

REINALDO
MAXIMIANO
PEREIRA

sob o signo do FRANKENSTEIN

UMA ANÁLISE DE "REGURGITOFAZIA", DE MICHEL MELAMED



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

SOB O SIGNO DO FRANKENSTEIN:
uma análise de “Regurgitifagia”, de Michel Melamed.

Reinaldo Maximiano Pereira

Belo Horizonte
2007

Reinaldo Maximiano Pereira

SOB O SIGNO DO FRANKENSTEIN:

uma análise de “Regurgitifagia”, de Michel Melamed.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Suely Maria de Paula e Silva Lobo.

Belo Horizonte

2007

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Biblioteca da
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

P436s Pereira, Reinaldo Maximiano.
 Sob o signo do Frankenstein: uma análise de “Regurgitifagia”, de Michel
 Melamed./ Reinaldo Maximiano Pereira. Belo Horizonte, 2007.
 114f.

 Orientadora: Suely Maria de Paula e Silva Lobo
 Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
 Programa de Pós-Graduação em Letras.
 Bibliografia.

 1. Melamed, Michel. Regurgitifagia. 2. Intertextualidade. 3. Fingimento na
 Literatura. 4. Transgressão na literatura. I. Lobo, Suely Maria de Paula e Silva.
 II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-
 Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)-8

FOLHA DE APROVAÇÃO

A dissertação intitulada “Sob o signo do Frankenstein: uma análise de *Regurgitofagia*, de Michel Melamed”, de autoria do mestrando Reinaldo Maximiano Pereira, foi submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, e aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcelo Kraiser (examinador)

UFMG

Profa. Dra. Márcia Marques de Moraes (examinadora)

PUC Minas

Profa. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo (Orientadora)

PUC Minas

Prof. Dr. Hugo Mari

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras

PUC Minas

Belo Horizonte, 02 de julho de 2007.

*À minha família,
pelo auxílio e pela confiança em mim e no meu trabalho.*

AGRADECIMENTOS

Obrigado, meu Deus, pelo bom pensamento que me inspiraste!

Começo agradecendo a minha orientadora, a professora Suely, pelo emprego de sua experiência e pela oportunidade, a mim concedida, de receber dela as valiosas contribuições essenciais para a consecução de minhas lides. Reconheço, também, o esmero que ela dedicou às atividades de orientação, as palavras e atos de incentivo e coragem nos meus momentos de hesitações e fraquezas.

Obrigado a Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo apoio financeiro fundamental para a conclusão deste trabalho. Faço votos para que outros alunos e pesquisadores possam ter acesso a esse benefício. Apresento, também o meu muito obrigado a todos os funcionários, professores e coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Letras, da PUC Minas.

Expresso, ainda, a minha gratidão ao professor Márcio Serelle que me apresentou os textos de Michel Melamed e me incentivou a considerá-los como objeto de estudo, subvertendo, assim, todo o meu projeto inicial.

Reconheço aqui, também, a fundamental contribuição do meu amigo e mentor, Fernando Resende, que me apresentou o ambiente acadêmico, me provocou a rever posturas e confiou na minha capacidade de refletir e ensinar. Sim, Fernando, que os textos nos inspirem, sempre!

De modo fraternal, digo muito obrigado para: Tatiana Carvalho, abençoado seja o nosso reencontro; Márcia de Lemos, pela amizade incondicional; Elaine Ribeiro, pela assistência abnegada; Tailze Melo, em especial, porque foi durante um diálogo nosso que a idéia desta dissertação começou a ganhar forma; Janaina Barcelos, pelo companheirismo; Renata Alencar, pelo apoio; Ricardo Maia, o Ricardinho, que me falou da beleza de não ser “le-góico”; Maestro Luciano que me falou da urgência de se pensar o humano, hoje; Dom Lélis Lara que me recomendou serenidade e fé na vida; Marcelo Bolzan, o Dr. Barbienstein, ex-aluno e grande amigo, o responsável pelas folhas que apresentam a introdução, os capítulos e a conclusão; Ednaldo Cândido, amigo do primeiro dia de prova ao último minuto de redação deste trabalho.

Termino mostrando a minha gratidão a todos os meus ex-alunos, companheiros de trabalho e de vida, e a todos aqueles que eu não citei, nominalmente, aqui, mas que sabem que, de alguma forma, colaboraram com esta construção. Aos atuais e aos novos amigos que virão... obrigado!

Fala-se da dificuldade entre a forma e o conteúdo, em matéria de escrever; até se diz: o conteúdo é bom, mas a forma não, etc. Mas, por Deus, o problema é que não há de um lado um conteúdo, e de outro a forma. Assim seria fácil: seria como relatar através de uma forma o que existisse livre, o conteúdo. Mas a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar. Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma. Só a intuição toca na verdade sem precisar nem de conteúdo nem de forma. A intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde de forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha. Parece-me que a forma já aparece quando o ser todo está com um conteúdo maduro, já que se quer dividir o pensar ou escrever em duas fases. A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única.

clarice lispector

RESUMO

Esta dissertação realizou uma análise do livro *Regurgitofagia*, de Michel Melamed, tendo como operadores de leitura os atos de fingir (make believe), listados e definidos por Wolfgang Iser. Realizou-se, neste trabalho, uma correlação das modalidades textuais encontradas na obra de Melamed com a mecânica de construção dos textos ficcionais, pautada pela presença do fingimento. Assim, a partir do estudo, didaticamente, isolado dos atos de *seleção*, *combinação* e *desnudamento da ficcionalidade* foi possível integrar, nesta pesquisa, os conceitos de intertextualidade e dialogismo e, a partir desses, outros como o da bricolagem, do neologismo, da paródia e do pastiche. Dessa forma, os textos de *Regurgitofagia* foram aqui observados como manifestações textuais híbridas, ou seja, como resultantes de diferentes transgressões de limites discursivos que formaram um “corpo textual” composto por “partes” de diferentes procedências, a exemplo do que foi feito pelo Dr. Victor Frankenstein. Partes que foram modeladas, costuradas, suturadas em um só corpo que, depois de ter ganhado vida e existência material, se tornou algo difícil de ser definido ou classificado no que é, canonicamente, tácito e/ou (re)conhecido.

Palavras-chave: intertextualidade, fingimento, transgressão, Michel Melamed.

Linha de pesquisa: Modernidade e pós-modernidade na literatura.

ABSTRACT

This work develops an analysis of Michel Melamed's book, **Regurgitofagia**, having Wolfgang Iser's concepts of acts of "make believe" as a basic reading guide. The analysis points out the possible correlations found in textual construction mechanisms between Melamed's work and Iser's theory. Therefore, starting from the study of elements such as selection, combination and the denuding of the fictional, which underlie literary construction, it was possible to integrate, in this research, the concepts of intertextuality and dialogism and, from these, others as those of *bricolage*, neologism, parody and pastiche. Thus, the texts from **Regurgitofagia** were read as hybrid textual manifestations, resulting from different forms of transgression of discourse boundaries, forming, in this way, a "textual body" made of "parts" coming from multiple origins, as carried out by Dr. Victor Frankenstein. "Parts" that were shaped, sewn and sutured into a single body, which, having been given life and material existence, became something defying definition or classification within the limits of whatever is canonically accepted and / or recognized / recognizable.

Key words: intertextuality, make believe acts, transgression, Michel Melamed.

Research line: Modernity and post-modernity in literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Ponto (2005, p. 27). -----	48
Ilustração 2: Palavrologia (2005, p. 58). -----	51
Ilustração 3: Versão para Haikai de Bashô (2005, p. 115). -----	73
Ilustração 4: 1ª amostra que corresponde ao 1º verso do haikai com 5 sílabas. ----	75
Ilustração 5: 2ª amostra que corresponde ao 2º verso do haikai com 7 sílabas. ----	75
Ilustração 6: 3ª amostra que corresponde ao 3º verso do haikai com 5 sílabas. ----	75
Ilustração 7: Eis os amantes. -----	77
Ilustração 8: “Tudo tem conexão” (2005, p. 46). -----	78
Ilustração 9: Os glúteos? (2005, p. 47). -----	79
Ilustração 10: Eu e Nós (2005, p. 48). -----	80
Ilustração 11: Exemplos para formatação (2005, p. 51). -----	82

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1º - NO LABORATÓRIO DO DR. FRANKENSTEIN: instrumentos a postos e intentos transgressivos	20
1.1. preliminares do capítulo	20
1.2. dedos profanos perscrutam matéria decomposta	21
1.3. profanando capelas mortuárias	27
1.4. recompondo a trama de fibras	30
1.5. “o leão é feito de carneiro assimilado”	35
CAPÍTULO 2º - O BISTURI E A AGULHA DO DR. FRANKENSTEIN: incisões, costuras e suturas de membros	43
2.1. preliminares do capítulo	43
2.2. conjugação de tronco e membros	44
2.3. com o bisturi e a agulha em mãos: transplantando e enxertando	50
2.4. rastreando genes transgressores	61
CAPÍTULO 3º - “NESSE MUNDO TUDO EXISTE”, DR. FRANKENSTEIN: transgressões [em]cena e a cena do corpo	70
3.1. preliminares do capítulo	70
3.2. “por esses laços tão frágeis...”	71
3.3. “abrir e fechar os olhos – viver é isso”	83
3.4. “a mudança foi tão rápida, a insubordinação tão completa!”	91
CONCLUSÃO	103
REFERÊNCIAS	108

"Agora, eu era conduzido a examinar
as causas e o progresso desta
deteriorização e forçado a
despender dias e noites nos
mausoléus e catatumbas."



INTRODUÇÃO

A dissertação que aqui se apresenta tem por objetivo analisar o livro *Regurgitofagia*¹, do escritor brasileiro Michel Melamed², tendo como operadores de leitura os postulados teóricos de Wolfgang Iser referentes ao *jogo* textual e às estruturas que propiciam as diferentes interações quer entre o *fictício* e o *imaginário*, quer entre o texto e o leitor. Busca-se, especificamente, relacionar os chamados *atos de fingir* (fingimento, *make believe*), descritos por Iser, ao ato que, neste trabalho, será denominado de *regurgitofágico* baseado na proposta de “vomitar os excessos a fim de avaliarmos o que de fato queremos redegultrar” (2005, p. 72).

Este trabalho tentará correlacionar o processo de criação textual, observado em *Regurgitofagia*, com a mecânica de construção dos textos ficcionais, a partir do ensaio *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional* (2002, p. 955-987)³. Nesse texto, Iser versa sobre a relação entre o *real* e a *ficção*, propondo uma perspectiva que considere o concurso do *imaginário*. Assim, pois, Iser destaca a presença dos *atos de fingir* como determinantes para o movimento dessa tríade, descrevendo e definindo, detidamente, três atos: a *seleção*, em que se operam as relações intertextuais por meio dos elementos que são extraídos dos chamados “campos de referência”, para serem organizados no texto; a *combinação*, em que se atravessam as fronteiras intratextuais mediante o arranjo conjugado desses elementos; e o *desnudamento da ficcionalidade*, fase em que o “mundo textual”, resultante dessa composição, passa a ser visto como metáfora, uma distorção do mundo sócio-cultural compartilhado (o mundo empírico).

Assim, serão consideradas na análise dos textos *regurgitofágicos* as conexões entre os diferentes sistemas semióticos como a Literatura (Movimento Moder-

¹ *Regurgitofagia* vem a ser a primeira parte do projeto *Trilogia Brasileira* e integra em sua composição textual as linguagens da poesia, do teatro e da performance artística. Ressalta-se que essa obra foi encenada nos teatros brasileiros, em 2005. Compõem essa trilogia os espetáculos teatrais: *Dinheiro grátis* e *Homemúsica*. Doravante, toda vez que se citar os textos da obra de Melamed serão indicados apenas o ano e o número da página; para as menções nominais ao livro a palavra “regurgitofagia” será grafada em itálico e terá a inicial maiúscula (*Regurgitofagia*).

² Michel Melamed é poeta, ator e diretor teatral; participou da fundação do Centro de Experimentação Poética do Rio de Janeiro, o CEP 20.000, e é o responsável pela criação, roteiro e apresentação do programa *Recorte Cultural*, da TVE/Rede Brasil.

³ Outros textos de Wolfgang Iser, relacionados aos conceitos de *imaginário*, *fingimento* e *jogo*, e, também, de outros autores, com temas considerados aqui como tangenciais (*pastiche*, *paródia*, *bricolagem*) serão agenciados no curso das reflexões sobre a obra de Michel Melamed.

nista, a Antropofagia e a Poesia Concreta), o Teatro, os Discursos Midiáticos (o jornalismo e a publicidade), o Cinema, dentre outros. A leitura dessas conexões considerará, ainda, a metáfora do metabolismo humano que ingere, não raro forçosamente, referências vastas, e excreta do organismo a matéria excessiva para a reavaliação de sua utilidade para o sistema corporal – o texto.

Dessa forma, se tentará evidenciar que as modalidades textuais, da obra de Melamed, se expressam pela fragmentação discursiva e pelo hibridismo por meio de diferentes relações intertextuais (*bricolagem* e *neologia*, por exemplos) que agem na forma, no conteúdo e no sentido das palavras, nos textos verbais e não-verbais, conforme a intencionalidade humorística, séria e/ou irônica. Assim, tentar-se-á localizar *Regurgitifagia* como uma amostra significativa não só das narrativas contemporâneas que apostam no trânsito entre o *real*, o *imaginário* e a *ficção*, como, também, na fluidez discursiva que problematiza a própria nomenclatura canônica dos gêneros, uma das marcas do que se convencionou chamar de pós-moderno.

Diante do que foi acima exposto, um conceito importante que será revisto nesta dissertação é o da *intertextualidade* e, a partir deste, outros como o do *pastiche*, o da *paródia*, o da *neologia* e o da *bricolagem*, para, assim, tentar evidenciar os trânsitos e as permutas de “partes” estruturais de diferentes procedências que conformam um “corpo textual” híbrido, a exemplo do que foi feito pelo Dr. Victor Frankenstein. Partes que foram modeladas, costuradas, suturadas e que, por meio de choques elétricos deu vida e existência material a esse corpo, mas tornou-o algo difícil de ser definido ou classificado no que é, canonicamente, tácito e/ou (re)conhecido.

Sob essa metáfora estão resumidas duas questões: 1) a da *intertextualidade*, que opera o esgarçamento das fronteiras entre os gêneros textuais; 2) e a dos jogos de *forma* e *conteúdo*, *denotação* e *conotação*, que geram diferentes possibilidades de criação textual. Assim, o ato de (re)criação perpetrado pelo Dr. Frankenstein será considerado como sendo o signo do *fingimento* que revela uma lógica de composição que transgride as interdições, subverte as convenções e desafia os limites “sólidos” entre os gêneros (conto, mini-conto, poesia, fragmento).

Outro fenômeno que será considerado, neste trabalho, é a dificuldade de classificação dos textos de *Regurgitifagia* e, nesse caso, a obra de Mary Shelley

(2002)⁴, servirá de norteador metafórico para essa leitura. No romance, o ser “criado” pelo Dr. Frankenstein é inominado. O cientista, apesar de todo o seu referencial, quer seja no campo da anatomia humana ou da filosofia, não sabe classificar e nem nomear a sua “criação” que resulta do trânsito entre a vida e a não-vida. A imagem dessa “criatura”, normalmente, é lida sob uma relação de contigüidade com a imagem de seu criador, dando a entender que ela também atende pelo nome de Frankenstein. Analogamente, os textos criados por Michel Melamed situam-se num trânsito de fronteiras em que a profusão de elementos, neologismos, fusões, atribuições de sentidos, assimilações paródicas da linguagem da mídia terminam por construir uma manifestação textual híbrida difícil de classificar, reafirma-se.

Sob essa perspectiva, a reflexão que será empreendida neste trabalho tentará pensar as narrativas contemporâneas dentro de um território movediço. Assim, serão observados os trânsitos entre os diferentes campos referenciais que questionam, problematizam e evidenciam tanto aspectos de uma realidade cotidiana, como de uma construção textual embasada num jogo de conexões e tessituras múltiplas. Dessa forma, os capítulos analisarão, isoladamente, as estratégias textuais que se expressam pelas relações *intertextuais* (referências, apropriações e transformações), *intratextuais* (*denotação*, *conotação*, *neologismo* e *bricolagem*) e de encenação (o discurso do faz-de-conta); atentando, inclusive, para as possibilidades da ação criativa em termos da experimentação de novos formatos narrativos e novos suportes que enfatizem a polifonia e a polissemia textuais.

Salienta-se que esta análise será de cunho bibliográfico e que a investigação proposta tentará destacar a *interdisciplinaridade*, ou seja, o diálogo entre diferentes campos do conhecimento. Assim, procedendo, crê-se, que este trabalho poderá contribuir, de alguma forma, para uma reflexão sobre os processos criativos em palavra e imagem, hoje. Assim, os capítulos desta dissertação, seguirão a estrutura seqüencial dos *atos de fingir*, devidamente, relacionados à metáfora do corpo e ao signo do Frankenstein. Salienta-se que esses atos são, de acordo com Iser, *interagentes*, mas aqui, para efeito de uma análise sistêmica, eles serão, didaticamente, considerados em isolado.

⁴ Cumpre registrar, neste momento, que foi considerado para este trabalho o texto de Mary Shelley em sua língua original, a Inglesa, que foi por nós traduzido para a Língua Portuguesa. Doravante, quando houver menção à obra de Shelley em seu original, em inglês, será citado apenas o número da página.

Dessa forma, o capítulo primeiro, intitulado *No laboratório do Dr. Frankenstein*, versará sobre a dimensão transgressora do ato de *seleção* que revela o cruzamento das fronteiras dos diferentes “campos de referência” extratextuais (o mundo exterior ao texto), assinalando assim o diálogo que pode ser estabelecido entre esses campos. Desse estudo emergirão conceitos importantes como o de *dialogismo*, a partir de Mikhail Bakhtin, e, conseqüentemente, o de *intertextualidade*, a partir das leituras de Laurent Jenny, Sandra Nitrini, Roland Barthes e Júlia Kristeva. O capítulo apresentará, ainda, uma referência ao Movimento Modernista Brasileiro a partir do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, que será entendido como sendo um fundamento literário para a encenação de uma proposta complementar, a *regurgitofágica*. As transgressões de limites relativas ao ato de *seleção* serão consideradas como processos análogos aos delitos de violação de túmulos e subtração de restos mortais humanos, cometidos pelo Dr. Frankenstein.

Já, no capítulo segundo, sob o título de *O bisturi e a agulha do Dr. Frankenstein*, a análise se concentrará no ato de *combinação* ao abordar o manejo, no espaço de cena intratextual, dos elementos que foram retirados dos seus “campos de referência” originais. Dessa forma, serão consideradas as variações dos significados lexicais, a *denotação* e a *conotação* das palavras, bem como a criação de *neologismos*. Nesse sentido, serão importantes as proposições teóricas desenvolvidas por autores como Mikhail Bakhtin (*paródia* e *carnevalização*), Silviano Santiago (*pastiche*), Bernard Gardin (*neologia*), Andrew Edgar (*bricolagem*) e questões relativas à *Morfologia e Formação das Palavras na Língua Portuguesa*, a partir da contribuição de Carlos Henrique da Rocha Lima. O capítulo tentará evidenciar a junção de partes de diferentes procedências na composição de um “todo” multifacetado caracterizado pela fluidez discursiva, num processo, semelhante à modelagem estrutural (costuras e suturas) da criatura do Dr. Frankenstein.

No capítulo terceiro, em *Nesse mundo tudo existe, Dr. Frankenstein*, será destacado o *desnudamento da ficcionalidade*, um ato de *fingir* caracterizado por uma duplicação peculiar do mundo sócio-histórico e cultural compartilhado em um mundo representado. Assim será ressaltada a seguinte perspectiva, de acordo com Wolfgang Iser: o mundo dos textos não equivale, de fato, ao mundo empírico mas deve ser entendido *como se* o fosse. Em outras palavras, é quando o texto literário se evidencia como um *faz-de-conta*, como uma encenação. Assim, o capítulo fará uma correlação entre as interdições (cânones) e as transgressões (experimentações de

forma e conteúdo) com as representações arquetípicas e metafóricas da vida humana, como por exemplo, as tragédias clássicas. Nesse sentido serão valorosas as contribuições de Georges Bataille (erotismo, interdição e transgressão), Junito Brandão (mitologia e tragédia grega), Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari (Poesia Concreta), Karl Erik Schollhammer (“novo realismo” e busca de “referencialidade”) e Lélia Parreira Duarte (humor e ironia).

Ressalta-se, ainda, como já mencionado, a contribuição do romance *Frankenstein ou o moderno Prometeu*, de Mary Shelley, do qual serão extraídos excertos que irão metaforizar os processos criativos postos em análise nesta dissertação, principalmente, no que concerne à idealização de um corpo e de seus sistemas digestivo e excretor como formas de conexão com o ambiente que o cerca e como o espaço de encenação do *ato regurgitofágico*.

No laboratório do
Dr. Frankenstein:

instrumentos a postos
e intentos transgressivos



"... após ter tomado essa
decisão e de haver despendido,
com êxito, certos meses em
coletar e arranjar
meus materiais, eu comecei."

CAPÍTULO 1º - NO LABORATÓRIO DO DR. FRANKENSTEIN: instrumentos a postos e intentos transgressivos

Eu recolhia ossos nas capelas mortuárias; e perturbava, com dedos profanos, os enormes segredos da estrutura humana. Num quarto solitário, ou antes, numa cela, [...] eu mantinha a oficina da minha asquerosa criação. [...] A sala de dissecação e o matadouro forneciam a maior parte do meu material.

Dr. Victor Frankenstein⁵

1.1. preliminares do capítulo

Inicia-se, aqui, uma análise do livro *Regurgitofagia*, de Michel Melamed, tendo como operadores de leitura os *atos de fingir*, listados e definidos por Wolfgang Iser⁶ como sendo os componentes básicos dos textos literários. As reflexões deste capítulo concentram-se no ato de *seleção* caracterizado, de acordo com Iser, pela incursão nos campos de referência dos textos, sejam eles *ficcionalizados* ou não, em outras palavras, pela “ultrapassagem” dos limites *intertextuais*. Assim, por ressaltar os diálogos entre os textos⁷ a revisão do ato de *seleção* faz emergir outros conceitos importantes como o *dialogismo* e, conseqüentemente, a *intertextualidade* presente na obra em questão. No curso dessas reflexões, o *Manifesto Antropófago* é revisto como um possível campo de referência para o texto resultante do que se passa a denominar de *ato regurgitofágico*, proposto por Melamed.

⁵ *I collected bones from charnel houses; and disturbed, with profane fingers, the tremendous secrets of the human frame. In a solitary chamber [...] I kept my workshop of filthy creation. [...] The dissecting room and the slaughter-house furnished many of my materials;* (p. 36).

⁶ Para efeito deste trabalho foram considerados detidamente três textos de Wolfgang Iser, são eles respectivamente: *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional* (In: COSTA LIMA, 2002, p. 955-987), *O fictício e o imaginário* (In: CASTRO ROCHA, 1999. p. 63-77) e *O imaginário* (ISER, 1996. p. 209 - 302). Conforme se desenvolve o curso das reflexões outros textos do mesmo autor serão considerados, de modo complementar, sendo, oportunamente, citados.

