aparece como ‘tradição literária.’³

Essencial à literatura, o discurso de uso repetido é imprescindível também à filosofia.⁴ Tanto a literatura quanto a filosofia precisam, para existir, daquilo que se chama “circulação alargada” no espaço e no tempo. A circulação alargada propicia o surgimento de novos discursos exegéticos e hermenêuticos, que enriquecem, por complexificação de vários tipos, a proposta do discurso inicial. A cadeia de discursos que a partir de um primeiro se produzem é de natureza histórica e de formulação metonímica, tornando contíguo o meu pensamento com o pensamento alheio, sobre o qual me debruço, entro em processo de diérese, abertura (que tende ao infinito) das evidências e das subjacências da palavra de outros. Escusado será dizer, mas sempre se vai dizendo, ser a metonímia o princípio retórico essencial da complexificação do pensamento. Ela permite não apenas a compatibilização dos incompatíveis⁵ mas também, o que tem mais fundo interesse, a criação de incompatíveis artificiosos, lugares possíveis do exercício de todas as re-escritas daquilo que foi posto em texto como quase forma do absurdo.⁶ Nessa perspectiva, a circulação alargada, de cuja existência

dependem a literatura e a filosofia, é soleira—ou será uma realização?—do infinito. Mais ainda, a circulação alargada, implicando a infinitude do discurso, faz com que todo labor exegético e, sobretudo, toda prática hermenêutica sejam sempre próximos do encontro com o sagrado. Talvez sejam mesmo qualquer coisa muito próxima da mística.

Suspeitas e intranquilidades

Diérese e infinitização do pensamento que interpreta textos (mundos e Mundo) são incompatíveis com o entendimento literal da palavra. Filosofia e literatura dependem da intranquilidade e da suspeita. Nascem quando a palavra se constitui não como “veículo de ideia” mas enquanto “problema para se entender a ideia que apesar de tudo se aponta.” Já a ironia socrática encena o drama do homem com a palavra—e toda a cultura ocidental tem repetidamente posto em palco, pelos séculos fora, a mesma história que, aliás, goza de particular visibilidade nos discursos filosófico, teológico e literário.

Junto com o discurso de uso repetido, a metonímia e as posturas exegética e hermenêutica, um outro traço é necessário para a produção de discurso filosófico: a definição clara de um tema. Sem esse recorte da área de interesse, sem uma fronteira que defina o campo de preocupações onde me movimento, torna-se impraticável qualquer observação, qualquer ponderação lúcida de um problema. Torna-se, aliás, impossível a existência de problema. A observação (necessariamente demorada), levantando a epiderme do discurso, constrói a única via para a suspeição sem a qual não existe postura especulativa. Para olhos ingênuos, toda a palavra é translúcida e todo discurso diz o que parece querer dizer. Só quando paramos e olhamos é que damos tempo ao verbo pulsar, propiciando aberturas de horizontes de entendimento e indagação.

Realizam-se na obra literária os traços da escrita filosófica que acima apontei, mas realizam-se intimamente associados com o ficcionar, de tal maneira que a filosofia cabe no literário não porque se arranje um lugar para ela estar, mas porque a filosofia acontece naturalmente, pelo modo como as questões se põem e o binómio metonímia-complexificação (alargamento de horizontes) toma existência. O jeito de a filosofia estar no literário tem de ser, assim, natural, casual e necessário.⁷

Barbara Hardy define o modo de ser da ficção nos seguintes termos: “The novel is an affective form. Not wholly so, or simply so. While it expresses, shapes and analyses feelings and passions, *it also expresses, shapes and analyses*

ideas and arguments (...). At its best, the novel uses emotion to investigate emotion.”⁸ Reconhecendo na narrativa a capacidade de “conformar e analisar ideias e argumentos,” Barbara Hardy aponta o lugar preciso onde aquele tipo de discurso se encontra com a filosofia, o lugar preciso onde a metonímia e a hermenêutica se fundem para criar discursos complexos e problemáticos. Parece, ainda (ou poderá parecer) que, em havendo perfeito equilíbrio entre conformar e analisar sentimentos e conformar e analisar ideias, a ficção narrativa poderá constituir, para além da concretização diegética, e como correlato natural da discursividade filosófica, uma dimensão alegórica. Será preciosa (ou simplesmente precisa, necessária?) a alegoria para reforço do teor suspeito, problemático, do texto, e isso porque enquanto representação de um universal, a alegoria contradita as suas próprias representações dos particulares, permitindo-nos ver a esses últimos em diálogo com um pano de fundo que tanto os enquadra quanto lhes confere existência no campo das categorias.⁹