⁷ Considera-se o texto sob uma perspectiva expansiva, ou seja, como sendo uma produção que propicia diálogos entre os diferentes sistemas semióticos e, não, como sendo algo restrito a um único sistema. Assim, uma peça teatral, um poema e/ou um filme poderiam ser compreendidos como textos. Acredita-se que esta perspectiva (tal como foi pensada, no século XX, pela Linguística, pela Semiologia e pela Semiótica) ajustaria este trabalho às discussões sobre a produção artística contemporânea, como, por exemplo, a diluição das fronteiras entre os gêneros. Acredita-se ser esse o caso de *Regurgitofagia*.

1.2. dedos profanos perscrutam matéria decomposta

A epígrafe deste capítulo toma de empréstimo as palavras do Dr. Victor Frankenstein, personagem do romance *Frankenstein ou moderno Prometeu*, da escritora britânica Mary Shelley. As ações descritas pelo Dr. Frankenstein servem de metáforas para as reflexões que se desenvolvem a respeito do livro *Regurgitifagia*, do escritor brasileiro Michel Melamed. Essa “metaforização” vem a dialogar, também, com os *atos de fingir* (*make believe*, “fazer crer”), definidos por Wolfgang Iser, que, neste trabalho, são, como já mencionado, os operadores de leitura e análise da obra de Melamed.

Coletar ossos e observar a estrutura do corpo humano são atos que, por analogia, remetem ao processo de criação textual, ou, nas palavras de Wolfgang Iser, às diferentes estratégias que propiciam os espaços de jogo (*play*), expresso nas permutas, nos trânsitos e, sobremaneira, nas transgressões de elementos que compõem um texto ficcional⁸. O resultado, em hipótese, seria a criação de um corpo textual cujas partes são de diferentes procedências e estão costuradas e suturadas de modo a dialogarem entre si formando, assim, um construto coeso: um *organismo-textual vivo*, uma estrutura “orgânica, elétrica e misturada”⁹.

Registra-se, de início, a proposta do Dr. Frankenstein, pois é sob o seu signo que a obra de Melamed é considerada. O Dr. Frankenstein não queria, apenas, reconstruir um corpo humano dotado de coesão e coerência estrutural; ele queria encontrar o princípio que ativa a vida para daí criar uma “nova espécie”¹⁰ que deveria a sua existência a ele. Para tal empreendimento, o cientista agenciou uma rede de

⁸ Como será analisado nos capítulos seguintes, defende-se a idéia de que *Regurgitifagia* é de cunho ficcional, apesar de demarcar uma “referencialidade” com o “real compartilhado”. O capítulo terceiro tratará deste aspecto ao considerar que a construção textual da obra revela-se como um “discurso encenado”, como uma duplicação do mundo empírico.

⁹ Esta expressão foi extraída da letra da música *Two tac*, composta por Anderson Lugão, interpretada por Elza Soares, no álbum *Vivo feliz* (2003).

¹⁰ Importante frisar que não importa, para este trabalho, a dimensão ética ou moral do ato perpetrado pelo Dr. Frankenstein e, sim, o seu ato de (re)criação que metaforiza com relações intertextuais.

repertórios intelectuais e científicos que varriam dos postulados clássicos dos alquimistas¹¹ aos mais recentes avanços, à época¹², das pesquisas em Ciências Naturais.

Ao associar as diferentes vozes do discurso científico, o Dr. Frankenstein engendrou um processo de seleção de conhecimentos que poderiam constituir um discurso coerente, pelo menos no plano intencional do empreendimento, a respeito dos misteriosos limites entre a vida e a morte e os segredos da criação. Esse movimento transpassou as fronteiras das experiências e das possibilidades científicas que Frankenstein precisava pôr à prova. A descrição do procedimento científico de investigação pode ser vista como análoga ao processo de produção textual que se revela não apenas como uma seleção de partes, mas, também, como a combinação dessas partes dentro de um plano autoral a fim de se vislumbrar a obra, ou, de modo mais abrangente, o texto. Assim, o Dr. Frankenstein estudou o processo de decomposição da matéria para tentar entender a sua manifestação inversa, a composição.

É sob o signo da criação desse “novo” que costura experiências passadas e contemporâneas que a obra de Michel Melamed é estudada. Esse processo é aqui entendido como a realização da experiência intertextual. No caso do Dr. Frankenstein, por exemplo, a busca de uma criação sua, autoral, o leva a perscrutar matéria decomposta, a se apropriar de discursos científicos, de estruturas como a do corpo humano e de avanços no campo da mecânica e da anatomia humanas cujas origens remetem ou aludem a outros autores. Ou seja, fala-se de um processo de interconexões, de uma tessitura, de uma rede de conhecimentos concentradas numa única criação.

O processo de criação textual revelado em *Regurgitifagia* se realiza num intercâmbio de experiências semelhante, guardadas as devidas proporções. É evidente que o intento da obra não é de se reconstituir um corpo humano e dotá-lo de vida.

¹¹ No romance, o Dr. Frankenstein é um jovem interessado em fenômenos da natureza que se iniciou no estudo dos livros alquímicos. Mas, na Universidade de Ingolstadt (Alemanha), seus novos mestres condenaram o estudo desses postulados “ultrapassados” e apresentaram para o jovem as modernas teorias das Ciências Naturais. Fascinado pelas novidades, ele se dedica, então, a descobrir os mistérios da criação e termina por encontrar o segredo da geração da vida, mas recusa-se a detalhá-lo para o seu interlocutor, o capitão Walton.

¹² Mary Shelley escreveu a história de *Frankenstein* entre os anos de 1816 e 1817. Hoje, considera-se como sendo definitiva a versão publicada em 1831. O romance não registra um tempo cronológico fixo, embora saiba-se que o enredo se desenvolve em algum período do século XVIII. A trama inicia-se por meios de notas escritas pelo Capitão Walton, em expedição ao Pólo Norte, destinadas à irmã dele, a Sra. Saville. A primeira nota data de “11 de dezembro de 17...”. Mais tarde, na narrativa, em “03 de agosto de 17...”, o Capitão Walton resgata o Dr. Frankenstein das geleiras e este passa a relatar suas experiências científicas empreendidas num passado, também, sem precisão cronológica.

Michel Melamed, ao elaborar o seu jogo de composição textual, o faz sob o signo de um organismo vivo e convulso. Esse organismo foi modelado a partir de recortes e colagens que compõem um complexo corpo textual que dialoga com diferentes áreas do saber, como a Literatura, as Artes Cênicas, o Cinema, a Música, enfim, uma composição que se mostra orgânica em sua construção e elétrica em sua ativação convulsiva. Acredita-se que não é à toa que as referências aos tratamentos de eletro-choque, torturas por meio de eletrodos e trechos do quinto capítulo do romance de Mary Shelley são citados textualmente nas páginas iniciais de *Regurgitofagia*, como observa-se abaixo:

“Com uma ansiedade que beirava a agonia, acionei os instrumentos que acenderiam a fâsca de vida na coisa inanimada que eu acabara de modelar, costurar, suturar e encher de sangue e oxigênio. Com os raios e trovões cortando o céu, a natureza providenciou a eletricidade.

(...) Foi quando vi, pela luz da chama a ponto de extinguir-se, o olho mortiço e amarelo da criatura se abrir. Em seguida, respirou forte e seus membros sacudiram como numa convulsão.

Estava viva!” (2005, p. 9).

Modelar, costurar e suturar são os três pontos-chave para a reflexão proposta neste trabalho, como um todo, e especificamente, neste capítulo, o foco de análise se concentra nas apropriações de elementos de outros textos para serem ajustados numa “nova espécie” que centraliza os efeitos de sentido; ou valendo-nos das palavras de Laurent Jenny, a respeito da *intertextualidade*, podemos observar que esse foco refere-se ao ato de assimilar e transformar esses textos tecendo uma rede em contínua expansão (JENNY, 1979, p. 21). Tenta-se evidenciar a tessitura dessa rede a partir da citação abaixo colocada, extraída da obra de Melamed, e que, também, sintetiza a proposta do que doravante será denominado de *ato regurgitofágico*:

Regurgitar: expelir, fazer sair o que em uma cavidade está em excesso, principalmente no estômago.

Fagia: comer.

Oswald de Andrade, no *Manifesto Antropófago*, aludia à deglutição do Bispo Sardinha pelos índios antropófagos, para propor que, inspirados neles, deglutíssemos as vanguardas européias a fim de criarmos uma arte genuinamente brasileira.

E hoje? Continuamos a ‘deglutir vanguardas’ ou tem-nos sido empurrada goela abaixo toda a sorte de informações? Conceitos? Produtos?

Em suma, o que fazer com a impossibilidade de assimilação, o estado de aceleração, a síndrome de excesso de informação (dataholics), os milhões de estímulos visuais, auditivos, diários, que crescem em ritmo diametralmente oposto a reflexão?

Regurgitofagia: vomitar os excessos a fim de avaliarmos o que de fato queremos redeglutir. (2005, p. 65-72).¹³

A citação entrelaça não só os sentidos denotativos do verbo “regurgitar” e do substantivo “fagia” como, também, remete, textualmente, à proposta do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade¹⁴, e, assim, alude ao ato de “devoração” e reelaboração das Vanguardas Artísticas Européias, do início do século XX, pelas artes brasileiras (como a Literatura e as Artes Plásticas), sob o seguinte lema: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE. In: MENDONÇA TELLES. 2002, p. 353). Daí emerge o primeiro ponto passível de leitura do *ato regurgitofágico*: a herança modernista brasileira, personificada, sobretudo, na proposta de Oswald de Andrade.

Em linhas gerais, o *Manifesto Antropófago* sintetiza a visão de Oswald de Andrade a respeito do Modernismo Brasileiro, com citações nominais a Karl Marx, Sigmund Freud e Jean-Jaques Rousseau. O autor modernista ironiza e parodia os valores estabelecidos pela colonização portuguesa e a cultura européia, por extensão: “Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas” e “Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI” (In: MENDONÇA TELLES. 2002, p. 359).

O texto, também, ataca, explicitamente, as missões dos jesuítas e o padre Antônio Vieira: “Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia” (In: MENDONÇA TELLES. 2002, p. 355); “Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão [...] Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia” (2002, p. 355). Assim, o *Manifesto* é assinado como tendo sido escrito em Piratininga¹⁵ e datado do ano de 374, da Deglutição do Bispo Sardinha, o que expressa, simbolicamente, uma recusa do calendário gregoriano.

¹³ Por ser demasiada extensa, partes dessa citação podem ser usadas, novamente, neste trabalho, dependendo do curso do raciocínio proposto neste e/ou nos demais capítulos, também.

¹⁴ A discussão do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, como fonte e/ou referência para a *Proposta Regurgitofágica*, de Michel Melamed, será abordada mais adiante neste capítulo.

¹⁵ O nome indígena para a região de onde surgiu a cidade de São Paulo.

Há, dentre outras, duas idéias no *Manifesto* que são interessantes para este trabalho: a primeira diz da *Antropofagia* e a segunda de *Totem e Tabu*¹⁶, de Freud (1999), e seus respectivos papéis simbólicos de assimilação e transformação culturais. Quanto à primeira idéia, o antropófago, ao se alimentar de um ser humano, tenta assimilar, em tese, e, dentre outras coisas, as suas possíveis qualidades, um exemplo: no poema *I-Juca Pirama* (DIAS, 1999), de Gonçalves Dias, um índio tupi é preso pela tribo dos Timbiras, que lhe prepara o ritual da morte. O jovem chora alegando ser o único protetor de um pai cego e é liberado do ritual sob a seguinte alegação do chefe timbira: “não queremos com carne vil enfraquecer os fortes” (1999, p. 18). Oswald de Andrade faz uma atualização deste conceito, talvez querendo expressar que a cultura brasileira é, de fato *sui generis*, porque digere, absorve e transforma referenciais estrangeiros: “Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Matias. Comi-o” (In: MENDONÇA TELLES. 2002, p. 356). Quanto à obra *Totem e Tabu*, assim diz o *Manifesto*: “Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade” (2002, p. 359).

Assim, pois, acredita-se que se pode entender a *Antropofagia* e o *Totem e Tabu*, presentes no *Manifesto*, como dois elementos interagentes no processo de revisão da cultura brasileira que, de acordo com Antônio Cândido (2004), se daria a partir da “assimilação *destruidora e recriadora* da cultura européia, com vistas a uma civilização desrecalcada e antiautoritária” (2004, p. 94), ou no dizer de Oswald de Andrade: “Contra todos os importadores de consciência enlatada” (In: MENDONÇA TELLES. 2002, p. 354).

Cumprido considerar que o *Manifesto Antropófago* estava inserido no contexto do Modernismo Brasileiro, do qual Oswald de Andrade foi, segundo Antônio Cândido, “o grande agitador” (2004, p. 93). É, também, importante considerar, de acordo com João Luiz Lafetá (2002), que o Modernismo, assim como qualquer outro movimento de renovação estética, deve ser encarado em duas frentes: a do *projeto estético*, que diz das modificações operadas na linguagem; e a do *projeto ideológico*, que diz da visão de mundo de uma determinada época. Segundo Lafetá, há no Modernismo Brasileiro uma convergência desses dois projetos ao propor:

¹⁶ Segundo Freud, o pai da tribo ancestral teria sido morto e comido pelos filhos e, posteriormente, divinizado – o Totem – e por isso criaram-se interdições à sua volta, como a lei do incesto, por exemplo.

uma radical mudança na concepção de obra de arte, vista não mais como mimese [...] ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia subverteu assim os princípios da expressão literária. [...] o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte. (LAFETÁ, 2002, P. 21-22).

Assim, essa convergência assinalada por Lafetá, ressaltaria a especificidade e a dificuldade do exercício da expressão artística e literária no Brasil que, de acordo com a leitura que Silviano Santiago (2005) faz do Modernismo, é um “país de herança e tradição multicultural”.

Para o escritor e indiretamente para todo e qualquer cidadão letrado, se coloca de início a questão do estatuto da língua portuguesa, que, pela transmigração do Velho para o Novo Mundo, deixou de ser pura e castiça para ser mestiça. Antes de tudo, era preciso que o brasileiro refletisse sobre o estatuto da língua portuguesa nos trópicos, em contato que teve e continuava a ter com diferentes etnias e falares. (SANTIAGO, 2005, p. 10).

Esse *Manifesto* é considerado o mais radical do Movimento Modernista Brasileiro, e crê-se que isso não seja à toa, pois, ao propor “devorar” referências de vanguarda e devolvê-las como produção cultural autônoma, esse movimento já engendra uma relação entre textos e discursos relativos à arte de vanguarda e à arte tradicional, por exemplo, e mantém essa relação com o organismo vivo, o corpo que devora. E neste ponto encontra-se uma inusitada interface: a *regurgitifagia*, proposta por Melamed, também dentro de dois projetos, o estético e o ideológico.

O texto *regurgitifágico* ressalta o estado do homem-leitor contemporâneo frente a uma torrente de informações simultâneas e, muitas vezes, dentro do que se convencionou chamar de “tempo real”. Assim, a proposta antropofágica é relida, quase 80 anos depois, e transmutada numa “contraproposta”: a *regurgitifágica* que, agora, não se ocupa somente da “devoração” que deixou de ser autônoma para ser impingida ao homem e ao artista: “E hoje? Continuamos a ‘deglutir vanguardas’ ou tem-nos sido empurrada goela abaixo toda a sorte de informações? Conceitos? Produtos?”. Acredita-se que a discussão, se encaminha para a interdependência e in-

dissociabilidade desses dois projetos, o ideológico e o estético¹⁷ no *ato regurgitofágico*.

1.3. profanando capelas mortuárias

Agora, eu era conduzido examinar as causas e o progresso desta deterioração e forçado a despendar dias e noites nos mausoléus e nas catacumbas.
Dr. Victor Frankenstein¹⁸

Faz-se necessário, neste momento, uma revisão daquilo que Wolfgang Iser definiu como sendo os *atos de fingir*. No ensaio intitulado *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional* (in: LIMA, 2002, p. 955-987), Iser lança o seguinte questionamento: “os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?” (2002, p. 957).

As reflexões desse autor se iniciam recuperando uma noção consagrada por um propalado “saber tácito”¹⁹ que considera a relação entre a *realidade* e a *ficção* como sendo opositiva. Iser assinala limitações a essa tese argumentando que o “saber tácito” pressupõe a certeza do que sejam *realidade* e *ficção*, caracterizando esta pela eliminação de predicados atribuídos à realidade como a veracidade, a verossimilhança e a objetividade, por exemplos (2002, p. 958). A percepção opositiva, ainda segundo o autor, exclui a idéia de que há no texto ficcional muita realidade quer na sua dimensão social, sentimental e/ou emocional. No dizer de Iser: “O texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição do real” (2002, p. 957).

A partir dessas limitações, Iser propõe substituir a relação opositiva entre *realidade* e *ficção* pela compreensão tríplice, ou seja, há uma relação de elementos entre a *ficção* e a *realidade* que revela, ou evidencia, mais que uma oposição, em outras palavras, revela a ação do *imaginário*.

¹⁷ Esses são dois pontos retóricos que estarão diluídos no trabalho; eles serão aludidos nos capítulos seguintes quando se considerará os aspectos estéticos e performativos dos textos de *Regurgitofagia*.

¹⁸ *Now I was led to examine the cause and progress of this decay and forced to spend days and nights in vaults and charnel-houses.* (p. 34).

¹⁹ Iser define o “saber tácito” como sendo um “repertório de certezas que se mostra tão seguro a ponto de parecer evidente por si mesmo” (2002, p. 957).

Nesse aspecto, algumas definições são importantes como, por exemplo, o que Iser define como sendo o *real*. Segundo esse autor, o *real* seria o “mundo extra-textual”, o mundo da exposição de fatos prévios aos textos, o mundo empírico que, por conseguinte, age como “campo de referência” para os textos quer ficcionados ou não. Importante registrar que as próprias artes (ou o estado atual das artes) podem servir, também, como campos de referência. Já o *fictício*, para Iser revela-se com um “ato intencional” que reforça os *atos de fingir*, ou *fingimento*, e é a sua relação com o *imaginário*, entendido como uma ação espontânea, que impulsiona as reflexões acerca das relações entre *ficção* e *realidade*, propostas por Iser.

Em outro ensaio, muito difundido, intitulado *O fictício e o imaginário* (in: CASTRO ROCHA, 1999. p. 63-77), Wolfgang Iser recorre a Henry James quando este afirma que: “ler uma obra literária significa viver outra vida” (1999. p. 66). Essa experiência seria, pois, o resultado da interação entre o *fictício* e o *imaginário*. Segundo Iser, esses dois elementos representam a especificidade da literatura, pois, um serve de contexto para o outro de diferentes formas, ou seja, são interagentes, e, por isso, geram diferentes manifestações ou espaço de *jogo* (*play*)²⁰. Essas formas de interação, na literatura, originam-se do fato de esses dois elementos estarem desvinculados de exigências pragmáticas imediatas. Em outras palavras, os propósitos do “fazer crer” na literatura são de outra ordem, diversos dos propósitos da mentira, na “vida real”, por exemplo, que, segundo Iser, é empregada com fins e objetivos mais imediatos (1999. p. 67). De acordo com Iser, não há definições ontológicas do que sejam o *fictício* e o *imaginário* e a apreensão de ambos se dá mediante a descrição das suas manifestações operacionais.

Ater-nos nas manifestações observáveis significa concebê-los em termos de atividades. Tais atividades não se auto-engendram, mas surgem da interação entre o fictício e o imaginário. Uma interação que funciona como a matriz geradora da qual emerge a literatura. Talvez possamos chamar a esta de fenômeno “emergentista” (*emergentist phenomenon*), resultante dessa interconexão – que desliza à maneira de um calidoscópio (sic) – entre o fictício e o imaginário. (ISER. In: CASTRO ROCHA, 1999. p. 67-68)

Em *O imaginário* (ISER. 1996. p. 209-302 - *passim*), Iser se vale de várias concepções históricas a respeito do tema-título para, depois, discutir a sua interação com o *fictício*. Para o autor, há diferentes modos de se entender o *imaginário*: como

²⁰ Para Iser, o *jogo* corresponde à(s) estrutura(s) que regula(m) as formas de interação entre o *fictício* e o *imaginário*; e, também, entre o texto e o leitor (1999, p. 65).

fantasia, como imaginação, como mundo de imagens e, principalmente, como sendo “a capacidade de concretizar o que é ausente mediante um panorama de ideais” (1996. p. 210).

Sob essa acepção, Iser concebe o *imaginário* como uma atividade combinatória resultante de diferentes ativações, “não é um potencial que ativa a si mesmo, mas uma instância que precisa ser mobilizada por externo” quer seja pelo sujeito, pela consciência, pela psique ou pelo aspecto sócio-histórico. Para Iser as possibilidades de ativação são inesgotáveis (1996. p. 259).

Observa-se um fenômeno semelhante quando, em *Regurgitifagia*, é construída a imagem de um contexto sociocultural marcado por excessos de referências e, por consequência, por uma escassez de reflexão. Desse modo, concretiza-se a metáfora do corpo humano e de seu organismo digestivo que expelle o alimento em excesso. Retoma-se parte de um texto já citado da obra em questão: “Em suma, o que fazer com a impossibilidade de assimilação, o estado de aceleração, a síndrome de excesso de informação (dataholics), os milhões de estímulos visuais, auditivos, diários, que crescem em ritmo diametralmente oposto a reflexão?” (2005, p. 70).

A citação, acima colocada, tenta metaforizar uma sociedade “eletronicamente mediada” (THOMPSON, 1995, p.297), ditada pela velocidade das informações, pelo cotidiano acelerado, pelas relações interpessoais efêmeras, e pela impossibilidade de assimilar tudo que é difundido coletivamente quer pelos jornais, quer pela TV, pelos livros, pelo cinema ou pela *Internet*. Parece ser essa a tônica do neologismo, *regurgitifagia* evidenciar um fenômeno que dita as relações sociais, hoje: o excesso de exposição aos fatos (num sentido amplo) do mundo. Recorre-se, agora, no plano teórico, a um outro autor que chegou a nomear um fenômeno análogo a este, Edgar Morin²¹ e a “miséria informacional”, nas palavras do autor:

Os mídia constituem o melhor sistema de informação que se pode conceber. [...] A todo instante, temos a possibilidade de ver/saber o que está acontecendo. [...] E, no entanto, este planeta aparece-nos envolto em nuvens. Sofremos simultaneamente de *subinformação* e *superinformação* [e *pseudo-informação*], de escassez e excesso. [...] Assim, ao invés de ver, de perceber os contornos, as arestas daquilo que os fenômenos trazem, ficamos cegos dentro de uma nuvem de informações. (MORIN, 1986, p. 31 – grifo e inclusão nossos).

²¹ Em *Para sair do século XX*, Edgar Morin analisa os contextos sociais contemporâneos sob a influência da mídia e diagnosticou a “miséria informacional”: excesso de exposição às informações e escassez de contextualização e reflexão dessas informações, na dinâmica social.

Assim, pois, o *ato regurgitofágico* surge como uma ação intencional de representar ou de imaginar uma tentativa de resistência frente a esse estado de excesso e escassez. Por isso, correlaciona-se essa imagem à ação do *fictício*, pois, esta é a instância que torna acessível o *imaginário*, e evidencia no texto regurgitofágico “o estado de aceleração, a síndrome de excesso de informação” ou, no dizer de Morin, nos termos das Ciências Sociais, a “miséria informacional”.