Lisboa, à beira-Tejo

O Jardim sem Limites conta a história de um grupo de pessoas que, por razões várias, vai viver para quartos alugados numa casa à beira-Tejo, em Lisboa. Os donos da casa também estão lá, embora preservem com certo cuidado as distâncias que devem existir entre locatários e locadores, mormente em situações que poderiam tornar-se constrangedoras.

Quase todos os moradores da casa à beira-rio se ligam à problemática da representação, em algum tipo de texto, daquilo que costumamos chamar “realidade.” O cineasta representa a realidade em filmes, o fotógrafo em fotografias, o dono da casa em escrita contabilística (já que outros vôos, infelizmente, lhe estão vedados). Enquanto isso, a narradora¹⁰ vai colocando em texto literário o que se passa à volta, dando especial atenção a um *performer*, o que plenamente se justifica, pois nele a questão do representar/parecer e a questão do ser poriam problemas sérios a qualquer intérprete e, por maiores e mais ponderáveis razões, àquela lúcida intérprete que nos conta a história, questionando obsessivamente os modos de a contar—e os modos do contar em geral.

Espero ter ficado claro, a partir da pequeníssima descrição que acabo de fazer, que *O Jardim sem Limites* coloca reiteradamente o tema da representação, desde logo circunscrevendo, para personagens e leitor, um espaço de potencial reflexão filosófica. Essa reflexão faz-se, contudo, e é

fundamental que isso se diga, dentro do mais estrito critério de necessidade e de naturalidade. Quero eu dizer que, sendo a representação uma preocupação (e uma vivência a todos os títulos dramática) das personagens, natural e necessário se torna que a narradora, sujeito de observação dos vários dramas (inclusivamente do seu próprio), acabe por ser conduzida a pensar organizadamente sobre o que é “representar.” Até aqui temos, então, dois dos aspectos que apontei no início da exposição como necessários a uma escrita filosófica: circunscrição nítida de objecto a ser observado (o objecto é a *representação de realidades*) e revisitação (por desmultiplicação das personagens ocupadas em *representar*) do mesmo objecto em perspectivas diferentes e mutuamente enriquecedoras. Circunscrição e revisitação necessitam absolutamente de uma retórica de repetições, mais exactas ou mais abrandadas.¹¹ As repetições concentram o nosso olhar sobre o mesmo problema que já exigiu concentração por parte da narradora. Elas educam-nos para o ritmo compassado e paciente que toda reflexão deve ter. Não consta que se faça filosofia a correr, nem parece ter jamais constado que o pensamento de natureza filosófica se possa constituir sem retorno a pontos fulcrais de irradiação de sentidos e de novas questões. O discurso filosófico é eminentemente revisitativo, porque substancialmente hermenêutico. Hermenêutico e revisitativo é todo o discurso ficcional de Lídia Jorge, não apenas o que encontramos em *O Jardim sem Limites*.

Todas as personagens que, nesse romance, se ocupam de representações, sabem que o “mundo concreto” a trasladar para discurso é *um sistema*, sem dúvida, mas é, sobretudo, *um sistema com subsistemas dentro*. Essa espécie de dupla sistemática inextricável, a que todos no romance são sensíveis, configura um outro tema a ser filosoficamente tratado. Esse tema é o do mundo enquanto espectáculo de sintaxe.

Apercebendo-se de que o mundo a ser representado em qualquer tipo de texto ou discurso é espectáculo de sintaxe, é ordem consistente (embora não necessariamente apreensível, na sua lógica de fundo, a um primeiro olhar), as personagens preocupam-se com o modo de transportar a “realidade do mundo” (em retórica se dirá *res*) para o meio que a representa e certamente —como todos no livro sabem—lhe confere autonomia de existência. Os modos de transportar (que, para a narradora, são modos verbais) têm de ser tão consistentes quanto consistente é a realidade transportada: as muitas conversas entre as várias personagens, incidindo sobre as diferentes artes que praticam, documentam a preocupação com o que se costuma chamar

verosimilhança. Obcecados pelo modo de representar, todas as personagens de *O Jardim sem Limites* estão construindo uma arte poética, numa linha de informações que se vai aos poucos adensando, até que o poético (no cinema, na fotografia, na escrita, na performance) se torna o assunto fundamental do romance—e de tal maneira assim é que podemos entender (sem prejuízo de outras interpretações) ser a arte, qualquer arte, *o jardim sem limites*.

Persona, história e pensamento

Representar a realidade é, assim, a tópica onde mais claramente se vê a dimensão filosofante do romance de Lídia Jorge. Faz-se a reflexão sistemática, aqui, por personificação e por historicização: isto é, o texto vai pensando enquanto conta a história ou, o que é ainda melhor, o próprio jeito de contar a história e de traçar as personagens é um jeito de pensar. Personificação e modos de representação aparecem nitidamente relacionados com a tópica da inexpressabilidade, mas ao contrário do que afirma Barbara Hardy.¹² No livro de Lídia Jorge, as realidades são sempre expressáveis, embora não seja fácil expressá-las. Assinale-se que a confiança na expressabilidade sinaliza entendimento positivo das relações homem-mundo, enquanto a dificuldade no expressar aponta para a necessidade de trabalho consciente e árduo para conseguir dizer.

Sendo difícil, porém possível, dizer, a expressão pertinente tem de ser procurada em vários tipos de linguagem, ou em territórios diferentes da mesma linguagem, tendo ainda de ser procurada na *confluência* de muitas linguagens — que é precisamente o que o romance nos ensina dever existir. Procurar a expressão apropriada em muitos tipos de linguagem, em confluências de linguagens, põe em campo com a maior clareza a dinâmica metonímica do discurso, dinâmica compatibilizadora de diferentes elementos e produtora da necessária nitidez que, num discurso, pode criar a consistência filosófica. Desmultiplicando as personagens que se servem de variados modos de representar, reunindo-as nas conversas em que falam do assunto e reunindo-as, sobretudo, na fala da narradora que as conta, *O Jardim sem Limites* complexifica o seu próprio campo de observação filosófica, sem perder a disciplina de olhar nem rarefazer o objecto específico de questionamento.

Diz-se a confiança na expressabilidade pela confiança na possibilidade de transpor conteúdos, o que equivale a dizer pela confiança na tradução, que é o modo como os conteúdos do mundo tomam forma (repetem-se, diria J. Hillis Miller¹³), transformando-se em discursos (em quaisquer linguagens, não

apenas na verbal) susceptíveis de excitar, de modo sistemático e adequado, a inteligência do interlocutor. O tema da tradução — recurso retórico chamado repetição abrandada — enquadra todo o texto de *O Jardim sem Limites*, em cuja abertura e fecho nos informam estar tudo sendo dito (e poder ser infinitamente de novo dito) “por outras palavras.”

Exibindo a ficção enquanto retomada/tradução de uma realidade também existente em si mesma,¹⁴ a repetição é ainda responsável pela dimensão filosofante do discurso, pois só repetindo se constitui a espiral de retornos sistemáticos aos mesmos tópicos, assim se colocando, naquela espécie de palco textual onde se concentram os olhares dos leitores, a *biografia* de uma filosofia em conformação. Sempre que as informações retornam—e talvez muito particularmente as informações sobre a narradora e o *performer* mais a sua companheira—complexifica-se o tecido informativo geral e muda de qualidade a exigência em relação a nós, intérpretes.

A primeira vez que uma informação aparece, ela *indica*, ensina a retórica. Repetida, a informação *afirma*—o que devemos entender como “torna firme, consistente,”—assim fazendo problemática e cada vez mais problemática—a realidade cuja denominação/exibição se reitera. Ao conferir natureza de problema ao que se diz, a repetição nos encaminha para o aprofundamento do nível escritural do texto, e somos compelidos a perguntar-nos por que razões se escreve assim. Simultaneamente, a repetição obriga-nos a enriquecer o nível proposicional do mesmo texto: tanto mais somos compelidos a interpretar quanto mais insistem em nos dar, com maiores ou menores variantes, as mesmas informações.¹⁵