Essa instância ativadora que é o *fictício* reforça os chamados *atos de fingir*, no espaço de jogo, e Iser denomina, pelo menos, três: ato de *seleção*, que engendra a intertextualidade ao invadir outros textos; ato de *combinação*, em que ocorrem as transgressões intratextuais (do léxico aos personagens), estabelecendo um espaço de jogo onde o que está presente é sempre duplicado pelo ausente; o ato de *auto-indicação*, também chamado de *auto-evidenciação*, *autodesnudamento* ou o ato do *como se* (*as-if*) que produz uma duplicação literária própria por meio de sinalizações que vêm a estabelecer o *pacto de leitura*. Em outras palavras, é quando o texto literário se evidencia como um *discurso encenado*²².

Wolfgang Iser frisa que os *atos de fingir* distinguem-se uns dos outros pela natureza da sua duplicação:

O ato de *seleção* abre um espaço de jogo entre os campos referenciais e sua deformação no texto; o ato de *combinação* abre outro espaço de jogo entre a interação recíproca dos segmentos textuais e o ato do *como se* abre um espaço de jogo entre um mundo empírico e sua metaforização. (ISER. 1996. p. 265 – grifos nossos).

Neste capítulo, o ato de *seleção* é ponto singular da análise que tentará evidenciar as relações intertextuais presentes na obra de Michel Melamed, ou seja, a tentativa de rastrear os seus *campos de referência*.

1.4. recompondo a trama de fibras

²² Registra-se que esses três *atos de fingir* são correlacionados, mas para efeito da análise proposta eles são tratados, didaticamente, de modo isolado. Os atos de *combinação* e de *auto-evidenciação* são respectivamente temas do segundo e terceiro capítulos deste trabalho. Serão pormenorizados a seu devido tempo e oportunidade.

Embora eu possuísse a capacidade de conferir vida, preparar uma estrutura para recebê-la, com toda sua intrincada trama de fibras, músculos e veias, ainda constituía uma atividade de inconcebível dificuldade e trabalho.

Dr. Victor Frankenstein²³

Em seu laboratório, o Dr. Victor Frankenstein contemplou maravilhado a possibilidade de conferir vida à matéria morta, torturando e dissecando animais. E como já havia despendido esforço e tempo para compreender o processo de decomposição da matéria, ele agora precisava empreender o caminho oposto: recompor a matéria. Vasculhar os cemitérios atrás do “material adequado” foi o passo seguinte para a criação de um ser humano.

O material que eu dispunha, naquela época, mal parecia adequado para uma tarefa tão árdua. [...] Preparei-me para uma série de reveses, minhas experiências podiam sofrer constantes frustrações, e, no final, meu trabalho poderia sair imperfeito. Mas quando eu pensava no progresso diário na ciência e na mecânica eu me encorajava. (SHELLEY. 2002, p. 35 – tradução nossa)²⁴

As palavras do Dr. Frankenstein são reveladoras quando confrontadas, teoricamente, com o ato de *seleção* e, sobretudo, com o fato de o texto literário, segundo Iser, ser uma forma de “tematização do mundo”. Como o próprio Iser alerta, a forma de tematizar não é dada e cabe ao autor implantá-la decompondo e não imitando as estruturas organizacionais do mundo dado (ISER, in: COSTA LIMA, 2002, 960). É justo, pois, ressaltar que o próprio Dr. Frankenstein alterou o seu “projeto” original e, ao invés de recriar um ser humano, ele resolveu criar um ser inspirado nele, mas de estatura gigantesca e isso o obrigaria a empreender outros esforços para além da imitação do homem: um ato transgressivo, uma vez que essa estrutura teria as suas partes consideradas sob outra proporção.

Analogamente, o ato de *seleção* resulta de um processo de decomposição de elementos que ao serem extraídos de seus contextos originais e rearranjados sob um novo contexto ganham nova significação ou passam a integrar uma nova propor-

²³ *Although I possessed the capacity of bestowing animation, yet to prepare a frame for the reception of it, with all its intricacies of fibres, muscles, and veins, still remained a work of inconceivable difficulty and labour.* (p. 35).

²⁴ *The materials at present within my command hardly appeared adequate to so arduous an undertaking [...] I prepared myself for a multitude of reverses; my operations might be incessantly baffled, and at last my work be imperfect, yet when I considered the improvement which every day takes place in science and mechanics, I was encouraged.* (p. 35).

ção estrutural. Em outros termos, de acordo com Iser, a *seleção* é uma transgressão de limites, uma “ultrapassagem”, na qual os elementos de sistemas contextuais pre-existent assinalam os seus campos de referência, e são acolhidos pelo texto para serem convertidos em objetos da percepção e não de vivência, ou seja, para serem transgredidos, novamente.

Dai resulta, segundo Iser uma “posição perspectivística”, pois nota-se a ocorrência de uma divisão dos elementos contextuais entre aqueles que serão atualizados pelos textos e os que ficarão inativos, mas existentes como potência de atualização. Nas palavras do autor: “Os elementos que o texto retira do campo de referência se destacam do pano de fundo do que é transgredido” (in: COSTA LIMA, 2002, 961). Considere-se a citação, abaixo colocada, extraída de *Regurgitofagia*:

rio de janeiro,
menos 20 graus.
os patinadores cavalgam pares no espelho de gelo da lagoa.
[...]
pingüins aplaudem a *aurora boreal* no posto 9.
vai mesmo que o pau-brasil cisma de desbotar na polônia
e uma ave gargarejar na Rússia.
uzbequistão e suas palmeiras do mangue...
sibéria 40°...
hoje,
aqui,
são as neves de março que fecham o verão.
e promessa nenhuma.
nunca mais. (2005, p. 105 – grifos nossos).

Assim, de acordo com essa “posição perspectivística” dos elementos presentes – e ausentes – de um texto, é possível, pois, reconhecer, nos excertos da citação de *Regurgitofagia*, as pistas textuais que podem revelar, por meio de interpretação, os seus possíveis contextos originais. Por exemplo: “rio de janeiro, menos 20 graus” e “Sibéria 40°” são indicativos que se contrapõem a uma forma consagrada, pelo senso comum, de se referir à cidade do Rio de Janeiro; pode aludir, ainda, ao conhecido filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus*, ou, também, ser uma alteração na forma de se referir à Sibéria caracterizada por uma inversão geoclimática apresentada no texto. O contexto descrito é não só apocalíptico, é ficcional e parafraseando Iser, esse texto, em específico, evidencia os *atos de fingir*, pois expressa a “irrealização do real e a realização do imaginário”, uma vez que ele reformula o mundo dado, possibilita a compreensão desse mundo reformulado e permite que tal acontecimento – a reformulação – seja experimentado (ISER, in: COSTA LIMA,

2002, 957-958). Daí concorda-se com a já mencionada frase de Henry James quando este diz que a vida nas obras literárias é outra.

Em “pingüins aplaudem a *aurora boreal* no posto 9”, observa-se que as pistas desse jogo textual são “aurora boreal”, fenômeno típico da extremidade norte do planeta, que decorre de explosões solares que se espalham no espaço e ao contato com os pólos da Terra geram efeitos visuais coloridos; e “posto 9”, a conhecida praia de Ipanema freqüentada, notadamente, pelo público homossexual e demarcada pela bandeira do arco-íris que é símbolo do movimento GLS²⁵.

Já no excerto “são as neves de março que fecham o verão. e promessa nenhuma. nunca mais”, a referência é mais explícita e expressa um diálogo desse texto com a música *Águas de março*, de Tom Jobim, apenas em uma inspiração mais fria e pessimista.

São as águas de março
Fechando o verão
É a promessa de vida
No teu coração²⁶

Essas ações se dão, de acordo com Iser, porque não há regras para o ato da *seleção* uma vez que ela é governada apenas pelas escolhas que o autor faz na sua tematização do mundo e, por ser um ato de transgressão, a *seleção* opera uma invasão em outros textos produzindo a intertextualidade.

A associação de textos aumenta a complexidade do espaço de jogo, pois alusões e citações ganham nova dimensão tanto no que se refere ao seu contexto de origem quanto em relação ao novo contexto em que se inserem. Ambos os contextos permanecem potencialmente presentes, há uma coexistência de diferentes discursos que revelam seus respectivos contextos numa alternância de *fade-ins* e *fade-outs*. (ISER. In: CASTRO ROCHA, 1999, p. 69.).

O próprio romance de Mary Shelley, *Frankenstein*, pode ser lido dessa maneira, como uma releitura do mito grego de Prometeu, um titã que roubou um segredo reservado aos deuses para revelá-lo à humanidade e é severamente punido por Zeus. O paralelo com a trajetória do Dr. Frankenstein se realiza quando dá-se a en-

²⁵ A sigla significa Gays, Lésbicas e Simpatizantes. Cumpre frisar que este trabalho não vai se ater nos pormenores da criação desta sigla e nem nas suas eventuais variações existentes como GLBT (Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transgêneros).

²⁶ In: REGINA, Elis. *Elis & Tom*. São Paulo: Polygram, 1998. 1 CD, digital. (37min 54 seg). Faixa 1.

tender que o segredo da criação da vida a partir de matéria morta é de natureza sobre-humana, ou seja, para além da compreensão lógica e empírica.

A respeito da “alternância de *fade-ins* e *fade-outs*”, ou aquilo que o texto resalta ou oculta, considera-se, agora, outra citação, extraída de *Regurgitifagia*:

... esta frase eu levaria para uma ilha deserta. essa, essa frase. *uma arma na mão e nada na cabeça*: jáinda. *padrão globo ocular de qualidade*. o *stress é a prova dos novos*. mataram um estudante, podia ser seu torturador. mulhomem. ilha é uma pessoa cercada de mágoas por todos os lados... (2005, p. 82-83 – grifo nosso).

Recolhe-se da citação, acima colocada, os seguintes excertos: 1) *uma arma na mão e nada na cabeça*; 2) *padrão globo ocular de qualidade*; 3) *o stress é a prova dos novos*.

Na leitura do primeiro excerto, é, mesmo, possível verificar o que Iser descreve como sendo a “coexistência de diferentes discursos”, pois a frase alude a outra, atribuída ao cineasta Glauber Rocha, considerado pai do Cinema Novo Brasileiro: “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”. O intuito de Glauber Rocha, dentro do contexto dos *Cinemas Novos*, de acordo com Regina Mota (2001), era o de produzir filmes voltados à realidade brasileira e com uma linguagem sintonizada com a situação social da década de 1960, sobretudo aos temas relacionados ao subdesenvolvimento (MOTA, 2001, p. 43). Quando, por meio do *ato regurgitifágico* essa frase de Glauber é assimilada e transformada, ela passa a ter outra significação, permitindo entender essa “realidade brasileira” como marcada pelo armamento e pela violência urbana, por exemplo. Outra leitura poderia encaminhar-se para o dispositivo em que essa “realidade” seria considerada: para Glauber, por meio do dispositivo cinematográfico, a câmera e a consciência de seu uso (por meio de uma idéia, de um plano autoral); para o excerto considerado, o revólver ou qualquer outro tipo de armamento, e a “desconsciência” de seu uso.

Observa-se, agora, o segundo excerto: ele alude ao famoso *slogan* de uma emissora de televisão brasileira: “o padrão Globo de qualidade”. A assimilação e a transformação desse *slogan* remetem ao conjunto de diretrizes que norteiam os produtos da Rede Globo de Televisão, sejam eles de cunho jornalístico ou ficcional, os quais estruturam um padrão de produção que se distingue das demais emissoras. A inclusão da palavra “ocular” no *slogan* pode remeter a uma parte estrutural do crânio humano onde se assentam os olhos e que se refere à já mencionada proposta de

“reavaliar o que queremos de fato rediglutir”, uma vez que os estímulos intensos (como foi visto) também são visuais e sobre os quais, parece não haver controle, ou seja, são assimilados excessivamente por quem tem o sentido da visão.

Observa-se, por fim, o terceiro excerto: “o stress é a prova dos novos”, uma recriação de uma frase de Oswald de Andrade, constante no *Manifesto Antropófago*: “A alegria é a prova dos nove” (in: MENDONÇA TELLES, 2002, p. 358 e 359). Isso reforça a tese de que o *Manifesto* se configura como um “campo de referência” para Michel Melamed. A frase de Oswald de Andrade aparece logo após uma outra que diz: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil. O Brasil já tinha descoberto a felicidade” (2002, p. 358), o que ressalta, novamente, a idéia de ruptura com a arte tradicional e com formas de expressão consideradas gastas, como as do parnasianismo, por exemplo. A recriação regurgitifágica reforça o contexto de “miséria informacional”, o *stress* pode ser entendido como a provação para os que nesse estado se encontram, um *stress*, inclusive digestivo que pode e deve provocar vômito, em termos de reavaliação de expressões artísticas e de experiências coletivas.

1.5. “o leão é feito de carneiro assimilado”

Mas aí estavam os livros e os homens que haviam penetrado mais fundo e sabiam mais. Passou pelo meu crivo cada uma de suas palavras e tornei-me seu discípulo.

Dr. Victor Frankenstein²⁷

A citação que intitula esta subparte do capítulo é do poeta Paul Valéry, que a concebeu para negar a idéia de originalidade absoluta das obras literárias renovando, assim, o conceito de *influência* e *fonte* no sentido de que há sempre relações entre os textos literários. Cumpre ressaltar que o estudo tradicional desses conceitos se atém mais ao estabelecimento de relações deterministas – um artista criou tal obra devido a tais fatores externos – em vez de considerar os processos criativos que movem o trabalho de um escritor, por exemplo. Assim, quando se diz que um

²⁷ *But here were books, and here were men who had penetrated deeper and knew more. I took their word for all that they averred, and I became their disciple.* (p. 23).

escritor foi influenciado pelo trabalho de outro, pode-se pensar que ele estaria em posição de desvantagem no quesito *originalidade*.

Por tais razões, de acordo com Sandra Nitrini (2000, p. 126-157 *passim*), os conceitos de *fonte*, *influência* e *originalidade* foram, ao longo do desenvolvimento dos estudos de Literatura Comparada, na segunda metade do século XX, substituídos pela noção de *diálogo* que os textos podem manter uns com os outros e com a tradição. Em outros termos, os estudos se voltaram para as relações de diálogo textual que podem ser estabelecidas entre autores, ou entre uma obra e outras obras; enfim, não se tratava mais de buscar as *fontes* para destacar as *influências*, mas de considerar a noção de que nenhum texto é escrito de forma independente de outro anterior ou contemporâneo. Assim, em tese, esse texto “carregaria” sempre o vestígio e/ou a memória de outros textos, isto é a marca da *intertextualidade*.

O termo *intertextualidade* é relativamente novo e aparece, em caráter oficial, no vocabulário da crítica literária francesa, na década de 1960. De acordo com Sandra Nitrini (2000, p. 157-158), a *Teoria da Intertextualidade*, concebida por Júlia Kristeva, “foi recebida por muitos comparatistas como um instrumento capaz de injetar sangue novo” nas definições de *influência*, *fonte*, *imitação* e *originalidade*²⁸. Tal teoria foi elaborada com base nas análises poéticas dos formalistas russos, principalmente, nas reflexões e proposições feitas por Mikhail Bakhtin a respeito da noção de *dialogismo*²⁹ e *polifonia*³⁰.

Segundo Nitrini, foi Bakhtin, ainda na década de 1920, quem formulou “um modelo segundo o qual a estrutura literária se elabora a partir de uma relação com outra” (NITRINI, 2000, p. 158). Esse modelo estava embasado na concepção de “palavra literária” (enunciado) que somada ao conceito de “diálogo” e “ambivalência” serviram de esteio para as reflexões de Kristeva, 40 anos mais tarde. A esse respeito, assim diz Sandra Nitrini:

Para Bakhtin, a “palavra literária”, (...) constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destina-

²⁸ Para efeito deste trabalho as definições de influência, fonte, imitação e originalidade não serão desenvolvidas para não delongar o raciocínio aqui proposto.

²⁹ Mikhail Bakhtin define dialogismo como o processo de interação entre textos, tanto na escrita como na leitura. No ponto de vista discursivo, nenhum enunciado é visto isoladamente, mas sim em sua relação dialógica com enunciados similares e/ou próximos.

³⁰ Conceito elaborado por Bakhtin que o aplicou à literatura; foi retomado posteriormente por Ducrot que lhe deu um tratamento lingüístico. Refere-se à qualidade de toda fala estar atravessada pela fala do outro (BRANDÃO, Helena H. N.2001, p. 91).

tário (ou do personagem), do contexto atual ou anterior. O texto, portanto, situa-se na história e na sociedade. Estas, por sua vez, também constituem textos que o escritor lê e nas quais se insere ao reescrevê-las. (2000, p. 159).

A noção de *dialogismo*, que permeia os escritos de Bakhtin, é entendida como “o princípio constitutivo da linguagem e do discurso” (BARROS, 2003, p. 6). Essa perspectiva problematiza a concepção da autoria individual e acentua o caráter coletivo/social da produção dos textos. Isso porque, de acordo com Bakhtin (1978), a “enunciação” é o produto da interação de, pelo menos, dois indivíduos, escritor e leitor socialmente organizados, e não existe fora de um contexto sócio-ideológico. Assim, sendo, a enunciação pressupõe, também, uma ação de resposta. “O discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio etc.” (BAKHTIN, 1978, p.123).

Com base nesses postulados, Júlia Kristeva elabora uma das primeiras, e mais difundidas noções de *intertextualidade*: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de *intersubjetividade*, instala-se a de *intertextualidade*” (KRISTEVA, 1974, p.64). Quando Kristeva menciona “intersubjetividade”, ela, possivelmente, se refere à relação entre o autor e o leitor à qual somam-se as relações entre um texto e os demais textos – sejam eles contemporâneos ou anteriores ao texto que, com eles, dialoga. Dessa forma, configura-se a *intertextualidade*.

Neste ponto, as reflexões de Roland Barthes (2004) sobre a noção de texto revelam-se esclarecedoras. Barthes considera a projeção tanto do autor e dos diálogos entre textos a partir do trabalho do leitor. Sob essa acepção, deveria-se considerar que o “mosaico de citações” e a “absorção e transformação de um outro texto” devem-se, também, ao processo de leitura e escritura:

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor [...] é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo, todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2004, p.64 – grifo do autor).

Dessa forma, poderíamos, ainda, considerar a *intertextualidade* não como uma prática limitada à escrita, somente, mas, também, como um efeito de leitura. Assim, caberia ao leitor rastrear e identificar os intertextos. Definir o intertexto como um efeito de leitura pode significar uma forma de afirmação de uma possível subjetividade³¹. Nesse aspecto, novamente, registra-se a contribuição de Barthes (1973) ao ressaltar que a memória do leitor ao ser alertada por uma determinada palavra em um texto, por exemplo, agencia uma série de ramificações que aludem a um repertório de leitura e conhecimento. Umberto Eco (1984/1993) parece corroborar com esta aceção ao afirmar que os textos não são lidos de modo independente da experiência que os leitores têm de outros textos.

Cumpramos ressaltar que a construção do conceito de *intertextualidade*, iniciada por Kristeva se deu sob uma perspectiva semiótica: o texto é um “sistema de signos” que se relaciona com o sujeito, com o inconsciente e com a ideologia. Em outros termos, o texto literário é um duplo, escritura-leitura, e é uma rede de conexões, uma trama.

O termo intertextualidade designa esta transposição de um ou vários sistemas de signos num outro, mas já que este termo foi frequentemente entendido no sentido banal de “crítica das fontes” de um texto, preferimos o da transposição que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significativo a um outro exige uma nova articulação da temática existencial, da posição enunciativa e denotativa. (KISTEVA, apud NITRINI, 2000, p. 163.).

O ato de ler, para Kristeva, de acordo com a interpretação de Sandra Nitrini, realiza-se como o ato de colher, recolher, reconhecer traços, tomar, roubar. Ou seja, uma ação de apropriação. A escritura, então, corresponderia à produção dessa leitura que se cumprirá.

“Ler” denota, pois, uma participação agressiva, uma expropriação ativa do outro. “Escrever” seria o “ler” convertido em produção, indústria: a escritura-leitura, a escritura paragramática seria a aspiração de uma agressividade e de uma participação total. (NITRINI, 2000, p. 162).

Nesse sentido, observa-se o seguinte excerto de *Regurgitofagia*, abaixo colocado:

³¹ Isso considerando, de acordo com Barthes, que uma palavra em um determinado texto pode agencyar elementos que compõem o repertório literário do leitor.

porque as três marias + os sete mares são os dez mandamentos
 e as 7 maravilhas do mundo menos os três porquinhos
 são as 4 estações
 ou os 4 cavaleiros do apocalipse ou os 4 mosqueteiros.
 Porque
 Os três patetas ou o tamba trio
 + os sete pecados capitais ou os 7 gatinhos capitus ou os sete anões dari-
 am dez,
 bateria nota 10! 10! (2005, p. 41).

Se a leitura do texto acima for vista como uma atividade de rastreamento e coleta de traços, ou pistas textuais, que evidenciem os diálogos seria, mesmo possível interpretar que o texto representa uma operação matemática de adição que, via de regra, pressupõe que os elementos da soma sejam semelhantes, como por exemplo: “duas laranjas + duas laranjas = quatro laranjas”. Mas não é isso que ocorre, o texto subverte essa operação lhe alternando, indiscriminadamente, os elementos a serem considerados na soma como se a diferenciação deles não alterasse o resultado.

Interessante notar que esses elementos podem ressaltar os seus contextos de origem: *as três marias*, a Astronomia, ou o romance de Rachel de Queiroz (1939); *sete mares*, a Geografia Física; *os dez mandamentos*, a Religião e os textos da *Bíblia*; *as 7 maravilhas do mundo*, a História; *os três porquinhos*, a Literatura Infantil ou o Cinema de Animação dos estúdios Walt Disney; *as 4 estações*, a Geografia ou a Música Clássica; *os 4 cavaleiros do apocalipse*, a Religião e os textos da *Bíblia*; *os 4 mosqueteiros*, a obra de Alexandre Dumas que narra as aventuras de três mosqueteiros oficiais e um aspirante, e o Cinema do gênero capa e espada; *os três patetas*, a teledramaturgia e a comédia; *o tamba trio*, a Música Popular; *os sete pecados capitais*, a Religião, os textos da *Bíblia* e o Cinema, *os 7 gatinhos capitus*, faz alusão à peça de Nelson Rodrigues (1958), *Os sete gatinhos*, adaptada para o Cinema de Pornochanchada, em 1980, por Neville de Almeida, e à personagem Capitu do romance *Dom Casmurro* (1900), de Machado de Assis; *os sete anões*, a Literatura Infantil e o Cinema de Animação dos estúdios Walt Disney; *bateria nota 10!*, alude à apuração das notas do desfile das Escolas de Samba durante o Carnaval; e, finalmente, *10!* que deveria ser o resultado da soma de “3 o quê? + 7 o quê?”, de fato não importa a definição dos elementos, importa, sim o resultado, o efeito.

Outra concepção de *intertextualidade* que vale ser ressaltada é a que Laurent Jenny apresenta, no artigo *A estratégia da forma* (1979). Esse autor concebe a *intertextualidade* como “a soma dos textos existentes” (1979, p. 21). Essa concepção não

nega de todo o estudo das *fontes* e das *influências*, só que sem o seu determinismo, pressupondo a absorção, a assimilação, a permuta de elementos e, sobretudo o diálogo. Deste modo, o autor seria aquele que aglutina as diversas leituras, os diversos *intertextos* a fim de trazê-los para sua própria obra.

Para Jenny, existe um texto que opera uma ação assimiladora e transformadora de vários textos e, assim, centralizando o comando do sentido, como foi visto no exemplo da operação matemática segundo o ato regurgitofágico. É Sandra Nitri qui enumera os pontos essenciais da definição proposta por Jenny:

- o reconhecimento da presença de outros textos em toda e qualquer obra literária.
- o trabalho de modificações que os textos estranhos sofrem ao serem assimilados.
- o sentido unificador que deve ter o intertexto, entendido como “texto absorvendo uma multiplicidade de textos, mas ficando unificado por um sentido” (2000, p. 164).