Uma última observação deve ser feita sobre o princípio repetitivo-tradutivo em *O Jardim sem Limites*. Da tradução-repetição pode dizer-se o mesmo que dizia Calvino da metáfora: é uma acomodação do incompreensível às limitações da nossa inteligência. Acomodar à inteligência é preocupação dominante em Lídia Jorge e isso tem a ver com a *superioridade* das questões pelo seu romance colocadas. Relembra Alister E. McGrath¹⁶ ser a acomodação o princípio geral que parece subjazer à natureza da linguagem teológica. Evoca a sugestão de Orígenes de que “God faced much the same problems in addressing sinful humanity as those experienced by a human father trying to communicate to small children. God condescends and comes down to us, accommodating to our weakness, like a schoolmaster talking ‘a little language’ to his children, or like a father caring for his own children and adopting their ways (...). This approach was taken up (...) by John Calvino who developed

the theory usually referred to by the term ‘accomodation’ (...) that here means ‘adjusting or adapting to meet the needs of the situation to the human ability to comprehend it.’ In revelation, Calvino argues, God accomodates to the capacities of the human heart and mind.”

Parece obrigatório alargar a qualquer discurso e a qualquer campo retórico a ideia da acomodação: não existe comunicação verbal que não traduza, para as capacidades do interlocutor, aquilo que se está querendo fazer chegar a ele.¹⁷

Em *O Jardim sem Limites* muitas acomodações, sempre ligadas ao paradigma repetitivo, reiteram a preocupação de tornar o que se diz apreensível, tangível e concreto. Dessas acomodações, duas são crucialmente importantes: a que se faz por antropomorfização — quando se “transformam” ideias e questões em personagens, dentro do espírito do que observa Barbara Hardy — e aquela que nos chega por materializações outras, sempre, porém, ligadas ao campo de acção e aos modos de comportamento das personagens. Estão nesse último caso todos os artefactos produzidos pelos moradores da casa à beira-rio (fotografia, filme, texto narrativo) e está neste caso muito particularmente o *performer*, em cujo corpo de pessoa se pode corporificar outra realidade.¹⁸

Corporificando e antropomorfizando, *O Jardim sem Limites* põe questões do foro da estética não apenas literária mas também de outras artes, tratando ainda reiteradamente o modo como nos apropriamos, por meio dos sentidos, do concreto à nossa volta. Corporificando e antropomorfizando, manipulando-nos sentidos e inteligência, *O Jardim sem Limites* propicia o nosso entendimento e a nossa interpretação de coisas a que acedemos pela palavra narrativa, mas que nos chegam como se delas tivéssemos apreensão imediata, como acontece no mundo real onde vivemos e sobre o qual Lúcia Jorge nos quer ensinar a pensar e a agir.

O manto diáfano

Parece perfeitamente legítimo dizer-se que, em *O Jardim sem Limites*, Lúcia Jorge realiza, sob diáfana capa ficcional, uma reflexão sistemática sobre aquilo que, com R. Howard Bloch, podemos (e talvez mesmo devamos) entender como a perda da universalidade da ideia inseparável da expressão da mesma ideia.¹⁹ É essa a paradoxal conjuntura a partir da qual—e a despeito da qual—tem de nascer o discurso, nomeadamente aqueles dois discursos que denominamos “ficcional” e “filosófico.”

A narradora de Lúcia Jorge sabe que não tem hipóteses de testemunhar

sobre o seu mundo sem o auxílio da palavra, e sabe também, perfeitamente, quão perigosa a palavra é e quão capaz é de esconder em vez de mostrar, de perturbar em vez de esclarecer. Revisitando o *topos* da palavra *traíçoeria*, Lídia Jorge incursiona em campo simbólico interessantíssimo na nossa tradição: aquele onde a retórica — que é o próprio discurso verbal, como diz Paolo Valesio²⁰ — se iguala, nos seus “perigos” e “mentiras,” ao feminino.

Pensando sempre sobre quaisquer modos de representação da realidade, a narradora de *O Jardim sem Limites* pensa talvez, sobretudo, na problemática da representação por palavras. Temas de retórica discursiva aparecem então, permanentemente, como os verdadeiros antagonistas da narradora e dos personagens e é, de facto, na sua relação com a palavra enquanto problema que a narradora de Lídia Jorge assume a categoria de pessoa ficcional e de pessoa *tout court*.

Um primeiro tópicus retórico sobre o qual se debruça—pensando por interpostas concretizações dramáticas—a nossa contadora de histórias é o da credibilidade do seu próprio discurso. Essa credibilidade é procurada de duas maneiras. Primeiro, pelas reiteradas garantias de que tudo o que nos está sendo dito aconteceu mesmo, sendo a narradora testemunha directa dos factos. A credibilidade aqui é, então, conferida pelo facto (que aceitamos no pacto de leitura) de a narradora nos garantir que está *repetindo* a realidade para que nós a conheçamos. Sendo a natureza documental o primeiro suporte da credibilidade discursiva nesse romance, outra fonte de credibilização há e mais importante: a configuração discursiva do texto, o modo como a retórica da narrativa dá consistência a questões estéticas que são questões humanas, o modo como as sensibilidades das personagens transformam questões estéticas em questões pessoalmente assumidas enquanto existenciais, e muito particularmente o modo como os problemas da *res*, da *elocutio*, da *inventio* e da *dispositio* se constituem como as alteridades com e contra as quais a narradora constitui o próprio percurso dramático.

A esse propósito é interessante evocar o que diz Lausberg sobre as categorias retóricas acima arroladas. A *elocutio*, diz ele, “traslada al lenguaje las ideas halladas en la inventio y ordenadas en la dispositio.”²¹ Enquanto isso, a *inventio* “es un proceso productivo-creador; consiste en extraer las posibilidades de desarrollo de las ideas contenidas más o menos ocultamente en la res.”²² A *res* que, diz Lausberg, é “conteúdo conceptual,” apreende-se pelo processo da *intellectio*. Finalmente, a *dispositio* é a escolha e ordenação dos elementos da *res* e dos meios verbais que a podem veicular.²³

Qualquer leitor atento de *O Jardim sem Limites* se dá conta de que, embora contracenem com as outras personagens no plano intelectual, afectivo e mesmo na partilha de preocupações estéticas, a narradora, na verdade, entra em contraposição dramática não com as pessoas que tem à volta, mas com as categorias retóricas da *res*, da *elocutio*, da *inventio* e da *dispositio*. Com elas tem a narradora problemas éticos²⁴ a resolver, problemas sobre como actuar para as coisas serem como devem ser: ordenadas em verbo narrativo e, por isso mesmo, capazes de se nos mostrarem como o corpo vivo de uma alteridade apreensível, acomodada ao entendimento.

Trazendo a retórica para a boca de cena do paradigma reflexivo e filosófico do romance de Lídia Jorge, a exploração sistemática do tópico do “como expressar” carrega outras tópicos: como observar-captar-compreender para pôr em discurso, como interpretar o discurso que se fez e como utilizar a interpretação que se vai fazendo para novas interpretações a vir. Num quadro como esse, de desafios à verbalização de uma realidade e de maiores desafios à compreensão desta mesma realidade tem de surgir, é fatal, a problemática do feminino. Retórica como palavra e discurso verbal, retórica como organização discursiva de imagens e corpos humanos (fotografia, cinema e *performance*) e feminino estão, com efeito, tão ligadas em *O Jardim sem Limites* que, sentindo embora existir relação metafórica entre uma e outra, é difícil ao leitor decidir se é a retórica que metaforiza o feminino ou se as coisas se passam ao contrário—e, nesse caso, o feminino metaforizaria o retórico. Talvez seja de fugir a ambas as soluções, optando por uma terceira: retórica e feminino se metaforizam mútua e simultaneamente, o que faz, nesse livro, que a dinâmica de transposição da realidade seja tão substancial como inextricável nos seus muitos meandros. Se for assim, todo o imaginário de Lídia Jorge, em *O Jardim sem Limites*, assenta no entendimento do mundo como diferenciação e variedade—e a noção da diferença e da variedade fundamenta o princípio metafórico, tanto quanto, aliás, constrói alicerces para todo o discurso de natureza histórica, o que também o romance é.