Há, pelo menos, duas relações a serem consideradas na problemática intertextual, de acordo com essa leitura: 1) as relações que ligam o texto de origem ao elemento que foi retirado, mas já agora modificado no novo contexto; 2) as relações que unem esse elemento transformado ao texto que o assimilou.

Assim, a própria obra de Michel Melamed, *Regurgitofagia*, como um todo, pode ser lida como um amplo texto centralizador do sentido e que vai operando uma série de conexões com diferentes textos e propostas artísticas no campo da composição textual e poética. A centralização do sentido na obra estaria expressa nas frases que abrem o livro: “antes de mais nada, tudo. Porque – diferentemente dos ávidos antropófagos – já deglutimos coisas demais” (2005, p. 19 e 21). Melamed inicia a sua obra já expondo a sua tese da “síndrome de excesso de informação” e, assim, registra a sua proposta de criação textual: o *ato regurgitofágico* que inclui as ações de comer, vomitar, reavaliar e redeglutir. A partir daí tudo que o texto agencia passa a dialogar com a idéia do “viver o eterno e generalizado déjà vu”, de modo geral, e que é drama, de modo específico, de ser “psiciano, judeu, poeta e carioca e correntista do Itaú” (2005, p. 100).

Uma outra acepção que vale ser registrada é a de Gerard Genette, em *Palimpsestes*, que a partir dos termos *dialogismo* (de Bakhtin) e *intertextualidade* (de Kristeva), propõe o conceito da *transtextualidade*, definido como sendo aquilo que coloca um texto em diálogo com outros textos (MAINGUENEAU, 2004, 264). Genet-

te lista cinco relações transtextuais: a *arquitectualidade*, a *paratextualidade*, a *meta-textualidade*, a *intertextualidade* e a *hipertextualidade*.

Dessas cinco relações, as duas últimas merecem destaque. De acordo com Dominique Maingueneau (2004, 264), Genette confere à *intertextualidade* um valor mais restrito que supõe a presença de um texto em outro texto. Quanto à *hipertextualidade*, destaca-se que essa noção é definida como a operação pela qual um texto (dito *hipotexto*) insere-se em um texto anterior (dito *hipertexto*), sem que se trate de um comentário. Assim, as práticas que, usualmente, são designadas como intertextuais estão, segundo essa leitura, divididas em duas categorias distintas: na primeira, os fenômenos que recobrem as relações de transformação (paródia, disfarce, transposição) e imitação (pastiche, charge, falsificação) pertenceriam ao quadro de *relações hipertextuais*, conforme a intencionalidade (lúdica, satírica ou séria); na segunda, a citação, o plágio e a alusão seriam da competência da *intertextualidade*.

Ressalta-se a preferência pelas definições de *intertextualidade* que valorizam a presença de vários textos em um só, portanto, adota-se a compreensão do conceito de *dialogismo*, pensado e desenvolvido por Bakhtin, ampliado e renomeado como *intertextualidade*, por Júlia Kristeva. Primeiro, por expressar a existência da relação “eu-tu” dentro de um contexto social dado. Segundo, por acreditar que o desempenho textual de *Regurgitofagia* se expressa pelo traspasse de fronteiras entre textos, discursos e interlocutores, também em um dado contexto ideológico, social e cultural compartilhado, como já pressupunha Bakhtin. Terceiro, por crer que a concepção de *intertextualidade*, de Laurent Jenny vem, também a contemplar a leitura das assimilações e transformações dos textos, dos fragmentos e das imagens que compõem o jogo da obra em questão. Surge, assim, o problema das fronteiras: a partir de que ponto pode-se falar da presença de um texto no outro? E, uma vez reconhecida essa presença, como os elementos extraídos de um texto se ajustam em outro texto?³²

³² Cumpre frisar, para efeito deste trabalho, que essas questões são, eminentemente, retóricas, pois crê-se que arriscar respondê-las poderia reduzir por demasiado a complexidade do processo intertextual.

O bisturi e a agulha do Dr. Frankenstein: incisões, costuras e suturas de membros



"... A vida e a morte me apareciam
como os limites ideais que eu, primeiro,
devia transpor para lançar uma
torrente de luz no nosso mundo de trevas."

CAPÍTULO 2º - O BISTURI E A AGULHA DO DR. FRANKENSTEIN: incisões, costuras e suturas de membros

Após ter tomado essa decisão e de haver despendido, com êxito, certos meses em coletar e arranjar meus materiais, eu comecei.[...] A vida e a morte me apareciam como os limites ideais que eu, primeiro, devia transpor para lançar uma torrente de luz no nosso mundo de trevas. Uma nova espécie me abençoaria como seu criador e sua origem.

Dr. Victor Frankenstein³³

2.1. preliminares do capítulo

Prossegue-se, neste capítulo, uma análise do livro *Regurgitofagia*, de Michel Melamed, tendo como operadores de leitura os *atos de fingir*. No capítulo anterior, as reflexões se concentraram no ato de *seleção* e na “ultrapassagem” dos limites intertextuais. Neste capítulo aborda-se, detidamente, o ato de *combinação* que, de acordo com Wolfgang Iser³⁴, é caracterizado pela criação de relações intratextuais entre os elementos previamente selecionados dos “campos de referência”. Nesse ínterim, aborda-se as experimentações de formas e jogos de sentido (tal como pode se dar no neologismo, na bricolagem, na paródia e no pastiche). O presente capítulo tenta evidenciar a costura e a sutura de partes de diferentes procedências na composição de um “todo” multifacetado caracterizado pelo trânsito de fronteiras e pela conjugação de elementos entre si.

³³ *After having formed this determination and having spent some months in successfully collecting and arranging my materials, I began. [...] Life and death appeared to me ideal bounds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world. A new species would bless me as its creator and source...* (p. 35).

³⁴ ISER, In: LIMA, 2002, p. 955-987.

2.2. conjugação de tronco e membros

Nem podia eu admitir quaisquer argumentos a respeito da impraticabilidade do meu plano grandioso e complexo. Foi pensando assim que eu iniciei a criação de um ser humano.

Dr. Victor Frankenstein³⁵

O Dr. Victor Frankenstein é um jovem cientista na sua clássica acepção, ou seja, a de um pesquisador pautado pela razão e pelo método. Movido pelo estranhamento e pela pretensa capacidade de entender os diferentes fenômenos relacionados à vida e à morte, o Dr. Frankenstein impôs para si uma tarefa quase utópica: selecionar diferentes partes extraídas de cadáveres humanos, reuni-las em um único ser e lhe conceder vida.

Isolado em seu laboratório, o Dr. Frankenstein traçou as etapas do seu plano de criação: na primeira, mobilizou o vasto repertório do conhecimento científico nos campos da anatomia, da fisiologia e da mecânica humanas; na segunda, avaliou a adequação dos restos mortais coletados. E, agora, na terceira, ele passa a encarar uma outra etapa da sua metodologia: unir e conjugar esses restos mortais em um mesmo tronco. Semelhante processo implica na transposição e recomposição de uma série intrincada de elementos constituintes do corpo humano: a estrutura óssea e muscular, os diferentes sistemas fisiológicos, as terminações nervosas e sensoriais e as regulações sangüínea e hormonal.

Novamente, verifica-se que o romance de Mary Shelley sinaliza para este trabalho questões importantes relacionadas ao processo de criação dos textos ficcionais, no que concerne ao exercício do “fingimento”. A “obra” do Dr. Frankenstein, no romance, e a conceituação teórica e mecânica dos *atos de fingir*, nos textos de Wolfgang Iser, fornecem os instrumentos de análise da criação textual desenvolvida por Michel Melamed no livro *Regurgitifagia*.

No *Capítulo Primeiro*, buscou-se evidenciar o jogo de criação ficcional a partir das relações intertextuais. Naquele momento, assinalava-se que o texto literário é marcado pela ação do *imaginário* e suas componentes, os *atos de fingir* que, de a-

³⁵ *Nor could I consider the magnitude and complexity of my plan as any argument of its impracticability. It was with these feelings that I began the creation of a human being. (p. 35).*

cordo com Iser, operam a “ultrapassagem” de fronteiras em diferentes níveis ou espaços de jogo. No ato de *seleção*, em específico, o traspasse ocorre na invasão dos campos de referência dos textos ficcionais o que, segundo Iser, produz a *intertextualidade* ao retirar desses campos os elementos que serão ajustados em um “novo texto”.

Agora, a reflexão sobre esses atos considera um outro espaço de encenação, o *intratextual*. Trata-se, pois, do ato de *combinação* que, de acordo com Iser, alinhava esses elementos que foram extraídos de seus contextos originais, na fase de *seleção*, para, assim, compor um outro espaço contextual (ISER, In: LIMA, 2002, p. 963.). Cumpre assinalar que essa interação dos elementos envolve, inclusive, as múltiplas possibilidades de criação artística e literária que consideram os campos da semântica³⁶ e da morfologia³⁷, abordados mais adiante neste capítulo.

De acordo com Wolfgang Iser, a *combinação* revela-se como a “correspondência intratextual” da *seleção*, ou seja, é um ato que engendra ajustes internos dos elementos textuais e o seu posicionamento na trama. Essa transgressão realiza-se em dois planos específicos: no primeiro, ela age na “combinabilidade do significado verbal”, no texto, ou seja, “torna latentes a *denotação* e a *conotação*” das palavras (ISER. In: CASTRO ROCHA, 1999, p. 79 – grifo nosso).; no segundo, ela evidencia os esquemas de organização das personagens e seus eventos.

Assim, segundo Iser, a transgressão, muitas vezes, se cumpre quando “a determinação semântica do léxico” (ISER. In: COSTA LIMA, 2002, p.963.) é rompida; ou seja, uma determinada palavra (ou significante) pode ter o seu significado alterado de acordo com o ambiente contextual em que está ajustada. Pode-se verificar isso, por exemplo, nos versos da música *A carne*, composta por Marcelo Yuka, Seu Jorge e Wilson Cappellette³⁸, e interpretada pela cantora brasileira Elza Soares:

A *carne* mais barata do mercado é a *carne* negra
Que vai de graça pro presídio e para debaixo do *plástico*
E vai de graça pro subemprego e pros hospitais psiquiátricos
A *carne* mais barata do mercado é a *carne* negra

³⁶ Entende-se por semântica, de acordo com o Dicionário Aurélio, o estudo da significação das palavras, no campo da lingüística. (SEMÂNTICA. In: FERREIRA, 1975. p. 1284).

³⁷ Entende-se e por morfologia, segundo Carlos Henrique da Rocha Lima, o estudo da forma, da estrutura, das classificações e das flexões das palavras.

³⁸ In: SOARES, Elza. **Do cóccix até o pescoço**. São Paulo: Maianga, 2002. 1 CD. (60 min.). Faixa 6.

Observa-se nos versos a alteração no plano lexical do substantivo “carne” que, geralmente, significa tecido muscular de animais comestíveis, com alto valor protéico, em outros termos, um de seus significados mais abundantes³⁹ é o de alimento. A posição da palavra “carne” no *intratexto* e a sua relação com os demais elementos integrantes no texto musical faz com que alcance outras significações. Por exemplo, na expressão “carne mais barata” tem-se a idéia de uma mercadoria reles, vulgar; e na expressão “carne negra” tem-se a conotação de uma determinada etnia marcada pela segregação e marginalização sociais que a letra tenta denunciar. Interessante frisar, ainda, que ao se considerar o verso “A carne mais barata do mercado é a carne negra”, tem-se um efeito forma e fundo em que esses significados se iluminam e se apagam interativamente, ou seja, subentendem-se a mercadoria e a etnia de modo conjugado.

Nesse aspecto, ressalta-se, ainda, a expressão “para debaixo do plástico” em que o substantivo “plástico” também tem o seu significado literal alterado, pois, é possível entendê-lo como sendo o receptáculo de matéria plástica que os profissionais dos serviços de emergência, por exemplo, usam para envolver os cadáveres. Dessa forma a gíria “ir para debaixo plástico” passar a ser sinônimo de “morrer” e de forma violenta, se considerarmos o contexto urbano representado em *A carne*.

Esse fenômeno concernente à semântica fica evidente, também, quando se considera a interpretação que a cantora Elza Soares dedica a esses versos. A intérprete abre a música como quem grita numa feira livre para anunciar a sua mercadoria, “a carne”, com a condição mais “vantajosa” de aquisição, ou seja, “de graça”. Cumpre ressaltar que o emprego da voz pode ser um elemento a mais que age e auxilia na produção de sentido de um texto quer seja musical, teatral ou literário. De acordo com Iser, o ato de *combinação* esteve, comumente, associado ao texto poético, como uma forma de distinguir a poesia como ficção da realidade dada. A partir dessa leitura, pode-se considerar, então, as transgressões no campo dos efeitos de sentido. Iser explica esse procedimento, citando Bacon:

Assim, por exemplo, Bacon descrevia a poesia como um processo combinatório “que pode à vontade estabelecer uniões e divórcios ilegais de coisas (...) comumente ultrapassa a medida da natureza, unindo a seu bel-prazer coisas que na natureza nunca viriam juntas e introduzindo outras que na natureza nunca aconteceriam.” (ISER. In: COSTA LIMA, 2002, p.964-965).

³⁹ De acordo com o Dicionário Aurélio, “carne”, numa acepção religiosa, pode significar o corpo oposto ao espírito. (CARNE. In: FERREIRA, 1975. p. 284).

“Unões e divórcios ilegais” são, pois, relacionamentos que, no plano lexical, sinalizam transgressões peculiares porque apesar do emprego conotativo de uma determinada palavra, o seu sentido denotativo não desaparece e o seu aspecto referencial o vincula à realidade, como é o caso de “carne” e “plástico”. Segundo Iser, o “relacionamento converte a função designativa em função figurativa” (ISER. In: COSTA LIMA, 2002, p.968), assim, a *combinação* como um ato de fingir revela-se, no plano do significado lexical, como um processo de ruptura de limites. Nas palavras de Iser:

O relacionamento é ao mesmo tempo um processo que se manifesta desde o rompimento do significado lexical, passando pela violação dos espaços semânticos, até a alteração de valor. Ele entretanto, não possui uma forma verbal própria, que se surpreendesse em determinados enunciados. Segue-se daí que o relacionamento, como produto de um ato de fingir, é captável a partir de seus efeitos mostrados na língua, sem que a ela pertençam. (ISER. In: COSTA LIMA, 2002, p. 967-968).

Decorrem desse fato duas conseqüências, segundo Nelson Goodman, citado por Iser: na primeira, a linguagem deve transgredir a função designativa para manifestar-se como figurativa, atestando a impossibilidade de se representar o real compartilhado de forma exata; na segunda, a linguagem figurativa tanto funciona como análoga da “representabilidade possível” (ISER. In: COSTA LIMA, 2002, p.968), como, também, se torna símbolo do caráter verbalmente intraduzível desse real. Assim, considere-se a citação abaixo colocada, extraída de *Regurgitifagia*:

Por isso, se me falam ‘ponto’, não sei se é final, g, nevrálgico, de encontro, de macumba, facultativo, de crochê, de ônibus, pacífico, *aquele cara que sopra o texto pros atores*, de exclamação, interrogação, ebulição, morto, zero, picada produzida com a agulha que se enfia no tecido, couro, plástico, etc., [...] cada uma das laçadas de linha ou de lã feitas no tricô ou no crochê, designação comum aos diversos tipos de nós ou laçadas feitas com agulha ou sem ela em renda, macramê, etc., [...] pequeno sinal semelhante ao que a ponta do lápis imprime no papel, sinal idêntico usado nas abreviaturas [ponto abreviativo] e sobre o i e o j, *manchazinha arredondada*, lugar fixo e determinado, [...] cada uma das unidades de um número variável que se convencionou tomar como objetivo em certos jogos de azar, como, p. ex., a lotô, o bingo, a loteria esportiva, [...] de referência, de reparo, de repouso, quiescente, de reversão, [...] entregar os pontos, fazer ponto, ir ao ponto, não dar ponto sem nó, pôr os pontos nos is, subir de ponto [...] (2005, p. 24-25 – grifos nossos).

Observa-se, no excerto, a presença de um “eu” que lista os significados comumente atribuídos ao significante em questão: “Por isso, se me falam ‘ponto’, não sei se é [...]”. Desse modo, verifica-se a construção de um texto em que esses significados estão conjugados, evidenciando, assim, os efeitos polissêmicos e o modo como a *combinação* foi feita, ou seja, alinhando um significado ao outro. Após esse inventário, há, páginas adiante na obra, um texto não-verbal, conforme reproduzido na *Ilustração 1*, abaixo colocada, que joga ironicamente com todo esse enredo:

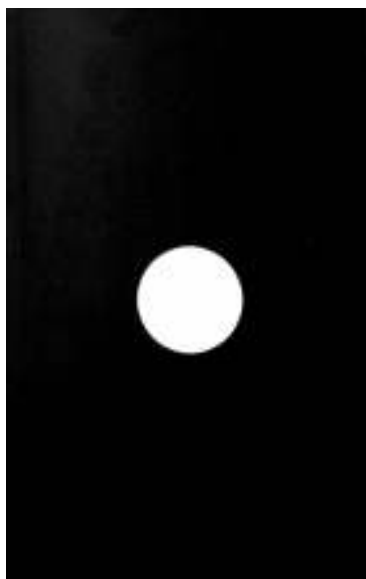


Ilustração 1: Ponto (2005, p. 27).

Ler a imagem da “manchazinha arredondada” num “lugar fixo e determinado” é diverso de ler a palavra “ponto”, do excerto anterior, porque, de acordo com Décio Pignatari (2004), há aqui um exemplo de uma forma de expressão que rompe com as lógicas de predicação (sujeito/predicado/atributos) e de causalidade (início/meio/fim), que os enunciados falados e escritos costumam obedecer. Ressalta-se, pois, que essa linearidade do discurso já não aparecia de forma “pura” naquele inventário, embora haja uma certa progressão desses significados, afinal, eles aparecem, estão explícitos no texto.

Agora, no caso desse texto não-verbal, tentar entendê-lo como um discurso é tentar lhe atribuir sentidos ou significados que estão implícitos. Esse ato, por sua vez, pode agenciar uma série de imagens que auxiliam no estabelecimento de interpretações possíveis. Ressalta-se que a tentativa de interpretar esse texto não-verbal

pode se dar relacionando-o com a palavra “ponto” ou de modo independente dessa relação, justamente pelo fato de a poesia, inclusive as não-verbais, e as artes, por extensão, de acordo com Pignatari, se situarem “no campo da precisão e da imprecisão”.

A questão da poesia é esta: dizer coisas imprecisas de modo preciso. As artes criam modelos para a sensibilidade e para o pensamento analógico. Uma poesia nova, inovadora, original cria modelos novos para a sensibilidade: ajuda a criar uma sensibilidade nova. (PIGNATARI, 2004, p.53).

Ressalta-se, então, que há, nos textos regurgitifágicos acima citados, uma relação que “tanto permite uma delimitação dos campos lexicais entre si, quanto uma constante alteração de perspectivas” (ISER. In: COSTA LIMA, 2002, p.963), ou seja, segundo Iser, a oscilação dessas funções permite “novas relações enquanto alteridade” (ISER. In: CASTRO ROCHA, 1999, p. 73); fenômeno semelhante ocorre com o verbo “dar”, flexionado no gerúndio, extraído da mesma obra:

Por isso, se me falam ‘dando’, pode ser dando zebra, dando de ombros, as costas, mancada, *a volta por cima*, mole, a bunda, certo, na vista, bandeira, show, o braço a torcer, no couro, dando tudo, dando certo, errado, pro gasto, adoidado, a mínima, a conta do recado. (2005, p. 82-83 – grifo nosso).

Registra-se que no caso do verbo “dar” o seu significado está condicionado à ação empreendida pelo sujeito do enredo – à lógica de predicação – o que pode fazer a conotação oscilar entre os padrões de personalidade, de comportamento e sexuais, inclusive. Por exemplo: “fulano está dando zebra”, pode-se subentender o sujeito que é o azarão ou o inesperado; “beltrano está dando de ombros”, subentende-se o sujeito cuja postura é *blasé*; “sicrano está dando no couro”, pressupõe-se que o sujeito tem uma vida sexual ativa.

Ressalta-se, também, a presença da expressão popular “*dar a volta por cima*” cujo significado⁴⁰ é “superar uma situação difícil”; o interessante é que o mesmo dicionário para exemplificar essa ação recorre ao samba composto por Paulo Vanzolini⁴¹, evidenciando, assim, uma relação intertextual que pode se fazer presente, também e por extensão, em *Regurgitifagia*:

⁴⁰ DAR. In: FERREIRA, 1975. p.419.

⁴¹ In: SOARES, Elza. **Vivo feliz**. São Paulo: Tratore Music Brasil, 2003. 1 CD. (40 min e 53 seg). Faixa 5.

Ali onde eu chorei
qualquer um chorava
dar a volta por cima que eu dei
quero ver quem dava.

Verifica-se, então, nos textos *regurgitofágicos* citados, os diferentes modos como a *combinação* pode agir criando espaços de jogo entre os elementos textuais interagentes, pois o deslocamento das funções convencionais de conotação e denotação promovem transformações no léxico em que um significado é “apagado para que outro se ilumine” (ISER. In: COSTA LIMA, 2002, p.963). Assim, o ato de *combinação* pode permitir inovações lingüísticas, ou neologismos. Nos casos acima mencionados, “ponto” e “dando”, verifica-se essa *combinação* nas formas sintáticas (ou frasais); sendo que ela, também, pode agir na criação de novas unidades lexicais (ou vocabulares).

2.3. com o bisturi e a agulha em mãos: transplantando e enxertando

[...]meus olhos quase saltavam das órbitas,
atentos a cada detalhe da minha tarefa.
Dr. Victor Frankenstein⁴²

Segundo Wolfgang Iser, as transgressões decorrentes do ato de *combinação* abrem espaço para a *neologia* e ele exemplifica isso com uma criação de James Joyce: *benefiction*, uma variante da fusão das palavras inglesas *benediction* e *fiction*. Na literatura brasileira, algo semelhante ocorre, por exemplo, com o termo *avigrama*, cunhado por Vinicius de Moraes, no poema *Pátria minha*⁴³. Nesse caso, o neologismo é o resultado da adição das palavras “ave” e “telegrama”, conforme ilustram os seguintes versos:

Agora chamarei a amiga cotovia
E pedirei que peça ao rouxinol do dia
Que peça ao sabiá

⁴² [...] my eyeballs were starting from their sockets in attending to the details of my employment. (SHELLEY. 2002, p. 34 – tradução nossa).

⁴³ MORAES, Vinicius. *Pátria minha*. In.: CICERO, Antonio e FERRAZ, Eucanaã (org.). *Nova antologia poética – Vinicius de Moraes*. São Paulo, 2005, p. 94-96.

Para levar-te presto este *avigrama*:
 “Pátria minha, saudades de quem te ama...
 Vinicius de Moraes”.

De acordo com Bernard Gardin, a neologia corresponde ao “processo contínuo de formação de novas unidades lexicais (palavras ou combinações) de uma língua” (In: CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2004, p.346). Dessa forma, um neologismo manifesta-se tanto na derivação a partir de palavras já existentes na língua, como, também, na nomeação de novos sentidos às palavras.