Falar da equivalência entre retórica e feminino é mergulhar de cabeça em tempos remotos da nossa cultura. Podemos fazer isso com o auxílio de R. Howard Bloch, no livro que já citei. Comentando a “Dissuasão de Valério a Rufino o Filósofo,” onde Walter Map enuncia, em discurso cheio de manhas, as inconveniências do casamento por serem as mulheres falsas e enganosas, assinala Bloch que “the author tries to do to his interlocutor precisely what he accuses women of doing: to deceive with words, to provoke contradiction,

and to seduce with that which is defined as the essence of the feminine, the ruses of rhetoric.”²⁵ Ora, argumentara antes Bloch, “if woman is defined as verbal transgression, indiscretion and contradiction, then Walter Map, indeed any writer, can only be defined as a woman.”²⁶ Dentro desse quadro, assinala ainda Bloch a ligação entre mulher e matéria, mulher e sensorialidade, mulher e superficialidade dos sinais captados pelos sentidos, tudo fundamentos, argumenta Bloch—e não há razão para duvidarmos—da identificação radical entre o feminino e o literário. Para o que me interessa aqui, ainda uma citação é necessária: “The seductiveness of the feminine is for the medieval Christian West virtually synonymous with delusiveness of language embodied in rhetoric, whose seduction, that of ‘mere words, worse than that of empty noises’ (Augustine) recapitulates the original sin — that ‘she,’ in the words of John Chrysostom, ‘believed in the one who professed mere words, and nothing else.’”²⁷

Em *O Jardim sem Limites*, o problema de dar corpo à ideia é crucial e se liga, como não podia deixar de ser na nossa tradição, à tópica do feminino. Para além da narradora do romance, duas personagens são particularmente importantes para compreendermos a questão: refiro-me à inseparável dupla constituída por Paulina e o *performer*. Esse último encena, em grau máximo, a mesma questão da corporificação da ideia, que a narradora encena com o seu próprio corpo, assentado ao canto de um quarto, escrevendo, com as suas mãos a baterem no teclado de uma máquina um texto, e este último é o corpo que ela vai produzindo e que nos chegará sob a forma de livro.

Se o caso da narradora-escritora já nos poria por si só, e com clareza, a tópica da constituição da ideia em corpo (textual), o caso do *performer* ainda é mais interessante. Ele é um homem, mas o seu trabalho é produzir uma mensagem *com o corpo*, através de meios (em arte verbal falaríamos de “recursos retóricos”) muito precisos: a postura, a expressão, a caracterização. Transformado em texto, vai o *performer* oferecer-se ao seu público, *desejando fasciná-lo*, como fascinar desejam as mulheres e o escritor, com a preciosa ajuda das “artimanhas” verbais para as quais alerta Walter Map. Deseja, ainda, o *performer* em acção, ser objecto do discurso hermenêutico dos seus espectadores. É esse mais um aspecto, e importantíssimo, da sua convergência na tópica do feminino: tomaremos consciência disso se nos lembrarmos ter sido a mulher, na nossa tradição cultural, o primeiro desafio à interpretação e o mais permanente, ao longo dos séculos, objecto de discurso hermenêutico sistemático.²⁸

Escrevendo mensagem com o seu próprio corpo, o *performer* transforma em ícone—e rigorosamente em “estátua”—a tópica da linguagem como construção e como engano. Mas trata-se de um engano muito especial, conatural de toda criação artística, um engano sem o qual não podemos representar o mundo. Sendo ao mesmo tempo verdadeiro porque existe e enganoso porque está por outra coisa (está por uma interpretação do mundo), o corpo *performativo* do *performer* é realidade e ilusão, verdade e mentira, frontalidade e manha. Ele encarna a natureza de qualquer arte—está lá, num canto da rua Augusta, oferecendo-se para ser visto e apreciado mas, mais ainda, para ser indagado e interpretado. Por todos esses aspectos—e, sobretudo, por ser materialização de ideia e desafio à interpretação (porque a perda de universalidade de uma ideia materializada pode e deve ser anulada pelo discurso hermenêutico)—o corpo-retórica do *performer* metaforiza a própria natureza do feminino.

Uma natureza feminina tem de provir, ao que parece (ou ao menos ao que propõe o romance de Lídia Jorge), de outra natureza feminina. E assim acontece, efectivamente, com o nosso *performer*. Ele nasce para a *performance* com a ajuda de Paulina, a mulher que o treina e lhe transforma o corpo em espectáculo de discurso, de retórica, de manhas e subterfúgios imprescindíveis para se constituir, pela interpretação, um tipo superior de saber. Criando o texto-homem ou o homem-texto, provocando com ele o olhar, a indagação e o pensamento de outros, Paulina espelha, de modo muito claro, a figura da narradora de *O Jardim sem Limites*, com ela inteiramente partilhando as preocupações quanto aos modos de dar forma textual à realidade e de apontar onde, naquilo que se representa e se (re)constrói em arte, podemos encontrar um dos rostos possíveis da verdade.

Notas

* Cito da tradução de Paul Turner (Londres: Penguin Books, Penguin Classics, 1965) 63.

¹ Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

² “Toda língua natural é susceptível de produzir filosofia. No seu entender, em que tipos de texto melhor se produz filosofia na literatura portuguesa contemporânea?” foi o tema que me propôs o Professor Joaquim Cerqueira Gonçalves, da Faculdade de Letras de Lisboa, para um seminário que conduzi numa sua turma de Mestrado em Filosofia.

³ H. Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, trad. port. de Raul Miguel Rosado Fernandes, 2.ª ed. (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972) 14-17, itálicos meus. Extraordinariamente interessantes as implicações epistemológicas e, mais geralmente, antropológicas, das palavras de Lausberg. O discurso de uso repetido surge sempre que uma sociedade tem “suficiente

intensidade social,” suficiente “complexidade de ordem social” e, ainda, consciência tanto da intensidade quanto da complexidade. O discurso de uso repetido funciona, então, como discurso de sistematização das relações grupais, porque constitui um corpo estável de referências onde se vai buscar desde a memória colectiva (a história) até as configurações simbólicas (religião, literatura, filosofia), passando por tópicos preferenciais para observação científica do mundo.

⁴ E, naturalmente, à ciência.

⁵ É pela diérese do pensamento—pela metonímia—que podemos, por exemplo, explicitar discursivamente o processo de dupla sinédoque necessário à formulação da metáfora que, sendo tropos de salto, junta o que não deveria ser juntado, exactamente o incompatível: o divino com o humano em “essa menina é um anjo,” ou o animado com o que não tem alma, caso de “essa menina é uma flor.”

⁶ Os incompatíveis artificiosos—as mais das vezes metáforas, mas frequentemente também oxímoros—acabam por ser nítidas provocações ao filosófico e a eles só se pode responder por discursos com satisfatória sistematização.

⁷ Já pode o leitor ver a razão da epígrafe deste texto.

⁸ Barbara Hardy, *Forms of Feeling in Victorian Fiction* (London: Methuen & Co., 1985) 19, itálicos meus.

⁹ Parece lógico referir alegoria a propósito de filosofia na ficção narrativa—e muito especificamente na de Lídia Jorge. Figura de pensamento, a alegoria exige formulação complexa e discursivamente extensa. Tal como a filosofia e a ficção, a alegoria pede-nos actuação hermenêutica, pois não prescinde do aprofundamento de sentidos dos sinais que a conformam, por recurso a intertextualidades de vários tipos. Trabalha a alegoria sobre estruturas alargadas de sentido, assim se afastando da metáfora que manipula unidades semântico-discursivas isoladas ou muito reduzidas. Para além disso, a alegoria se encena claramente como discurso narrativo-interpretativo, podendo ainda funcionar na interpretação de outro texto, alegórico ou não, tal como se vê na hermenêutica cristã e, sobretudo, na judaica.

¹⁰ Quando apresentei a primeira versão deste trabalho, num seminário do grupo de investigação sobre Filosofia e Feminino (Faculdade de Letras de Lisboa), informou Lídia Jorge que tinha sido sua intenção não fornecer quaisquer indicações sobre o género do sujeito de narração em *O Jardim sem Limites*. O facto é, contudo, que dois adjectivos (“exausta” e “culpada,” respectivamente nas páginas 21 e 375) põem uma mulher como narradora. Não se trata de um descuido, no meu entender, mas de uma daquelas situações em que a pena foge para a verdade: todo o clima discursivo de *O Jardim sem Limites* é feminino—e muito da feminilidade do texto se deve, como tentarei pelo menos sugerir, à obsessiva encenação do tema da representação.

¹¹ A *repetição* serve, ensina a retórica, à *amplificação* afectiva, pois “detém o fluir da informação,” dando “tempo para que se ‘saborie’ afectivamente a informação apresentada como importante” (Lausberg, *Elementos* 241). É preciso notar-se, contudo, não ser a amplificação afectiva a única função (e o único efeito) da repetição. Interrompendo o fluir da informação, a palavra ou expressão repetidas também propiciam o aprofundamento da intelecção: surgem assim condições para construir pensamento, naquela dinâmica espiralada em que todo pensar se faz. Sobre os tipos de repetição lembre-se que a *exacta* retoma precisamente o que já foi dito, a *abrandada* retoma-o com modificações. O romance de Lídia Jorge abre-se justamente sob o signo da tradução, que é repetição abrandada. As primeiras palavras que lemos são justamente “Ou por outras palavras.”