Se a neologia é, de fato, um processo contínuo, ligado à necessidade de nomear os novos conceitos e as novas realidades, ela se efetua em ritmos variáveis; além disso, presente na consciência dos sujeitos, ela está submetida à sua avaliação. (2004, p. 346).

Cumpramos ressaltar que, em *Regurgitofagia*, processo semelhante de aferir novos sentidos às palavras, tem um outro nome, sendo este também um neologismo, conforme mostrado na *Ilustração 2*:

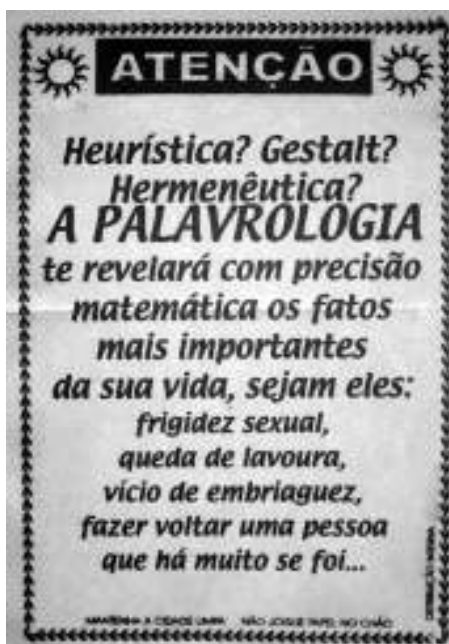


Ilustração 2: Palavrologia (2005, p. 58).

Segundo Rocha Lima (1987, p. 173), no que tange à Morfologia, na Língua Portuguesa, existem dois processos⁴⁴ de formação de novas palavras: a *derivação* e a *composição*. A *derivação* é subdividida em *prefixal*, *sufixal*, *parassintética* e *derivação regressiva*. Já a *composição* se subdivide em *justaposição* e *aglutinação*⁴⁵. No caso de “palavrologia” tem-se um exemplo de derivação sufixal: “palavra” + o co-radical de origem grega *lógos* (discurso, tratado, estudo, palavra).

“Palavrologia” é, pois, mais uma provocação *regurgitofágica* que alude a um possível fenômeno contemporâneo de se querer extrair da cada ciência, artes ou profissão de fé, o quinto elemento capaz de harmonizar o ser humano frente aos reveses da vida. Daí, pois, essa proposta dotada de uma “precisão matemática” poder ser lida como uma fusão de fragmentos da heurística⁴⁶, da Gestalt⁴⁷ e da hermenêutica⁴⁸ por ambos trabalharem com a investigação, interpretação e explicação de determinados fenômenos. No caso de *Regurgitofagia* esses são fenômenos vocabulares. Sendo, assim, tal processo é anunciado num panfleto de rua, à moda dos esotéricos, como a solução de qualquer problema do homem, notadamente, o urbano. Interessante frisar que, geralmente, essa imagem do esotérico ou da cartomante, na literatura, costuma estar associada à do bufão, enfim da farsa.

Desse modo, “palavrologia” revela-se como uma pista textual de que o universo de *Regurgitofagia* é ficcional, mas com uma forte ancoragem num cenário de vivências socialmente compartilhadas. Isso fica latente quando se lê no canto inferior do panfleto as expressões: “mantenha a cidade limpa” e “não jogue papel no chão” que tentam autenticar e/ou familiarizar esse reclame.

Esse universo é, também, irônico, pois a proposta de uma ciência denominada como “palavrologia” é vendida como uma espécie de terapia de “auto-ajuda” com supostos “resultados garantidos”. Essa é, pois, outra pista que alude à angústia do homem contemporâneo frente ao excesso e, ao mesmo tempo, pela falta de infor-

⁴⁴ Quanto à estrutura das palavras tem-se o radical, os afixos, as desinências, a vogal temática e o tema que é a junção do radical com a vogal temática. Registra-se que esses elementos não serão detalhados neste trabalho.

⁴⁵ A justaposição dá-se quando os radicais se agregam sem alteração fonética, é caso de “passatempo” ou “girassol”. Já na aglutinação há alteração fonética, como em “planalto” ou em “aguardente”. Além desses dois processos tem-se, ainda, o hibridismo, a onomatopéia e a abreviação.

⁴⁶ Método analítico para o descobrimento de verdades científicas. Ciência auxiliar da História, que estuda a pesquisa das fontes. HEURÍSTICA. In: FERREIRA, 1975. p.721.

⁴⁷ Teoria psicológica que recusa isolar os fenômenos para explicá-los, e que os considera como conjuntos estruturados indissociáveis. GESTALTISMO. In: FERREIRA, 1975. p.685.

⁴⁸ Interpretação do sentido das palavras. Interpretação de textos sagrados e leis. HERMENÊUTICA. In: FERREIRA, 1975. p.719.

mação; e, também, à ansiedade por uma explicação, por uma revelação de mistérios ou sentidos ocultos – nas palavras, talvez. Assim, o próprio título da obra de Michel Melamed é submetido a esse processo de “revelação”⁴⁹, conforme observa-se na citação abaixo colocada:

Exemplo:

Regurgitofagia =
 Re – de novo
 Gu – do dialeto dos bebês, ‘gugu dadá’
 RG – identidade
 It – charme
 O – interjeição para espanto: ‘oh...’
 Fa – nota musical
 G – ponto g, prazer
 Ia – verbo ir no pretérito imperfeito do indicativo

Regurgitofagia = Novamente a identidade da linguagem seduz e espanta a musicalidade do prazer que fica (2005, p.59).

Um outro exemplo de neologismo, presente em *Regurgitofagia, é jáinda*, resultante da aglutinação dos advérbios “já” e “ainda”. Para analisar essa nova unidade lexical é preciso recorrer à definição de advérbios, na Língua Portuguesa. De acordo com Rocha Lima (1987, p.153), os advérbios são palavras que modificam o verbo⁵⁰ e, assim, expressam determinadas circunstâncias (tempo, modo, intensidade, lugar, etc.) “que cercam a significação verbal” (1987, p.153). Nesse aspecto, “já” e “ainda” encontram-se na classe de advérbios que expressam circunstância de *tempo*⁵¹. Considera-se, pois, a citação abaixo colocada:

... e esta eterna sensação de estar
 comprando dinheiro
 fritando frigideira
 cavando pá
 fotografando foto...
 trocando o que *já* se tem pelo o que *ainda* se tem...
jáinda. (2005, p. 35-37 – grifos nossos).

⁴⁹ A provocação regurgitofágica se cumpre, ainda, quando aparecem, listados substantivos próprios e comuns para que o leitor se exercite no processo de “palavrologia”: caracol, beija-flor, helicóptero, Rio de Janeiro, Brasil, Arthur Antunes Coimbra, Maria da Graça Xuxa Meneghel, Gerald Thomas, Michael Jackson. (MELAMED, 2005, p.60-61).

⁵⁰ Segundo Rocha Lima alguns advérbios podem também modificar adjetivos ou outro advérbio.

⁵¹ Encontram-se nesta classe os advérbios: *agora, amanhã, ontem, logo, tarde, cedo, outrora, então, antes, depois, imediatamente, anteriormente, diariamente*, entre outros. (ROCHA LIMA, 1987, p. 154).

Observa-se que o neologismo assinalado expressa uma compressão entre circunstâncias temporais, ou seja, ações que denotam tanto um caráter “imediató” como, também, uma certa “continuidade” (até agora, até então). Subjacente a isso, *jáinda* também evidencia uma redundância nas ações, um excesso, como em “fotografando foto”, ou seja, “trocando o que *já* se tem pelo *ainda* se tem”, afinal, o produto da ação de quem fotografa é uma foto, em outras palavras, *jáinda* sinaliza um possível vício de linguagem e/ou compulsão de atitudes.

Mas o neologismo *jáinda* ao expressar excesso termina por expressar, também, escassez, isso se confrontado ao já mencionado estado de “miséria informacional”. Como foi exposto no capítulo anterior, o excesso e a escassez estão inter-relacionados em um mundo eletronicamente mediado, assim, as informações novas tornam-se rapidamente obsoletas, homogeneizadas e ajustadas a uma rotina de produção e assimilação. Assim, *jáinda*, no contexto de *Regurgitifagia* e da “palavrologia”, especificamente, pode se referir à angústia da repetição de eventos com a aparência de inéditos e/ou travestidos como tal.

Para Gardin, o neologismo pode agir no plano do sentido (semântica) e no plano da forma (morfologia). Quanto à semântica fala-se de um determinado significante existente na língua que passa a portar um novo sentido pelo tropo (a metáfora, a metonímia e a catacrese). É o caso, por exemplo, de “carne”, “ponto” e “dando”. No caso da morfologia, obviamente, o neologismo age na estrutura e formação de novas palavras, ou significantes, e isso pode ocorrer por meio da utilização de recursos do próprio sistema lingüístico, como nas criações regurgitifágicas *jáinda*, *antenas* e *asantena* (2005, p. 82-83 – grifos nossos); por meio de “significantes radicalmente novos” ou pelo empréstimo de um outro sistema lingüístico. Desse modo, considera-se a citação abaixo colocada:

ABUSE E UZI. o antônimo de maxilar é *miniexílio*. SOS (*sale our souls*). fui tomado por uma sensação de déjà vu geral: **olhava** a latinha de cerveja *rosebudweisernegger*, **ouvia** billie holiday on ice ou joão gilberto gil gomes **lendo** a insustentável leveza o ser ou não ser aos 45 do segundo tempo é dinheiro não traz felicidade foi-se embora: (2005, p. 84-85 - grifos nossos).

A citação acima, pode ser lida como uma síntese de tudo o que foi discutido até o momento sobre o processo de formação das palavras e inovação lexical. Desse modo, a citação sintetiza, também, o ato de *combinação* por evidenciar: 1) o processo de recontextualização de elementos extraídos dos campos de referência; 2) o

arranjo desses elementos que desenham a recontextualização no intratexto; 3) o modo de consecução desse arranjo, o que remete a discussão para um outro conceito importante: a *bricolagem*.

A palavra *bricolagem* vem do termo francês *bricoleur* que significa um determinado trabalho manual que se aproveita de diferentes materiais ou objetos. Semelhante processo é, notadamente, marcado pelo improviso e associado à idéia do “faça você mesmo”. De acordo com Andrew Edgar (EDGAR e SEDGWICK, 2003), o termo *bricolagem*, na Teoria Cultural e na análise das chamadas subculturas, “refere-se ao processo pelo qual elementos são apropriados pela cultura dominante e seus significados são transformados, por exemplo, valendo-se de *justaposições* irônicas, para desafiar ou *subverter* aquela cultura” (2003, p. 45-46 – grifos nossos).

Assim, pois, esses elementos ao serem descolados de seus contextos originais tornam-se fragmentos desses contextos e quando são associados a outros fragmentos alçam novos significados. Nesse aspecto, é, pois, necessário analisar, por excertos, a citação acima colocada para verificar a ocorrência dessas *justaposições* e *subversões* provenientes da *bricolagem*.

Assim, considera-se, como um primeiro excerto, a expressão “ABUSE E UZI” que alude ao *slogan* de uma loja de departamentos: “Abuse e use”. Observa-se, que o verbo “usar” foi substituído pelo substantivo próprio “Uzi”⁵², substituindo, assim e por extensão, o sentido original do *slogan* que estava voltado para as relações de consumo. O “novo” sentido evidencia o contexto das relações sociais em espaços urbanos marcados pela violência e pelo narcotráfico⁵³ presentes, insistentemente, nos noticiários.

Atenta-se, agora, para a expressão: “o antônimo de maxilar é miniexílio”. Entende-se por antônimo uma relação de oposição de sentido entre dois termos. Desse modo, é preciso definir o que se entende por “maxilar” e “miniexílio”, no contexto da “palavrologia”. Se recorrermos à morfologia humana tem-se que “maxilar”, por exemplo, é a estrutura óssea que articula a boca, superior ou inferior, neste último chama-se também de “mandíbula”. Mas se considerarmos o estudo da formação das palavras tem-se o elemento de composição “maxi” (muito grande) somado a palavra “lar” (moradia familiar, a família, a pátria), ou seja, um exemplo de composição por

⁵² Uma submetralhadora de fabricação israelense, capaz de disparar mais de 600 tiros por minuto.

⁵³ A submetralhadora Uzi é, geralmente, adquirida por traficantes no chamado “mercado negro” de armas, por ser de uso exclusivo de Forças Armadas.

justaposição, pois não houve alteração fonética, mas houve derivação de sentido da palavra original. Assim, a palavra “exílio” que significa expatriação forçada ou voluntária ou o lugar onde vive o exilado, foi submetida ao processo de composição semelhante, sendo acrescida do prefixo “mini” (muito pequeno) criando assim “miniexílio”.

Desse modo, os sentidos de “maxilar” e “miniexílio”, para compor a relação de antonímia pretendida em *Regurgitofagia*, deve não só opor o sentido desses termos, mas considerar, ainda, que há uma relação de proporção nessa composição que não é só geofísica, essa proporção pode ser afetiva. Pode se tratar de um sentimento internalizado, de uma solidão do “eu” lírico. Assim, poderia-se ter duas ações opostas: de um lado, uma expansão e, de outro, uma introspecção desse “eu”. Interessante frisar que os prefixos “maxi” e “mini” costumam estar agregados a determinados bens de consumo para acentuar suas qualidades no valor de venda.

Essa alusão também está presente no terceiro excerto assinalado: “SOS (sale our souls)”. Novamente, encara-se mais uma subversão de sentido e de forma, pois a sigla SOS, que significa originalmente “salvem nossas almas”⁵⁴, foi submetida a uma alteração semelhante à que acontece em “ABUSE E UZI”, com a diferença de que, agora, se ressalta o produto posto à venda, almas, por meio da substituição do verbo inglês *to save* (salvar) pelo verbo *to sale* (vender) agenciando, assim, no campo da literatura, a memória do pacto faustico.

Já no excerto “fui tomado por uma sensação de déjà vu geral”, tem-se um “eu” que sente já ter vivido antes uma determinada situação presente, ou de um “eu” que está diante de algo que provoca tal sensação, o que pode expressar uma experiência desse sujeito numa determinada rotina de vida. Poderia-se, pois, nomear isso como um “efeito *jáinda*” que comprime temporalmente experiências *já* e *ainda* vividas com uma certa intensidade, semelhante ao que ocorre no fenômeno descrito cientificamente como sendo o *déjà vu* (já visto). Observa-se, também, ao longo de toda a citação, a ação do *zapping* (troca constante de canais de televisão em curtos espaços de tempo) que provoca a retenção na memória de pequenos *frames* de informação, como num mosaico. Isso fica mais evidente quando se analisam as ações que esse “eu” empreende: olhar, ouvir e ler.

Em “olhava a latinha de cerveja *rosebudweisernegger*”, observa-se uma ação de aglutinação de fragmentos que dá forma e sentido a esse neologismo: *rosebud* +

⁵⁴ *Save our souls* (SOS).

(*bud*)*weiser*+ *negger*. Esses fragmentos foram, por *seleção*, cortados de seus contextos originais e, por *composição*, enxertados numa estrutura que compartilha a referência de seus contextos e confere forma e sentido a uma nova unidade lexical. Essa relação que os fragmentos podem manter com seus campos de referência é, assim, explicada por Wolfgang Iser:

Os textos literários sempre se relacionam com contexto; é por esta relação que o texto alcança o sentido concreto de sua estruturação, ou seja, o sentido concreto de seu uso. O conceito de função tematiza a contextualidade do texto e elucida a relação recíproca que o texto e o contexto entretêm. Por um lado, o texto literário reúne e acumula muitos outros textos, os quais, em sentido estrito, podem ser literários e relacionar-se à literatura precedente, mas que também podem ser contextuais, na medida em que retratam convenções sociais, normas e valores. (In: LIMA, 2002, p. 940-941).

É possível, então, à moda do Dr. Frankenstein, tomar de um bisturi e decompor a palavra *rosebudweiser* em partes para tentar entender as suas origens e manifestações. Assim, começa-se por *rosebud* que foi última palavra proferida pelo magnata da imprensa estadunidense, Charles Foster Kane, no filme de ficção *Cidadão Kane*, dirigido e protagonizado por Orson Welles, em 1941. Na trama, o mistério em voga é decifrar o significado de *rosebud*, ou de decifrar o que essa palavra significava para Charles Kane. Em (*bud*)*weiser* subentende-se *Budweiser*, o nome de uma cervejaria difundida internacionalmente. Enfim, em *negger*, tem-se um fragmento do sobrenome do ator Arnold Schwarzenegger que protagonizou filmes de ação populares, como *O exterminador do futuro*⁵⁵ que foi recorde de bilheteria no cinema e de audiência na televisão, entre os anos 1980 e 1990.

Em “ouvira billie holiday on ice ou joão gilberto gil gomes” observa-se um efeito de reminiscência em que um fragmento remete ao outro, sucessivamente, como nos pontos de uma sutura. Na mesma expressão tem-se um ícone do *Blues*, a cantora Billie Holliday, um popular espetáculo de dança no gelo, *Holliday on ice* e podendo-se, ainda, subentender uma outra ação desse “eu” que seria “ouvir Billie Holliday enquanto se bebe um uísque ou qualquer outra bebida *on the rocks* ou *on ice*”, criando uma imagem comumente associada à depressão; tem-se, também, um repre-

⁵⁵ Interessante frisar que, no filme, há uma personagem que viaja no tempo, T-800. Trata-se de um *cyborg* que é enviado do futuro (2029) pelo sistema de computadores Skynet com o objetivo de eliminar, em 1984, a personagem Sarah Connor e, assim, impedir o nascimento do filho dela, John Connor, que no futuro liderará um grupo revolucionário que luta contra a dominação humana pelas inteligências artificiais da Skynet.

sentante da *Bossa Nova*, João Gilberto, que remete imediatamente a um dos artifícios do *Tropicalismo*, Gilberto Gil, que, por sua vez, amarra-se ao repórter policial de rádio, Gil Gomes, aludindo ao chamado jornalismo popular.

Por fim, em “lendo a insustentável leveza o ser ou não ser aos 45 do segundo tempo é dinheiro não traz felicidade foi-se embora”, aparecem: 1) o livro de Milan Kundera, *A insustentável leveza do ser*, de 1984; 2) ou a sua transposição para o cinema, feita por Philip Kaufman, em 1988; 3) a famosa expressão proferida por Hamlet, “Ser ou não ser, eis a questão” que é dita no ato III, cena I, da tragédia de William Shakespeare; 4) a expressão “aos 45 do segundo tempo” que alude ao futebol, esporte dividido em dois tempos de jogo de 45 minutos cada, portanto, subentende-se que o sujeito, em questão, está no “fim de jogo”; 5) o famoso provérbio capitalista “tempo é dinheiro” acompanhado, por sua vez, do ditado popular “dinheiro não traz felicidade”; 6) por fim, o verso “felicidade foi-se embora” que abre a música *Felicidade*, de Lupicínio Rodrigues. Essa última expressão dialoga com a idéia de “fim de jogo” ou um possível “fim de caso”, daí, talvez, a razão desse “eu”, em seu “miniexílio” ouvir *Blues*, *Bossa Nova* e *Tropicalismo*, este último fortemente associado a um tensor de mudança estética nas artes e no comportamento.

Assim, os textos de *Regurgitofagia* afirmam-se em um espaço de trânsito e de permutas de fragmentos discursivos. Esse espaço, por sua vez, é escorregadio para a sua fixação em determinados cânones dos estudos literários (como a originalidade, por exemplo) ou em determinados gêneros (como a poesia, o conto, a prosa-poética) ajustando-se, desse modo, à lógica transgressora dos atos de fingir ao criar uma manifestação textual híbrida.

Após essas análises, feitas a partir de excertos, verifica-se que o ato regurgitofágico, como prática de criação literária, revela uma tendência de se apropriar de fragmentos das diversas linguagens midiáticas (cinema, música, teatro, publicidade, jornalismo) sinalizando em seu texto a fluidez das fronteiras desses campos contextuais. Cumpre ressaltar que essa fluidez não cancela o reconhecimento desses “campos de referência” como foi visto no texto “ABUSE E UZI”.

Dessa forma, considera-se o excerto, abaixo colocado, extraído de outro texto de *Regurgitofagia*, o *Show do estupra*⁵⁶ que parodia um programa de televisão:

⁵⁶ Registra-se que esse texto irá auxiliar no raciocínio deste subitem do trabalho e poderá ser retomado ou acrescido de outras partes omitidas nesta citação.

Alou? Alou? Tem alguém na linha? Não tem ninguém na linha? Tá no *ponto*? Não tá no *ponto* ainda... Mas eu queria aproveitar a oportunidade para agradecer. Agradecer ao papai, à mamãe, ao vovô e à vovó, às criancinhas – *que são o futuro do nosso país* – e à juventude – *que está perdida*. Por que é graças a você, graças a você!, que eu tenho mais de 100% da audiência nacional! Por gentileza, dá um close *aqui*: Show do assassino? É traço. Show do ladrão? É traço!! Show do fascista? Traço!!! Traço!!! Traço!!! Só o Show do estupra tem 100% da audiência nacional!!! Muito obrigado... *Deus ilumine todos vocês...* (2005, p.90).

O excerto acima encena um programa de auditório, gênero muito popular na televisão brasileira. É interessante ressaltar que o apresentador ali representado cataliza uma ação intertextual interna (JENNY, 1979), presente na obra de Michel Melamed, como fica evidenciando no momento em que esse apresentador conversa diretamente com a produção do programa: “Tem alguém na linha? Não tem ninguém na linha? Tá no *ponto*? Não tá no *ponto* ainda...”. Esse diálogo faz uma reminiscência ao inventário de significados, já visto, atribuídos à palavra *ponto*: “o cara que so-prava o texto” (2005, p.24). Ainda, nesse aspecto, o verbo “dar” volta à tona em: “dá um close aqui”, em uma referência ao *people meter*, aparelho que mede, por frequências elétricas, o canal em que determinados televisores estão sintonizados. E o apresentador prossegue na sua ação ao mostrar os números da audiência do seu programa e os da concorrência, programas similares que são nomeadamente mencionados: “Show do assassino? É traço. Show do ladrão? É traço!! Show do fascista? Traço!!! Traço!!! Traço!!!⁵⁷ Só o Show do estupra tem 100% da audiência nacional!!!”.

Há, também, uma relação desse texto com os provérbios de senso comum, ou populares; isso já havia ocorrido com “dinheiro não traz felicidade”, em “ABUSE E UZI”. Essa ação está evidenciada nos agradecimentos que o apresentador faz aos seus telespectadores: “Agradecer ao papai, à mamãe, ao vovô e à vovó, às criancinhas – *que são o futuro do nosso país* – e à juventude – *que está perdida*”. Assim, passada a fase dos agradecimentos pela audiência recorde, o apresentador ironicamente diz: “Muito obrigado... *Deus ilumine todos vocês...*”. A ironia reside, justamente, na expressão *Deus ilumine*, que significa orientar, aconselhar, inspirar, ora,

⁵⁷ Com relação à expressão “É traço!!” ela se refere, possivelmente, aos marcadores de audiência dos programas televisivos. Esses precisam alcançar um determinado índice numérico para figurar entre os demais programas de audiência computável, ou seja, maior que zero. Já em “Traço!!! Traço!!! Traço!!!” a expressão pode aludir aos diferentes significados que o verbo “traçar” pode ter, no contexto das expressões populares brasileiras como “comer”, “papar”, “devorar”; o que, por sua vez, dialoga com a idéia de *Regurgitifagia*, e com a de *Antropofagia*, por extensão.

se numa acepção religiosa, “Deus⁵⁸ iluminar”, de fato, os espectadores desse programa o que será do índice de audiência?

Assim, pois, poder-se-ia classificar esse texto como uma *paródia* dos programas de auditório. Usualmente, costuma-se definir a *paródia* como uma reescritura de caráter contestador, irônico e/ou satírico de um determinado texto; dessa forma a *paródia* se afirma pelo desvio e pela insubordinação do sentido original do texto. Assim, no caso de *Show do estupra* essa subversão incide sobre *script*⁵⁹ dos programas de auditório:

[...] você não pode perder... A pegadinha maneira!!! Não é pegadinha não... É pegadaço!!! *Vejam* que bem bolado: seqüestramos um rapaz, colocamos ele nu, acorrentado... Comia pão e água quando tinha!!! [...] Foi estuprado por cinco criolões... Aliás eu gostaria de agradecer a Talentos Efervescentes que nos *municia* com seus atores maravilhosos [...]
Mas vamos *mudar o rumo dessa prosa*, vamos mudar de assunto, porque chegou a hora de um quadro que todo mundo gosta... Um quadro que já faz parte das tardes de domingo da família brasileira... URROS. O... O... (Estupra! Estupra!) O GAME DO FODIDO!!! VINHETAS E URROS. Vocês já conhecem as regras: o mais fodido, o mais desgraçado, desvalido, o mais miserável ganha!!! [...]
A disputa está muito boa, muito boa mesmo, mas infelizmente o nosso tempo acabou!!! *Aaaaahhhh*... Mas eles voltarão na semana que vem!!! URROS. [...]
Logo mais a CHACINA DOS CALOUROS!!! (Estupra! Estupra!) Vamos aos nossos comerciais!!! URROS E VINHETAS. INTERVALO COMERCIAL. (2005, p.90-92).

Observa-se que o modelo de *script* dos programas de televisão foi apreendido, em sua estrutura basilar, ou seja, há espaço demarcado para: a entrada das vinhetas, do comercial e das manifestações do auditório, geralmente instigadas pela produção do programa. Somou-se a essa apreensão elementos cômicos e de humor negro. Assim, o texto regurgitifágico encena: 1) o diálogo entre o apresentador e os seus espectadores (“você não pode perder”); 2) a insinuação de índices numéricos de audiência (“o Show do Estupra? 100%!”); 3) o quadro de humor representado pelas chamadas “pegadinhas” ou “câmeras escondidas” aliado aos agradecimentos às agências de atores que fazem parte da estratégia “militar” para atrair audiência; 4) a propalada “assistência social” ou “assistencialismo” que esses programas costumam

⁵⁸ Entendendo por Deus como uma instância divina que é capaz de jorrar luz e salvar os fiéis.

⁵⁹ “Textos dos **diálogos**, das narrações e das indicações cênicas (**rubricas**) de programas de televisão ou rádio, filmes ou espetáculos teatrais. Em cinema, diz-se mais comumente *roteiro*. Em teatro, é mais usual dizer-se *texto*. Em tv e rádio, a palavra inglesa *script* ainda é a mais usada.” (SCRIPT. In: RABAÇA e BARBOSA, 1987. p. 527).

fazer, não raro, explorando a miséria humana, o *mondo cane*, à moda da *freak show*⁶⁰.

2.4. rastreando genes transgressores

[...] meus trabalhos logo findariam, e eu acreditava que os exercícios e as diversões afastariam alguma doença incipiente; eu me prometi que me dedicaria a ambos quando minha criação estivesse completa.

Dr. Victor Frankenstein⁶¹

No curso dessas discussões, é justo, pois, retomar dois pontos que foram abordados no capítulo anterior: o primeiro, é o que tange à leitura do ato regurgitifágico como uma contraproposta ao *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, pois além de contemplar a devoração de referências artísticas considera, também, o vômito dos excessos desses elementos referenciais e a reingestão de seus fragmentos para reaproveitamento⁶²; o segundo, é o ato de devorar, expelir e reingerir que remetem ao processo de assimilação e transformação que um determinado texto pode operar com outros textos, podendo isso ocorrer sob a forma de paródias ou pastiches.

Assim, o ato regurgitifágico, em termos de proposta artística e literária contemporânea, assinala, pelo menos, duas formas de intertextualidade que devem ser consideradas no jogo da criação textual: a *paródia*, em concordância com um determinado discurso artístico de tradição modernista; e o *pastiche*, que implica a interiorização e imitação de determinadas regras de produção, estilos autorais ou tendências artísticas, como forma de transgredir essa tradição.

⁶⁰ Circo ou espetáculo que exhibe eventos, pessoas ou coisas consideradas anormais ou aberrações. Historicamente, a título de exemplo, consta que o inglês John Merrick, um jovem da Inglaterra vitoriana, com acentuadas deformidades físicas, era exposto como atração de circo sob a alcunha de “O homem-elefante”. No cinema foi David Lynch quem resgatou essa história, em 1980.

⁶¹ [...] *my labours would soon end, and I believed that exercise and amusement would then drive away incipient disease; and I promised myself both of these when my creation should be complete.* (SHELLEY. 2002, p. 37 – tradução nossa).

⁶² Neste capítulo, esse reaproveitamento foi visualizado na análise dos textos extraídos de *Regurgitofagia*.

Com relação à *paródia*, especificamente, para efeito deste trabalho, considera-se a definição desenvolvida por Mikhail Bakhtin que analisou a literatura do início do século XVIII, mais detidamente os romances de Dostoiévski, para discutir determinados aspectos fundamentais da linguagem literária como, por exemplo, a *carnavalização*. De acordo com Bakhtin, no período da Antiguidade Clássica e no Helênico, foram desenvolvidos diferentes gêneros que eram observados como “sérios”, como a tragédia, a epopéia, a história e a retórica clássica. Dentre esses, surgiu, também, um gênero denominado como *sério-cômico* que colocava em crise o propalado estatuto de seriedade dos demais (BAKHTIN, 2005, p. 106-107).

Essa crise se efetivava, segundo Bakhtin, devido a três peculiaridades do *sério-cômico*: 1) esse gênero conferia uma “nova” abordagem para a “atualidade viva, inclusive a do dia-a-dia” que, pela primeira vez, tornava-se objeto de representação literária pelas vias do burlesco; 2) era baseado nas lendas, na experiência e na fantasia livre, a partir de um tratamento, por vezes, crítico ou “cínico-desmascarador” (BAKHTIN, 2005, p. 108); 3) atestava para a “pluralidade de estilos” e “variedade de vozes” por evidenciar a presença dos diferentes gêneros e estilos misturados e/ou intercalados: “cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados e citações recriadas em paródias, etc.” (2005, p. 108).

Cumprе ressaltar que essas peculiaridades estão inter-relacionadas e se manifestavam, muitas vezes, pela renúncia à unidade estilística rígida da epopéia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. De acordo com Bakhtin, era possível, por exemplo, observar a “fusão do discurso da prosa e do verso”, além da interação de elementos da linguagem e da cultura popular (jargões, dialetos) com elementos considerados eruditos resultando em uma renovação do discurso enquanto matéria literária. Nas palavras de Bakhtin:

São essas três peculiaridades fundamentais e comuns de todos os gêneros interagentes do sério-cômico. Aqui já fica clara a enorme importância desse campo da literatura antiga para a evolução do futuro romance europeu e da prosa literária, que gravita em torno do romance e se desenvolve sob sua influência. (BAKHTIN, 2005, p. 108).

Assim, para esse autor, o romance se assentaria em três “raízes básicas”: a épica, a retórica e a carnavalesca. O que possibilitou a classificação dessa variedade de desenvolvimento do romance como sendo dialógica. Para isso, segundo o

mesmo autor, foram determinantes dois gêneros do *sério-cômico*: o *diálogo socrático*⁶³ e a *sátira menipéia*.

De acordo com Bakhtin, o *diálogo socrático*⁶⁴ era composto por dois estágios: o *oral*, que é o estágio do debate, da exposição e do confronto de idéias sobre um determinado tema proposto; e o *literário*, fase em que os argumentos desenvolvidos a partir do debate, da fase anterior, eram redigidos pelos filósofos.

O gênero se baseia na concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela. O método dialógico de busca da verdade se opõe ao monologismo *oficial* que se pretende *dono de uma verdade acabada*, opondo-se igualmente à ingênua pretensão daqueles que pensam saber alguma coisa. A verdade não nasce, nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce *entre os homens*, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica. (BAKHTIN, 2005, p. 109).

Segundo Bakhtin, o *diálogo socrático*, como gênero determinado, teve vida breve, mas no curso de sua desintegração desenvolveram-se outros gêneros dialógicos, dentre eles a *sátira menipéia* cujas raízes “remontam *diretamente* ao folclore carnavalesco” (BAKHTIN, 2005, p. 112).

A *sátira menipéia*, em síntese e a partir do raciocínio de Bakhtin, era caracterizada (BAKHTIN, 2005, p. 114-118 *passim*): 1) pela ruptura com o real e inclusão do elemento cômico nos chamados gêneros sérios; 2) pela “excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica”, assim, os heróis dessas narrativas, geralmente, personagens históricas e lendárias, não estavam presas a quaisquer exigências da verossimilhança; 3) esses heróis transitavam entre o céu e inferno, erravam por países fantásticos e enfrentavam desafios sobre-humanos; 4) combinava o fantástico livre, o simbolismo, o místico-religioso com o naturalismo do submundo, desse modo, as aventuras eram ambientadas em “estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos secretos, etc.”; 5) pela representação de “estados psicológicos-morais anormais do homem” a dupla perso-

⁶³ Bakhtin assinala que esse gênero era específico da Grécia Antiga, onde era amplamente difundido. Sócrates dialogava com seus discípulos sobre determinadas questões com o objetivo de derrubar a presunção do saber, era a chamada “ironia socrática”. Após essa fase, os discípulos iniciavam a reestruturação de suas idéias, era, pois, a fase da maiêutica (trazer à luz). Filósofos como Platão, Xenofonte, Antístenes, Esquines, Simia, Fédon, Alexameno, Euclides, Gláucon, Cráton, dentre outros, segundo Bakhtin escreveram “diálogos socráticos”. Segundo Bakhtin, chegaram aos tempos atuais apenas os diálogos de Platão e Xenofonte.

⁶⁴ De acordo com Bakhtin, o “diálogo socrático” utilizava vários procedimentos, dos quais os mais importantes eram a *síncrise* (confrontação de pontos de vista) e a *anácrise* (método de provocação para que um determinado interlocutor apresente a sua opinião sobre um assunto). Para efeito deste trabalho, esses procedimentos não serão pormenorizados.

nalidade, o devaneio incontido, sonhos extraordinários e as paixões limítrofes com loucura; 5) pela incorporação de elementos da *utopia social* e pelos “contrastes agudos e jogos de oxímoros”, como o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre; 6) pelo “amplo emprego dos gêneros intercalados: as novelas, as cartas, os discursos oratórios, simpósios etc., e pela fusão dos discursos da prosa e do verso”.

12. [...] Os gêneros acessórios são apresentados em diferentes distâncias em relação a última posição do autor, ou seja, com grau variado de paródia e objetivação. As partes em verso sempre se apresentavam com certo grau de paródia.

13. A existência de gêneros intercalados reforça a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade da *menipéia*: aqui se forma um novo enfoque da palavra enquanto matéria literária, característico de toda linha dialógica de evolução da prosa literária. (BAKHTIN, 2005, p. 118).

Assim, Bakhtin, remontou ontologicamente as características basilares da *sátira menipéia* a partir de intercâmbios, permutas e trocas de elementos entre os diferentes gêneros fazendo, assim, emergir os hibridismos. Segundo esse formalista, a *paródia*, por sua vez, é um elemento dessa sátira e dos demais gêneros carnavaalizados, dessa forma, é, também, “organicamente estranha aos gêneros puros (epopéia, tragédia)” (BAKHTIN, 2005, p. 127).

O conceito de *paródia* está associado ao de *carnavalização* que reúne quatro categorias interagentes: a inversão, a excentricidade, a familiarização e a profanação. De acordo com Bakhtin, a principal tônica da *carnavalização* é, pois, a *inversão* já que, para esse autor, o carnaval é um “espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores”, todos participam da cena carnavalesca.

Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto elas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada de sua ordem *habitual*, em certo sentido uma “vida às avessas, um “mundo invertido” (*monde à l'envers*”). (BAKHTIN, 2005, p. 123).

Assim, segundo Bakhtin, a paródia é ambivalente e a sua utilização cria o *duplo destronante*, do mesmo “mundo às avessas”. Para explicar o conceito de *paródia*, Affonso Romano de Sant’Anna (1985, p.13), a seu turno, recorre não só a Bakhtin como também a Iuri Tynianov e argumenta que antes desses dois formalistas a *paródia* era definida como um subgênero próximo do burlesco, mas essa forma de

intertextualidade, segundo Sant'Anna, também pode ser entendida como próxima da estilização:

A estilização está próxima da paródia. Uma e outra vivem de uma vida dupla: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado. Mas, na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes, deslocados: a paródia de uma tragédia será uma comédia; a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia. Mas, quando há a estilização, não há mais discordância, e, sim ao contrário, concordância dos dois planos: o do estilizando e o do estilizado, que aparece através deste. Finalmente, da estilização à paródia não há mais que um passo; quando a estilização tem uma motivação cômica ou é fortemente marcada, se converte em paródia. (TYNIA NOV, *apud* SANT'ANNA, 1985, p.14).

Para Sant'Anna, a *paródia*⁶⁵ é uma forma de intertextualidade, pois permite o deslocamento de efeitos de sentido, deformação e contestação de uma determinada obra ou texto. De acordo com Graça Paulino, Ivete Walty e Maria Zilda Cury, a *paródia* é “uma forma de apropriação que, em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente” (PAULINO, WALTY & CURY, 2005, p. 36). Para as autoras a paródia está “sempre funcionando na literatura e na sociedade como um canto que desafina o tom, elogioso, bem-comportado, conservador das práticas discursivas hegemônicas” (2005, p. 40).

Assim sendo, a utilização da *paródia* se intensificou em seu curso histórico, e, no contexto da Literatura Brasileira, se firmou como uma das características dos primeiros modernistas, por exemplo, por transgredirem o modelo hegemônico de cultura e de valores burgueses a partir da expressão de uma realidade carnavalesada. Nesse contexto, um exemplo já consagrado dessa proposta modernista é o *Canto de regresso à pátria*, de Oswald de Andrade, que parodia a *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias.

Para Sant'Anna há três tipos de paródia: a *verbal*, com alteração de uma ou outra palavra do texto; *formal*, em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria; e *temática*, em que se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor. São ações que acontecem, por exemplo, em *Vou-me embora de Pasárgada*, uma paródia criada por Millôr Fernandes a partir do poema *Vou-me embora pra Pasárgada*, de Manuel Bandeira.

⁶⁵ Sant'Anna recorre à etimologia da palavra “paródia” (do grego *parodía*, “canto ao lado de outro”), “o termo grego paródia implicava a idéia de uma canção que era cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto” (SANT'ANNA, 1985, p.12).

De acordo com Silviano Santiago, a estética da *paródia* circunscreve-se num discurso de tradição modernista que rompe com as estéticas artísticas anteriores e que contemporaneamente vem sendo substituída por formas de reescritura que ao invés de negar a tradição dialoga com ela. Esta seria, pois, a adoção da estética do *pastiche* que estaria presente, por exemplo, nas obras de pintores alemães, chamados de *neo-expressionistas*⁶⁶ que retomam elementos de composição pictórica do primeiro *expressionismo*⁶⁷.

Eles já não estão fazendo paródia, porque a paródia significa uma ruptura, um escárnio com relação àquela estética que é dada como negativa. O *pastiche* não rechaça o passado, num gesto de escárnio, de desprezo, de ironia. O *pastiche* aceita o passado como tal, e a obra de arte nada mais é do que um suplemento. Eu não diria por isso “neo-expressionismo”. Reparem a lógica da palavra “suplemento” é muito curiosa, porque o complemento dá a impressão de ter em mãos alguma coisa incompleta que você estaria completando. Suplemento é alguma coisa que você acrescenta a algo que já é um todo. Dessa forma, eu não diria que o *pastiche* reverencia o passado, mas diria que o *pastiche* endossa o passado, ao contrário da paródia, que sempre ridiculariza o passado. (SANTIAGO, 2002, p. 133).

Segundo Dominique Maingueneau o *pastiche* é uma “prática de imitação que se distingue da subversão paródica por seu objetivo *lúdico*, não militante”. Assim, essa estética se distingue, também, do falso e da contrafação por não pretender ser a “fonte pastichada” e por haver pistas textuais claras de seu objetivo pragmático”.

O pastichador “não pode com efeito, produzir textos a não ser que, pela familiaridade com o conjunto finito de enunciados que decorrem de um discurso fortemente individualizado, tenha interiorizado suficientemente bem as regras que lhes subjazem para poder produzir um número infinito de novos enunciados a partir delas”. (MAINGUENEAU. In: CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2004, p.371).

Essa ação é a que Santiago alega ter feito no romance *Em liberdade*, a partir da obra e do estilo de Graciliano Ramos:

Mas eu resolvi ser ousado fazendo um diário íntimo falso de Graciliano Ramos no momento em que ele sai da prisão, fiz um *pastiche* de Graciliano

⁶⁶ Santiago chega a afirmar, sem justificar, que não é partidário do termo *neo-expressionistas*, mas não sugere nenhum outro.

⁶⁷ Movimento europeu de vanguarda artística do final do século XIX, início do século XX, que de acordo com Mario De Micheli nasceu sobre “a base de protesto e da crítica e é, ou pretende ser o oposto do positivismo”, e, por extensão, seria o oposto do naturalismo e do impressionismo. Nas palavras de De Micheli: “O que se pode dizer desde já é que o expressionismo, sem dúvida nenhuma, é uma arte de oposição” (DE MICHELI, 2004, p. 60).

Ramos. De certa forma, eu estou repetindo o estilo de Graciliano Ramos [...] Quis ativar o estilo de Graciliano Ramos, incorrendo em outras formas de transgressão, poderia ter feito uma paródia de Graciliano Ramos, mas não, eu fiz uma coisa que, obviamente, a família aceitou com muita dificuldade, que foi assumir o estilo de Graciliano Ramos e assumir, pior ainda, o Eu de Graciliano Ramos. Escrevi um diário falso no momento em que ele sai da prisão, o que ele nunca teve coragem de escrever. E, a meu ver, é o que a esquerda dos anos 30 nunca teve coragem de escrever: só escreveu a experiência da prisão, a experiência do martírio, a experiência do sofrimento, da dor. (SANTIAGO, 2002, p.135).

Dessa forma, Santiago tentou assumir o “eu” de Graciliano Ramos, sem nenhuma crítica ao seu estilo, assim sendo ele estaria criando um suplemento do romance *Memórias do cárcere*, em outros termos, o suplemento a algo que “já é um todo” (2002, p.135). Mas em qual instância se localizaria a diferenças dessas duas obras? De acordo com Graça Paulino, Ivete Walty e Maria Zilda Cury essa diferença estaria na recepção que não seria mais idêntica à do passado, pois o receptor não teria a nostalgia da obra original. “Ele assume que está diante de uma cópia e nem por isso a desvaloriza” (PAULINO, WALTY & CURY, 2005, p. 41).

Assim, no que concerne à tradição literária, o *pastiche* e a *paródia* assumem posições diferentes em termos da transgressão verificável em ambas. Nas palavras de Santiago:

Esse seria, a meu ver, um dos traços no pós-moderno, esta capacidade que você tem não de enfrentar Graciliano Ramos através da paródia, mas de definir qual é o autor, qual é o estilo que você deseja suplementar. E a estética da paródia, a que Octavio Paz se refere durante todo o seu livro, é a estética da ruptura. Nesta você enxerga o passado de uma maneira irônica, sarcástica, como se não quisesse endossá-lo, como se tudo aquilo fosse razão para o seu desprezo. A meu ver é por aí que eu estaria construindo a diferença entre paródia e pastiche. A paródia é mais e mais ruptura, o pastiche mais e mais imitação, mas gerando formas de transgressão que não são as canônicas da paródia. E uma das formas de transgressão, que eu utilizei e que mais incomoda, é você assumir o estilo de outro. (2002, p.136).

Após essa revisão teórica dos conceitos de paródia e pastiche, no contexto da práxis literária, cumpre, neste momento da reflexão retomar a proposta textual do ato regurgitofágico:

Oswald de Andrade, no Manifesto Antropófago, aludia à deglutição do Bispo Sardinha pelos índios antropófagos, para propor que, inspirados neles, deglutíssemos as vanguardas européias a fim de criarmos uma arte genuinamente brasileira.

E hoje? Continuamos a ‘deglutir vanguardas’ ou tem-nos sido empurrada goela abaixo toda a sorte de informações? Conceitos? Produtos?

Em suma, o que fazer com a impossibilidade de assimilação, o estado de aceleração, a síndrome de excesso de informação (dataholics), o milhões de estímulos visuais, auditivos, diários, que crescem em ritmo diametralmente oposto a reflexão?

Regurgitofagia: vomitar os excessos a fim de avaliarmos o que de fato queremos redeglutir. (2005, p.65-72).

Assim, o Ato Regurgitofágico, em termos de proposta no contexto da práxis literária e artística, por extensão, faz emergir as seguintes questões: 1) ao propor uma ação de resposta, a partir da Antropofagia, Michel Melamed estaria retomando, reafirmando e suplementando o Manifesto Antropófago, pastichando os elementos de composição da paródia utilizada pelos modernistas? 2) ou ao se valer da ação de regurgitar excessos de referências, Melamed estaria, em vez de retomando, rompendo com os modernistas valendo-se de suas próprias armas, a *paródia* e a *carnavalização*? 3) qual poderia ser o espaço de cena da performance textual proveniente do jogo regurgitofágico?

Cumpramos ressaltar que essas perguntas são, notadamente, retóricas, pois, acredita-se que a tentativa de respondê-las poderia reduzir e/ou simplificar por demais a análise de uma manifestação textual que se caracteriza pelo cruzamento de fronteiras entre os textos e gêneros literários, pela exploração de diferentes formatos, pela multiplicidade de conteúdos e pela pluralidade de significados. Assim, arriscar uma resposta pra essas questões poderia comprometer a leitura de um jogo textual complexo, como esse que Michel Melamed propõe.

"Nesse mundo tudo existe",
Dr. Frankenstein:

transgressões (em)cena e a cena do corpo

Capítulo 3º



"... Uma nova espécie me
abençoaria como seu
criador e sua origem."

CAPÍTULO 3º - “NESSE MUNDO TUDO EXISTE”, DR. FRANKENSTEIN: transgressões [em]cena e a cena do corpo

Foi numa noite de Novembro que eu contemplei a consecução da minha obra. Com uma ansiedade que beirava as raias da agonia, eu me vali dos instrumentos que estavam a minha volta no intuito de infundir uma centelha de vida na coisa inanimada aos meus pés.