¹² “Personification and the topos of inexpressibility are twin aspects of a mimetic representation of emotional crisis, conflict and continuity” (Hardy, *op. cit.* 13).

¹³ A repetição integra plenamente o modo de ser narrativo (não apenas o poético, como frequentemente somos levados a pensar), justamente por causa do pensar por antropomorfização/dramatização (cf. Barbara Hardy) e, ainda, por causa da *amplificatio* sem a

qual não se faz pensamento. Sobre a repetição na narrativa veja-se J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition. Seven English Novels* (Cambridge, MA: Harvard University Press).

¹⁴ Esta existência, no romance de Lídia Jorge, ultrapassa os muros de uma casa de quartos em Lisboa, e alarga-se para a experiência histórica portuguesa ao longo, pelo menos, do período fascista.

¹⁵ O mais evidente exemplo da obrigatória convivência, repetição—interpretação (abertura dos horizontes do texto para outros horizontes, sobretudo para os horizontes interiores do leitor) é o texto poético. Nessa perspectiva, uma leitura apropriada da poesia equivale a exercício de pedagogia de intertextualidade e de interdiscursividade. Mas no romance também é essencial a intertextualização e a interdiscursividade: o ponto está em que nem sempre a ficção narrativa encena, com a mesma força que o faz a poesia, os mecanismos repetitivos.

¹⁶ Alistair McGrath, *Christian Theology. An Introduction* (Oxford, Cambridge, MA: Blackwell, 1994) 139-40.

¹⁷ O caso da ironia é, nessa perspectiva, interessante: uma ironia acomodada, traduzida, perde quase tudo do seu valor. A “tradução” do enunciado em valor irónico deve, então, ser potenciada por índices discretos, mesmo correndo o risco de esses mesmos índices escaparem ao leitor ou interlocutor oral menos treinado. Caso para se dizer que não apenas o produtor do discurso deve preocupar-se com acomodações, mas que também o consumidor do discurso deve saber adaptar-se—por prática sistemática de observação de artefactos verbais—àquilo que é costume, numa tradição cultural e literária, tomar existência discursiva. Por outro lado, a escrita hermética traduz para o leitor a impossibilidade (ou a falta de vontade) de traduzir, criando um paradoxo comunicativo em si mesmo irónico, e ironicamente sempre susceptível de ser de algum modo traduzido.

¹⁸ As muitas e obsessivas corporificações (em pessoas ou em artefactos) que perpassam por todo *O Jardim sem Limites* têm um efeito interessantíssimo: fazem-nos ler *presencialmente*, como se tudo o que nos é contado estivesse ao alcance da mão e da vista. Isso coloca o livro de Lídia Jorge sob o signo da *percepção*, isto é, da experiência física material das coisas, única situação que permite, realmente, observar. Sobre *percepção*, cf. Jean Pierre Changeux, *O Homem Neuronal*, trad. de A. J. Pires Monteiro (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985). Sobretudo capítulos IV e V.

¹⁹ R. Howard Bloch, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991) 109 e *passim*. Muita da argumentação que vai a partir daqui até o final deste ensaio foi inspirada pelo trabalho notável de Bloch.

²⁰ Muito deste meu texto, como aliás muitíssimo da minha prática crítica, deve a Paolo Valesio, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria* (Bologna: Il Mulino, 1986).

²¹ H. Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* (Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1983) 453.

²² H. Lausberg 260.

²³ H. Lausberg, *Elementos de retórica literária* 46.

²⁴ Não resisto a colocar aqui a mais pertinente definição de ética que jamais me caiu nas mãos, e cujo autor completamente esqueci: “A ética vê uma diferença entre o que é e o que deveria ser. Essa diferença constitui um espaço e dentro dele o sujeito actua.”

²⁵ R. Howard Bloch 57-58.

²⁶ R. Howard Bloch 56.

²⁷ R. Howard Bloch 49.

²⁸ Sobre a mulher como objecto privilegiado de interpretação, cf. Howard Bloch, *op. cit. passim*.