Dr. Victor Frankenstein⁶⁸

3.1. preliminares do capítulo

Neste terceiro momento da análise do livro *Regurgitifagia*, privilegia-se o *desnudamento da ficcionalidade*, um ato de fingir que, de acordo com Wolfgang Iser, é caracterizado por uma duplicação peculiar do chamado “mundo da vida” no jogo de produção dos textos literários. Em outras palavras, o cenário empírico compartilhado, nas obras ficcionais, se transforma, pelo concurso do fingimento, em metáfora de algo que está exposto à percepção de quem lê (ISER. In: CASTRO ROCHA, 1999, p. 70). Dessa forma, ainda, segundo Iser, essas obras, de modo geral, se apresentam como um discurso que se expressa mediante um “faz-de-conta”. E, a partir dessa perspectiva, os textos *regurgitifágicos*, especificamente, são observados, aqui, não apenas pela presença dos *atos de fingir*, mas, também, pela configuração de um discurso textual híbrido caracterizado pela interpenetração de vários outros discursos, análogo à criatura inominada que o Dr. Frankenstein forjou (a partir de diversos restos mortais humanos) e animou em seu laboratório. Nesse ínterim, são abordadas questões concernentes às transgressões de limites, às subversões de formatos e ao traço fingidor de um “eu” regurgitifágico que ironiza diferentes aspectos do cenário vivencial contemporâneo.

⁶⁸ “It was on a dreary night of November that I beheld the accomplishment of my toils. With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet.” (p. 39).

3.2. “por esses laços tão frágeis...”⁶⁹

*Entreguei-me com afinco na busca pela pedra filosofal e do elixir da vida; mas este último logo monopolizou a minha atenção. O destino era poderoso demais e suas leis imutáveis decretaram a minha total e terrível destruição.*⁷⁰
Dr. Victor Frankenstein⁷⁰

A trajetória trilhada pelo Dr. Frankenstein, bem como as palavras proferidas por ele, podem aludir à noção clássica de tragédia, por ressaltar determinados aspectos relativos ao homem frente aos modos de organização do convívio social: o primeiro diz da possibilidade de adquirir conhecimento e de poder agir na dinâmica da vida e de seus reveses; o segundo versa sobre a inconformidade humana diante das interdições, provenientes das instâncias divinas e/ou do poder social estabelecido, que “disciplinam” o comportamento humano e, por extensão, o uso desse conhecimento adquirido; o terceiro acentua a transgressão das interdições, num movimento que, segundo Georges Bataille (2004), resulta na reafirmação de uma pela outra. Se considerados como um todo, esses aspectos versam sobre o mistério da vida e a angústia da morte.

No caso do Dr. Frankenstein, detidamente, a busca pela “centelha vital” abriu o caminho para que ele forjasse, por suas próprias mãos, à moda de um *bricoleur*, um corpo a partir de restos mortais humanos com a finalidade de animá-lo⁷¹. Essa “tarefa” científica atualiza, no romance moderno, alguns princípios que permitem a contemplação literária da vida humana, sob a égide do chamado *ethos* social, expresso, sobremaneira, na observância daquilo que os gregos nomearam como o *metrón*⁷². Desse modo, sob uma acepção mítica, o mortal (o Dr. Frankenstein, por exemplo) instigado pela “fome do saber” tende a exceder os limites impostos pelas interdições incorrendo, assim, naquilo que os gregos definiram como *hybris*. De a-

⁶⁹ *Thus strangely are our souls constructed, and by such slight ligaments are we bound to prosperity or ruin.* (p. 24-25).

⁷⁰ *I entered with the greatest diligence into the search of the philosopher's stone and the elixir of life; but the latter soon obtained my undivided attention. [...]Destiny was too potent, and her immutable laws had decreed my utter and terrible destruction.* (p. 24).

⁷¹ De acordo com o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa o verbo “animar” significa “dar alma” ou “dar vida” a alguém ou a alguma coisa (p. 100).

⁷² *Metrón* vem a ser, de acordo com Junito Brandão, a medida de cada ser humano (1996, p.12).

cordo com Junito de Souza Brandão (1996), a tragédia clássica se realiza, justamente, nesse momento em que o homem afronta o divino e este, invariavelmente, o pune (1996, p.12).

Ressalta-se que o pensamento clássico grego polarizava duas concepções: uma antropocêntrica que estava calcada na máxima pitagórica de que “o homem é a medida de todas as coisas”, e a outra, trágica, que atentava para os perigos das ações que desconsideravam o coletivo, em face do individual, mesmo que mascarado por uma promessa de bem-estar comum⁷³. Esses eram, pois, preceitos de cunhos moral, ético e dogmático; e a impetuosidade de insultá-los era encarada como uma ameaça, mas, também como uma reafirmação, do poder do Estado e da Religião.

Há um outro aspecto importante que cerca a noção de *hybris* que vem ser, justamente, o fato de derivar desse termo o substantivo *hibridismo*⁷⁴ que denota a ação ou a qualidade daquilo provém do cruzamento de espécies (animal ou vegetal) distintas ou de gêneros diferentes mesclados. Em *Regurgitofagia*, observa-se o desenvolvimento de uma modalidade textual a partir da interpenetração de outros e diferentes textos⁷⁵, atestando, assim, a existência de um projeto de tematização idealizado por uma instância autoral.

De acordo com Wolfgang Iser, compete a essa instância implantar uma forma de tematizar o mundo⁷⁶, e uma dessas formas seria, justamente, o texto literário. Para Iser, implantar não significa, necessariamente, imitar as “estruturas de organização previamente encontráveis [nesse mundo], mas sim decompor” (2002, p. 960 – acréscimo nosso). Iser defende a tese de que as obras literárias, sejam elas de ficção ou de não-ficção, se submetem ao plano intencional de seus autores que sele-

⁷³ Na mitologia grega, Prometeu se apossou do “fogo sagrado” – o símbolo do conhecimento – e o compartilhou com os mortais. Assim, esse titã se proclamou como o responsável por conceder aos homens a razão. Por esse ultraje, Prometeu foi acorrentado a uma coluna para ter o fígado devorado por um abutre, durante o dia, e, à noite, o órgão se regenerava para ser devorado novamente. Já no romance de Mary Shelley, o Dr. Frankenstein alegou que a finalidade da sua tarefa era banir a doença do ser humano e deixá-lo imune a tudo o que não fosse a morte violenta. Porém, ele condicionou esse “benefício” ao seu reconhecimento científico como criador de uma nova espécie que ele terminou por rejeitar, desencadeando uma série de tragédias familiares que culminaram na sua imolação no Ártico.

⁷⁴ Cumpre ressaltar que, pela acepção clássica grega, a qualidade de determinados elementos (ou ações) resultarem do cruzamento de espécies diferentes denotava algo mestiço, ilegítimo, impuro.

⁷⁵ Prosseguindo com a lógica proposta no *Capítulo Primeiro*, considera-se o texto sob uma perspectiva ampla que propicia diálogos com outros sistemas semióticos (como as artes, a mídia, a política, etc.), ou, em outros termos, propicia a *intertextualidade*.

⁷⁶ Deve-se entender por “mundo”, de acordo com Iser, o cenário de exposição de fatos prévios ao texto a ser produzido, aproximando-se assim da visão de “realidade” que esse autor tem. Esses fatos podem estar relacionados à vivência e/ou às artes.

cionam e organizam os elementos que serão agrupados na narrativa (2002, p. 970). Esse plano se desenvolve mediante as permutas de elementos provenientes de vários sistemas contextuais que, no *intratexto*, serão postos em conjugação; assim o texto literário, especificamente, contém os elementos do “mundo extratextual”, ou do “real”, sem que se esgote na sua descrição (ISER, 2002, p.957).

Dessa forma, observa-se a dualidade do discurso ficcional pela mediação dos *atos de fingir* que movimentam a tríade *real*, *fictício* e *imaginário*; e isso ocorre tanto na fase de produção do texto literário como, também, na de sua recepção quando, segundo Iser, efetiva-se o *pacto de leitura* (2002, p. 973). Em outros termos, o jogo de interação entre o autor e o leitor se evidencia à moda das fábulas, ou das brincadeiras infantis, em que toda a situação ali experimentada pelos participantes é, ou deve ser, reconhecida como um “faz-de-conta”.

Neste trabalho, a permutação de elementos, na constituição do jogo textual, foi abordada em *O bisturi e a agulha do Dr. Frankenstein*, quando se analisou a estrutura e a formação das palavras a partir da integração de radicais de sistemas linguísticos diferentes. Pôde-se, naquela ocasião, verificar: a construção de neologismos como *rosebudweisernegger*, e a alternância de significados que um mesmo termo pode assumir, sob um determinado contexto, como foi o caso de “ponto”. Assim, considerando o que foi exposto até o momento, observa-se a *Ilustração 3*:

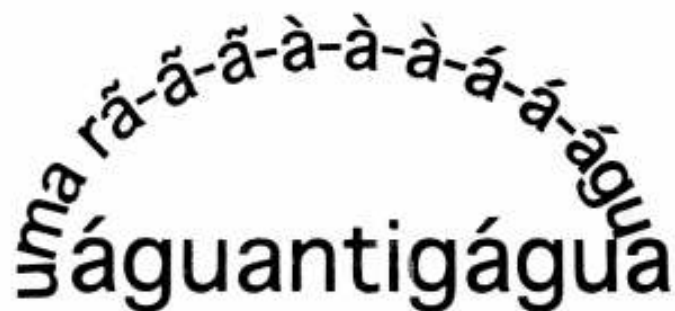


Ilustração 3: Versão para Haikai de Bashô (2005, p. 115).

Define-se por *haikai*⁷⁷ uma forma poética japonesa caracterizada pela composição concisa que, tradicionalmente, obedece à regra métrica de 17 sílabas distribuídas em três versos, sendo que o primeiro e terceiro devem conter cinco sílabas e o segundo sete⁷⁸. O *haikai* tem por fundamento a contemplação da natureza podendo variar de perspectiva, de acordo com a intencionalidade do autor ao valorizar uma determinada imagem ou momento dessa contemplação.

No caso da proposta de *haikai* apresentada em *Regurgitofagia*, de modo específico, essa contemplação não recaiu sobre um determinado momento da natureza, mas sobre outra modalidade textual que a observou primeiro, que vem a ser, justamente, o poema escrito por Bashô⁷⁹: *O velho tanque. Uma rã mergulha. Barulho de água*⁸⁰. Assim, verifica-se uma tentativa poética de registrar, em câmera lenta, a trajetória do salto dessa rã (“uma rã à água”). Em termos visuais, esse registro revela a alternância acentual que a vogal “a” pode assumir, no verso, fazendo-a mudar de função. Dessa maneira, delinea-se a passagem do acento circunflexo, oriundo do sujeito “rã” (ã-ã), para o sinal indicativo de crase (â-â-â) denotando a direção do movimento, em forma de parábola, e, ao final, a incidência desse sujeito na água (á-á).

Sob outra leitura possível, opera-se, bem ao gosto do Dr. Frankenstein, a extração de amostras desse texto à guisa de evidenciar que se trata de um *haikai* cuja sua composição tradicional encontra-se disfarçada, justamente, no desenho dessa trajetória, como pode ser observado nas *Ilustrações 4, 5 e 6*, abaixo expostas:

⁷⁷ Há um sítio na *Internet*, inteiramente, dedicado ao estudo e à análise dos *haicais* chamado *Caqui – Revista Brasileira de Haikai*, que além de informações sobre a origem dessa modalidade poética, apresenta uma ampla referência bibliográfica sobre o assunto.

⁷⁸ Cumpre ressaltar, conforme explica a *Caqui – Revista Brasileira de Haikai*, que, quanto à métrica desses textos, não há, necessariamente, um rigor para a contagem silábica, a ponto de sacrificar a expressão poética. Porém, geralmente, recomenda-se que o número de sílabas esteja próximo de 17, admitindo-se variações para mais ou para menos. Faz-se necessário ponderar, também, que as variações silábicas podem se originar do processo de tradução dos textos de um idioma para o outro. (Disponível em: < <http://www.kakinet.com/caqui/nyumon20.htm> > Acesso em : 08 de abril de 2007.)

⁷⁹ Bashô teria estabelecido as regras tradicionais do *haikai* japonês.

⁸⁰ CAQUI – REVISTA BRASILEIRA DE HAICAI. Um haiku famoso. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/umhaiku.shtml>> Acesso em : 08 de abril de 2007.

uma rã-ã-ã-

Ilustração 4: 1ª amostra que corresponde ao 1º verso do haikai com 5 sílabas.

-à-à-à-á-á-água

Ilustração 5: 2ª amostra que corresponde ao 2º verso do haikai com 7 sílabas.

águantigágua

Ilustração 6: 3ª amostra que corresponde ao 3º verso do haikai com 5 sílabas.

Poder-se-ia, pois, reconstruir esse *haikai regurgitifágico* numa composição linear que facilitaria a visualização desses versos, seguida de suas respectivas contagens silábicas:

u – ma – rã – ã – ã = 5 sílabas
(sujeito da oração).

à – à – à – á – á – á – gua = 7 sílabas

(sinal indicativo de crase – junção da preposição “a” e do artigo “a” - diante da designação de lugar, “água” – substantivo feminino).

á – guan – ti – gá – gua = 5 sílabas
(neologismo formado pela aglutinação das palavras água + antiga + água, numa referência explícita ao “velho tanque” da composição original).

Verifica-se em *Versão para Haikai de Bashô* uma ultrapassagem de limites que se manifesta por meio da relação *intertextual* com essa modalidade da poesia japonesa. Assim, o *ato regurgitofágico* aplicado sobre o *haikai* subverteu a visualização de sua métrica tradicional cruzando-a com estratégias de composição que dialogam, por exemplo, com as experimentações de formatos e de possibilidades de leitura e visualização típicas da Poesia Concreta Brasileira.

Em termos gerais, de acordo com Antônio Cândido (2004), a Poesia Concreta preconizava abolição do verso tradicional, privilegiando a utilização de diferentes recursos gráficos aliada à ampla “liberdade de combinar e desarticular as palavras segundo afinidades sonoras, dispondo-as como realidade visual” (2004, p. 126). Dessa forma, de acordo com o *Plano Piloto da Poesia Concreta*⁸¹, o poema se manifesta como objeto visual exposto, não apenas, para ser lido, mas, também, e, simultaneamente, para ser visto; conforme explicita o excerto abaixo transcrito:

poesia-concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes.

[...]

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. [...] “*verbivocovisual*” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra, com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação [...] (In: MENDONÇA TELLES. 2002, p. 404).

Então, sob essa perspectiva, a poesia abandona a linearidade discursiva tradicional para explorar a materialidade das palavras (suas formas, suas sonoridades, seus significados). Assim, privilegiam-se os atos de compor e montar como formas de expressão poética em que a visualidade do poema predomina; como ocorre, por

⁸¹ Esse *Plano* foi assinado por seus idealizadores, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, e publicado em 1958.

exemplo, em *Eis os Amantes*, de Augusto de Campos⁸², abaixo reproduzido na *Ilustração 7*:



Ilustração 7: Eis os amantes.

Observa-se no poema de Augusto de Campos, o uso alternado das cores azul e laranja que podem ser entendidos como a expressão da heterogeneidade dos elementos postos em cena (palavras e/ou fragmentos de palavras), como se fossem as representações dos genes masculino e feminino. Verifica-se, na cena de enunciação, a mestiçagem desses genes sob a metáfora do ato sexual, permitindo, assim, que se visualize a codificação de formas híbridas, aglutinadas, como: “cimaeu” e “baixela”, em que se subentende a disposição dos corpos do homem e da mulher no ato/encaixe sexual; “ecoraçambos”, que denota a união, por simbiose, das personagens em cena; e “semen(t)emventre”, em que se observa a aglutinação do substantivo “sêmen” (semente), do prefixo “em” (que indica um movimento para dentro) e “ventre” (útero) conformando uma possível imagem lingüística e poética da fecundação.

Então, a partir do que foi acima exposto, a qualidade híbrida de certos termos denota a existência de uma mestiçagem que pode ser entendida como uma tentativa de estabelecer conexões entre diferentes elementos e/ou contextos, aparentemente,

⁸² CAMPOS, Augusto de. **Eis os amantes**. Augusto de Campos – Poemas. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>> Acesso em: 08 de abril de 2007.

destoantes. Observa-se que *Regurgitofagia* explora essa mestiçagem quer seja para criar *neologismos*, como, também, para realizar um jogo de conexão remissiva, entre diversos significantes, postos em relacionamento, sob a hipótese de que “tudo tem conexão” (2005, p. 46), conforme mostra a *Ilustração 8*:

Porque tudo tem conexão. Por exemplo... banco e... soluço:



R: A conexão entre os bancos e os soluços são os sapatos.

Ilustração 8: “Tudo tem conexão” (2005, p. 46).

A partir do confronto entre os termos “banco” e “soluço”, a atividade de estabelecer conexões se opera, de modo rizomático, ou seja, desmontando um significante a partir de outro, pela reminiscência de sentidos agregados a estes que, ao final, revelam o denominador comum ou, ao gosto *regurgitofágico*, o *ponto* dessa conexão, no caso, o substantivo “sapato”. Cumpre frisar que, páginas adiante na obra, essa desmontagem gráfica de significados encontra-se, sugestiva e ironicamente, visualizada à semelhança dos glúteos, conforme a *Ilustração 9*, abaixo reproduzida:

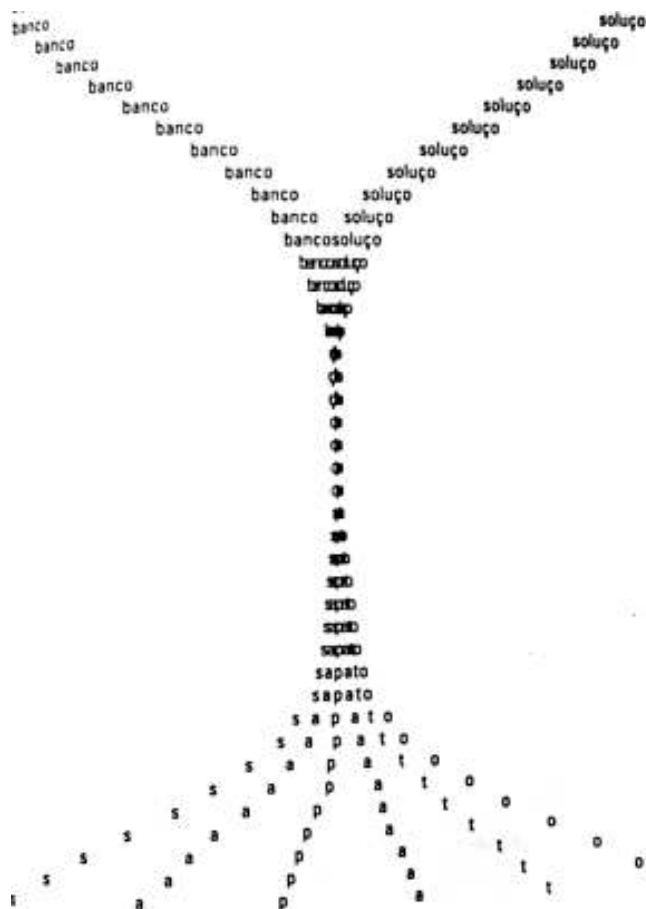


Ilustração 9: Os glúteos? (2005, p. 47).

Destaca-se, ainda, a presença, do que aqui se denomina como *Exercícios Regurgitifágicos Propostos*. Acredita-se que esses exercícios são provocações para que o leitor assuma uma postura “intervencionista” na fruição da obra, para além da leitura simples. Assim, o leitor assumiria, crê-se, o papel de co-autor realizando, de modo personalizado, um jogo textual semelhante às atividades de “ligar as palavras”, típicas da alfabetização infantil, como pode ser observado na *Ilustração 10*:

Verifica-se que o texto foi, aparentemente, exposto à leitura de forma desmembrada, assinalando, dessa maneira, uma pretensa ausência de sentido, em termos de uma progressão linear de escrita e de leitura. Essa linearidade está, em tese, condicionada à presença de elementos conectivos que assegurariam, sintaticamente, uma construção textual pautada pela lógica de causalidade, pela coesão de seus elementos e, conseqüentemente, pela coerência de seu discurso (PIGNATARI, 2004, p. 47-48).

Ressalta-se, então, que essa aparente falta de elementos, no texto aqui considerado, possibilita uma dualidade peculiar, ou uma ambigüidade, muito útil para a expressão poética. De um lado, verifica-se uma possível projeção perceptiva que uniria, mentalmente, a primeira linha da composição com a terceira, e a segunda linha com a quarta, formando o verso: “a noite está tão *fria*, sinto falta de *você*”. De outro, observa-se, uma modalidade poética que se presta a comunicar em sua própria estrutura de composição o seu tema, ou seja, “a ausência” de alguém (em termos afetivos e, até mesmo, eróticos se for considerada a questão do encaixe de corpos ou partes em um todo) ou de algum elemento (em termos de sintaxe).

Assim, ressalta-se a seguinte afirmação de Iser: “os elementos presentes no texto são reforçados pelos os que se ausentam” (In: LIMA, 2002, p. 961) e, complementarmente, os “vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto que incitam o leitor a coordenar estas perspectivas” (In: LIMA, 1979, p. 91). No caso do texto acima considerado essa coordenação poderia se encaminhar, por exemplo, para o ajuste⁸³ dos elementos textuais, que estavam, visualmente, dispersos, mas presentes, numa seqüência, pretensamente, lógica. Cumpre frisar que, mentalmente, essa combinação se efetiva.

Esse processo faz, também, vir à tona a seguinte construção *regurgitofágica*: “...o complexo de *lego*: se você é um *legocentrado*, um *legóico*, tudo se encaixa...” (2005, p. 80-81 – grifos nossos). Aqui, especificamente, o jogo textual se efetiva pela projeção e pela alteração de sentido de um determinado termo substituído por um outro na oração. Assim: o termo “lego” que vem a ser um brinquedo de montar em associação com a palavra “complexo” alude à psicanálise, às definições de “ego” e de “Complexo de Édipo”⁸⁴; já “legocentrado” remete à “logocêntrico”, ou seja, a uma

⁸³ Numa atividade semelhante ao ato de *combinação*, definido por Iser.

⁸⁴ Interessante observar que Sigmund Freud desenvolveu o conceito de “Complexo de Édipo” a partir da tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*, dando a entender, de modo metafórico, uma preferência velada

postura racional, lógica; e, por último “legóico” que, possivelmente, alude à “paranóico”, um sujeito que tem a idéia fixa de perseguição ou traição.

Assim, “complexo de lego” pode dar-se a referir a uma postura “empírico-estrutural” de considerar determinadas formas, as de expressão inclusive, sob a lógica do “torno mecânico” que produz peças para o seu “encaixe perfeito” num determinado local da estrutura. Assim, considera-se o seguinte mostruário – Ilustração 11 – extraído de *Regurgitofagia*:

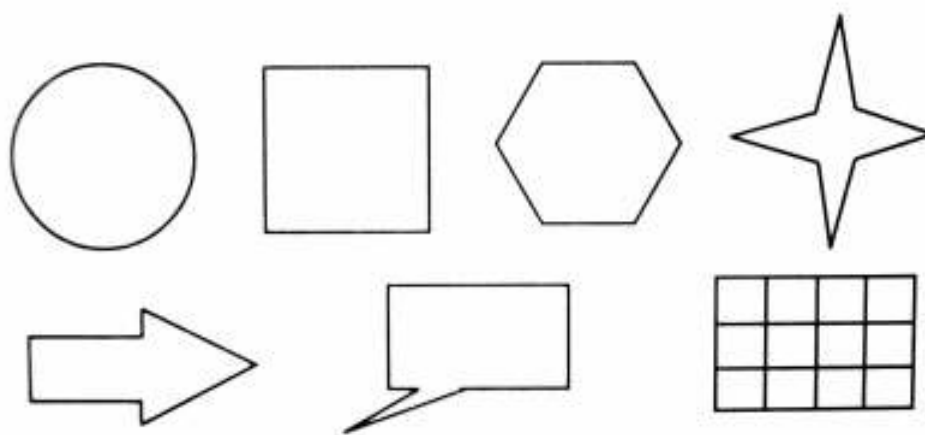


Ilustração 11: Exemplos para formatação (2005, p. 51).

Nesse aspecto, cada uma das formas, acima, demarca determinadas funções ou qualidades específicas para o seu emprego, como a seta que indica direção ou o “balão” que, nas Histórias em Quadrinhos, se prestam à inserção de falas das personagens, indicando que “aqui deve-se encaixar isso” e “esta fala pertence a este personagem”, a exemplo do que ocorre com as risadas pré-gravadas, dos programas humorísticos de televisão em que demarcam o momento que o público deve rir, independente da comicidade da piada ou da situação em cena.

Por essa lógica, ler a composição “a noite está tão /sinto falta de / fria / você”, desejando, mesmo que, mentalmente, ordenar uma seqüência rígida e bem articulada na causalidade, na coerência e na coesão textuais – tão caras a outras formas de

do rapaz, no período sexual fálico, pela mãe, e pela aversão ao pai. Na obra de Sófocles, Édipo, de modo inconsciente, mata o pai, Laio e desposa a mãe, Jocasta. Quando a verdade sobre a identidade dos três é revelada Édipo vaza os próprios olhos e Jocasta se enforca.

expressão, diferentes da poética e/ou da artística – poderia denotar uma postura “legóica”. Acredita-se que, no âmbito da criação literária, especificamente, essa postura estaria filiada às interdições, aos cânones que regulam a composição das formas de expressão, e, de modo oposto, a possível postura *regurgitofágica* seria partidária da transgressão, devido, inclusive, a uma herança Modernista.

3.3. “abrir e fechar os olhos – viver é isso”

Mas essa descoberta era tão avassaladora que todas as etapas que, progressivamente, a ela me conduziram, foram suplantadas, pois eu apenas contemplava o resultado. Estava ao meu alcance, agora, aquilo que fora o objeto de desejo dos homens mais sábios, desde a criação do mundo.

Dr. Victor Frankenstein⁸⁵

Uma seta despedida não volta ao arco, diz um provérbio popular português que exprime, por metáfora, a irreversibilidade das escolhas humanas, suas causas e seus efeitos. Sob esse contexto, há, ainda, diversas lendas que versam, por exemplo, sobre a iniciativa do homem de criar um ser semelhante a ele. Essas histórias avançam, transgeracionalmente, relatando que algum herói impetuoso, desafiou as forças naturais, ou divinas, e concedeu vida a uma criatura qualquer. Ao longo do tempo, essa imagem de criatura ganhou várias nomeações: o Gólem, monstro do Dr. Frankenstein ou os andróides “replicantes” do filme *Blade Runner*⁸⁶. Em comum, essas histórias apresentam a (re)encenação do mistério do *Gênesis* e o conflito, tradicionalmente, instaurado entre o criador e a criatura, Deus e o homem, a interdição e a transgressão.

⁸⁵ *But this discovery was so great and overwhelming that all the steps by which I had been progressively led to it were obliterated, and I beheld only the result. What had been the study and desire of the wisest men since the creation of the world was now within my grasp.* (p. 36-37).

⁸⁶ Trata-se de um filme de ficção científica, dirigido por Ridley Scott, em 1982. A trama é ambientada no ano 2019, e revela um planeta apocalíptico. Na história, a Terra é habitada por humanos degradados e por seres, geneticamente, modificados, dentre eles os “replicantes” *Nexus-6*, produzidos pela *Tyrell Corporation*. Esses andróides são semelhantes aos humanos, porém mais fortes e podem desenvolver temperamento agressivo quando se aproximam do término de sua vida útil, estimado em 4 anos, quando devem ser, preventivamente, eliminados.

São, pois, narrativas que versam sobre uma adesão ao desconhecido e vem a explicar, ou a reforçar, os códigos e as normas de convívio social e religioso. Talvez, um dos códigos da Antigüidade mais proeminentes, no mundo ocidental, seja o do pórtico de Delfos: *gnôthi s'autón*, conhece-te a ti mesmo; *medên ágan*, nada em demasia; *panta en kairoi*, tudo ao seu tempo (BRANDÃO, 2002, p. 132). Esse preceito enaltece a moderação e a temperança em detrimento dos excessos; a obediência às leis que moldam o comportamento dos homens a um determinado padrão, em detrimento da subversão.

Assim, o romance de Mary Shelley remonta esse raciocínio mítico ao apresentar um “herói”, o Dr. Victor Frankenstein, que depois de se apossar do lendário “princípio vital” decide, construir, parte por parte, um ser em grandes proporções⁸⁷, por acreditar que reanimar, simplesmente, um homem comum diminuiria o prestígio do seu trabalho. A partir desse momento, o cientista exilado no laboratório, passa a viver em função do seu projeto. Estas palavras do Dr. Frankenstein proferidas ao seu interlocutor, o Capitão Walton, endossam esses apontamentos:

Esses pensamentos sustentavam a minha disposição, enquanto eu prosseguia, entusiasmado, com o meu empreendimento. A reclusão e os estudos empalideceram o meu rosto e emagreceram o meu corpo. Às vezes, à beira da certeza, eu falhava. No entanto, eu adería à esperança de que no dia ou na hora seguinte eu pudesse vencer. [...]

Eu desejava adiar tudo que se relacionava aos meus sentimentos e afeições até que a grande obra, que engoliu cada hábito da minha natureza, estivesse terminada. (SHELLEY. 2002, p. 36-37 – tradução nossa)⁸⁸

Assim, as cartas e os conselhos paternos (um deles está abaixo transcrito) soavam, constantemente, na memória do Dr. Frankenstein, como um oráculo, ou uma intuição, que o alertava sobre o caráter “ilegítimo” do seu trabalho, prenunciando, assim, a sua derrocada moral e física:

⁸⁷ Selecionando, inclusive, membros humanos em grandes proporções.

⁸⁸ *These thoughts supported my spirits, while I pursued my undertaking with unremitting ardour. My cheek had grown pale with study, and my person had become emaciated with confinement. Sometimes, on the very brink of certainty, I failed; yet still I clung to the hope which the next day or the next hour might realize. [...] I wished, as it were, to procrastinate all that related to my feelings of affection until the great object, which swallowed up every habit of my nature, should be completed.* (p. 36-37).

Um ser humano normal deve sempre preservar uma mente calma e em paz, e nunca permitir que uma paixão ou um desejo transitório perturbe a sua tranquilidade. Não creio que a busca do saber exceda a essa regra. Se o trabalho a que você se dedica tende a enfraquecer as suas afeições e a destruir o seu gosto pelos prazeres simples, aos quais nada pode se misturar, então, essa atividade é ilegítima, isto é, não é digna para a mente humana. (SHELLEY. 2002, p. 37 – tradução nossa).⁸⁹

É preciso, pois, entender o contexto em que essas palavras são proferidas pelo jovem cientista. Após ser resgatado das geleiras pelos homens do Capitão Walton, o Dr. Frankenstein, ao recobrar a consciência, percebe que o seu novo amigo está envaidecido com o pioneirismo da expedição ao Pólo Norte e com os benefícios que isso poderia lhe render. Ao reconhecer essa postura⁹⁰, o Dr. Frankenstein assume, então, uma voz “oracular” a fim de demover de Walton os ímpetos de vaidade. Assim, pelo discurso da experiência pessoal, o cientista o alerta: “Aprenda comigo, se não por meus preceitos, ao menos por meu exemplo, como é perigoso adquirir conhecimento” (SHELLEY. 2002, p. 35 – tradução nossa)⁹¹.

Essa postura remete, novamente, ao *metrón* como uma advertência moral que antevê um possível fracasso, caso o comportamento do “herói” exceda os limites do que lícito de se fazer. Assim, ao retomar as narrativas míticas, o romance focaliza, pelo menos, três posturas sociais demarcadas: 1) a busca desenfreada pelo conhecimento, representada pelo Dr. Frankenstein, principalmente, e pelo Capitão Walton; 2) o pragmatismo científico representado pelos mestres em Ciências Naturais, da universidade de Ingolstadt; 3) a força das tradições e do debate moral e ético expressos na figura do pai do Dr. Frankenstein e, mais adiante na narrativa, na imagem do próprio “monstro”.

O peso dessa tradição, por sua vez, revitaliza, como já foi dito, os preceitos do Oráculo de Delfos e o seu ultraje significa a afirmação do direito à arbitrariedade, da autonomia do homem perante o divino e da condução do seu destino; sem, con-

⁸⁹ *A human being in perfection ought always to preserve a calm and peaceful mind and never to allow passion or a transitory desire to disturb his tranquillity. I do not think that the pursuit of knowledge is an exception to this rule. If the study to which you apply yourself has a tendency to weaken your affections and to destroy your taste for those simple pleasures in which no alloy can possibly mix, then that study is certainly unlawful, that is to say, not befitting the human mind.* (p. 37).

⁹⁰ Cumpre destacar que o encontro dessas duas personagens acontece após o Dr. Frankenstein ter animado, em seu laboratório, o ser que ele forjou. Decorrem dessa ação uma série de eventos trágicos cuja responsável é a criatura que está, naquele momento da narrativa, refugiada nas geleiras e sendo caçada pelo Dr. Frankenstein que jurou destruí-la. Nesse ínterim, o cientista é resgatado, quase congelado, por Walton com quem passa a compartilhar as suas experiências de vida, recomendando-lhe prudência em seus projetos.

⁹¹ *Learn from me, if not by my precepts, at least by my example, how dangerous is the acquirement of knowledge.* (p. 35).

tudo, reverter os efeitos dessas posturas. Assim, pois, a tragédia pode ser considerada como uma representação arquetípica da condição humana, ou seja, como uma metáfora para a vida, dos seus prazeres e dos seus reveses.

Essa representação encontra-se expressa, por exemplo, na cantata cênica *Carmina Burana*, de Carl Orff,⁹² que se vale da antiga imagem da *Roda da Fortuna* que gira, eternamente, ditando a sorte dos homens. A cantata inicia-se com um hino de aclamação à deusa responsável pela roda: *Ó Fortuna, és mutável como a lua*⁹³, numa alusão à alternância constante de vícios e virtudes que a vida, aleatoriamente, dispõe à humanidade. Considera-se, a partir do que foi exposto acima, o seguinte excerto extraído de um texto de *Regurgitofagia*:

Porque tudo é metáfora pra vida. Por exemplo... O Mar. O mar é metáfora pra vida. *Um dia o mar está pequeno, outros grande...* tem dia que você chega de manhã cedo no trabalho e *leva logo um caixote na cabeça!* E tem épocas que *a vida é puro surf...* uma vida mar. (2005, p. 101 – grifos nossos).

Sob um sentido designativo, o excerto alude ao movimento constante e periódico das águas do mar, denominado como “maré”. Esse movimento pode ser de “maré baixa” ou “alta” (“Um dia o mar está pequeno, outros grande...”), em relação ao nível de água, numa determinada referência fixa no solo da praia. Porém, sob o signo do fingimento, é possível ampliar o significado básico (denotativo) do termo “maré” como um movimento que, por uma relação de similaridade, exprime a dinâmica da vida, caracterizada por avanços e recuos, altos e baixos, a expressão das oportunidades e/ou circunstâncias favoráveis ou desfavoráveis ao homem na sua jornada pela manutenção na vida.

Assim, no que se refere à “maré baixa”, recorda-se a seguinte passagem da cantata de Orff: *Choro as feridas da Fortuna, com os olhos lacrimejantes, pois o que ela me concedeu ela, perversamente, me toma*⁹⁴. Por analogia, essas palavras aludem à expressão popular “a maré não está pra peixe” que corresponde, justamente, aos momentos em que o homem “leva logo um caixote na cabeça”, ou seja, é derubado, de modo inadvertido, por algum infortúnio, uma vez que a gíria “levar um

⁹² Orff compôs *Carmina Burana* em 1936. Trata-se de um códex que reúne poemas escritos por monges em latim e alemão arcaicos que versam sobre o ciclo da vida projetados na obra à imagem da Roda da Fortuna e das estações do ano. (ORCHESTRA, Royal Philharmonic. **Carmina Burana** – Carl Orff. Londres: Sum Records, 1997. 1 CD.).

⁹³ *O Fortuna, velut luna, statu variabilis.*

⁹⁴ *Fortune plango vulnera, stillantibus ocellis, quod sua michi munera, subtrahit rebellis.*

caixote” significa ser surpreendido por uma onda do mar que quebra, abruptamente, na praia.

Mas, em outro momento da cantata tem-se: *A roda da Fortuna gira*⁹⁵, e desse modo alterna a circunstância de vida proporcionando, por assim dizer, os momentos em que o texto *regurgitofágico* denomina como sendo de “puro surf”, ou seja, as fases em que o homem pode planar sobre o movimento das águas, à moda de um surfista, ou, por similaridade, vencer os reveses da vida, “dar a volta por cima”. Em outras palavras, o “mar” e, por extensão, o movimento de suas águas, como metáfora para a vida, representa os momentos em que o homem deve saber reconhecer as circunstâncias para, a partir daí, exercer as suas escolhas e/ou as suas intervenções no mundo. Assim, considera-se, agora, a segunda parte desse mesmo texto, presente em *Regurgitofagia*:

Porque tudo é metáfora pra vida... Por exemplo... um... açougue! *As coisas estão todas aí expostas... Mas cada uma tem seu preço e você tem que fazer as suas escolhas.* daí você *pedir o auxílio de um açougueiro ou ser um self-made... e então colher o que plantou*: uma fase filé mignon, um momento churrasquinho de gato, um ano inteiro enchendo lingüiça ou uma relação com alguém sem coração (de galinha)... porque tudo é metáfora pra vida... uma vida Vietnã, uma vida centopéia... (2005, p. 101 – grifos nossos).

Observa-se nesse excerto, em complemento ao anterior, o peso das escolhas conscientes, voluntárias e individuais do homem frente às circunstâncias de vida que lhes são apresentadas aludindo, inclusive, ao caráter irreversível dessas escolhas, numa possível referência à conhecida *Lei da Ação e da Reação*⁹⁶. Assim em: “As coisas estão todas aí expostas... Mas cada uma tem seu preço e você tem que fazer as suas escolhas”, observa-se uma referência possível ao *livre arbítrio*, ou seja, à liberdade do homem em optar entre uma proposição ou outra, consciente de que se deve arcar com as conseqüências dessa opção. Dessa forma, “pedir auxílio de um açougueiro” pode equivaler à ação de recorrer ao conselho de alguém; e “ou ser um self-made” pode significar a autonomia do homem em conduzir a sua vida sem interferências externas.

⁹⁵ *Fortune rota volvitur.*

⁹⁶ Essa referência pode aludir à *Física* no que concerne à *Terceira Lei de Newton* que preconiza que para toda força aplicada, existe uma outra de mesmo módulo, mesma direção e sentido oposto; ou, numa acepção religiosa, pode corresponder ao preceito que diz que o homem colhe, invariavelmente, o fruto de suas ações, aprendendo a distinguir o que é lícito ou não de se fazer. Cumpre ressaltar que não é objetivo deste trabalho, e nem se ajustaria a sua natureza científica, se filiar a correntes dogmáticas ou de profissão de fé para análise literária.

Mais adiante, no excerto, segue-se um inventário de expressões que exprimem, por equivalência figurada, as diferentes e possíveis fases da vida humana: “filé mignon”, expressaria um momento bem sucedido, uma vez que esse filé corresponde ao corte de uma parte nobre da carne bovina, praticamente, sem gordura; “churrasquinho de gato”, corresponderia a uma fase de bancarrota; “enchendo lingüiça”, denotaria a ação de ocupar o tempo desempenhando uma função diferente da esperada; “uma relação com alguém sem coração (de galinha)”, aludiria às desventuras amorosas.

Cumprer lembrar que essas expressões têm por finalidade representar a vida sob a imagem de um açougue e de suas mercadorias. Ora, essas, por sua vez, são, pois, peças ou cortes de animais abatidos: o filé *mignon*, por exemplo, corresponde ao corte da carne traseira do boi; o churrasco é feito a partir de peças de carne; e a lingüiça é produzida com tripas de porco recheada com carnes e ervas. Com efeito! Os elementos que compõem essa “metáfora pra vida” são pedaços, restos mortais, e correspondem ao que sobrou de estruturas corporais, outrora vivas, e que estão disponibilizadas para deglutição: “fagia: comer” (2005, p. 67), e daí seria possível, pois, vislumbrar a seguinte acepção *regurgitifágica*: “nós somos o que comemos, chicle-tes carnívoros” (2005, p. 80-81).

Se por *metáfora* entende-se uma comparação entre dois elementos mediante uma equivalência figurada, logo, esse recurso ao ser aplicado à vida pode expressar uma tentativa de defini-la, pelo prisma da criação artística. Destaca-se na Literatura Infantil Brasileira, uma dessas tentativas, aquela intentada pela boneca Emília, criação de Monteiro Lobato, conforme o excerto abaixo colocado:

A vida, senhor Visconde, é um pisca-pisca. A gente nasce, isso é, começa a piscar. Quem pára de piscar, chegou ao fim, morreu. Piscar é abrir e fechar os olhos – viver é isso. É um dorme-e-acorda, dorme-e-acorda, até que dorme e não acorda mais.[...] A vida das gentes neste mundo, senhor sabugo, é isso. Um rosário de piscadas. Cada pisco é um dia. Pisca e mama; pisca e anda; pisca e brinca; pisca e estuda; pisca e ama; pisca e cria filhos; pisca e geme os reumatismos; por fim pisca pela última vez e morre.
- E depois que morre – perguntou o Visconde.
- Depois que morre, vira hipótese. É ou não é?
(LOBATO. 1994, p. 11).

Cumprer ressaltar que Emília, essa criatura feita de retalhos, recheada de macela e que ganhou vida e fala por meio de um “faz-de-conta”, não se arrisca a formular uma hipótese sobre o que há depois da morte “das gentes”, ela diz apenas que

“vira hipótese” e assim, alude para as diferentes proposições acerca dessa temática. Entende-se por hipótese uma determinada teoria provável, porém ainda não demonstrada, cientificamente. No caso da questão “E depois que morre?” proposta por outro ser vivente criado a partir de um sabugo de milho, o Visconde, tem-se, detidamente, duas proposições: a primeira é negativa e defende a tese da inexistência da alma e da vida após a morte, sob uma, possível, perspectiva *ateísta*⁹⁷ ou *cética*⁹⁸; já a segunda é afirmativa com relação a esses fenômenos, a partir de uma eventual visão *teísta*⁹⁹. De forma provocativa e irônica, encena-se, em *Regurgitofagia*, essas duas proposições¹⁰⁰:

Primeira proposição - negativa

Confirmado, eu morri. Estou aqui apenas para esclarecer que *não há vida* após a morte. A gente morre e *fim*. *Acaba tudo geral*. No exato segundo em que se morre, *perde-se* a consciência e... Portanto, *não existe alma*, reencarnação, inferno, *nem reino dos céus*. A pergunta óbvia então: *como é possível, se não existe nada após a morte, que eu morto, esteja aqui querendo confirmar a inexistência?* *Simples, eu estou escrevendo este texto antes de morrer*. É um misto de *insight com presságio*. De resto é poder contar com um pouco de sorte e eu estou apostando todas as minhas fichas. Afinal, *não havendo nada após a morte, não há o que ser descrito*. Apenas esta confirmação, que tenho certeza, de onde eu estiver, uma vez mais eu assinarei embaixo. Gostaria de aproveitar a oportunidade e agradecer por ter vivido. Um beijo todo especial para o mundo inteiro, e sorte e coragem pra vocês. *Té logo, quero dizer, té nunca!* (2005, p. 95 – demarcações em negrito e grifos nossos).

Segunda proposição - afirmativa

Confirmado, eu morri. Estou aqui apenas para esclarecer que *há vida* após a morte. A gente morre e *começo*. *Começa tudo geral*. No exato segundo em que se morre, *ganha-se* a consciência e... Portanto, *existe alma*, reencarnação, inferno, e *reino dos céus*. A pergunta óbvia então: *O que é que tem depois da vida?* *Complicado explicar. Porque eu estou escrevendo este texto antes de morrer*. É um misto de *insight com presságio*. De resto é poder contar com um pouco de sorte e eu estou apostando todas as minhas fichas. Afinal, *havendo vida após a morte, farei todo o possível para me manifestar e contar tintim por tintim. Por enquanto*, Apenas esta confirmação, que tenho certeza, de onde eu estiver, uma vez mais eu assinarei embaixo. Gostaria de aproveitar a oportunidade e agradecer por ter vivido. Um beijo todo especial para o mundo inteiro e sorte e coragem pra vocês. *Té logo, quero dizer, você por aqui?!* (2005, p. 97 – demarcações em negrito e grifos nossos).

⁹⁷ Perspectiva que descrê na existência de um deus ou de deuses (HOUAISS, 2001, p. 42).

⁹⁸ Entende-se por cético, de acordo com o Dicionário Houaiss, o sujeito que incrédulo, descrente ou que, simplesmente duvida de determinados fenômenos (HOUAISS, 2001, p. 88).

⁹⁹ Postura que sustenta a existência de um deus pessoal, causa do mundo. Cumpre ressaltar a variante politeísta (existência de vários deuses). (HOUAISS, 2001, p. 425).

¹⁰⁰ Apesar da extensão de ambos os textos, julgou-se necessário citá-los uma na sequência do outro por acreditar que, dessa forma, as duas proposições consideradas, na análise, estariam melhor visualizadas.

Observa-se nas duas modalidades textuais, acima transcritas, uma composição embasada na antonímia, ou seja, na oposição de perspectivas a respeito da hipótese central. Essa oposição, obviamente, se exerce mediante às escolhas dos termos que compõem a narrativa: “não há vida após a morte” e “há vida após a morte”; “fim” e “começo”; “acaba tudo geral” e “começa tudo geral”; “não existe” e “existe”; “simples” e “complicado”, “(a)té nunca” e “(a)té logo”¹⁰¹.

Outro aspecto importante a ser ressaltado concerne, de acordo com Wolfgang Iser (2002), ao fato de o texto literário dar-se a reconhecer como ficcional mediante um repertório de signos que o caracteriza como algo diverso da realidade, mas que diz dela. Segundo Iser, a ficção ergue-se, pois, como uma configuração do *imaginário*, oriunda de uma série de transgressões de limites. Em outros termos, a ficção a assume, pela concorrência desses signos e desses atos, as características do *real* compartilhado, controlando e revelando a sua ficcionalidade, nas palavras de Iser: “o real e o imaginário se entrelaçam de tal modo que se estabelecem as condições para a imprescindibilidade constante da interpretação” (ISER, 2002, p. 948). Esse entrelaçamento remete a uma outra característica da ficção: o fato de sempre se representar algo. Nas palavras de Iser:

Ao mesmo tempo, porém, por sua ficcionalidade, o que por ela se representa tem apenas a qualidade de um *como se*, que não é idêntico ao real, nem ao imaginário, à diferença do imaginário, ele é dotado de forma, a à do real, é irreal. Deste modo, a ficção mantém uma diferença constante quanto ao imaginário e quanto ao real. (2002, p. 949).

Assim, as duas modalidades textuais assinaladas – e a explanação de suas proposições contrárias – destacam-se por evidenciar a construção dos fatos por intermédio da linguagem, no jogo narrativo. Esse jogo, obviamente, possibilita que determinados fatos e/ou fenômenos sejam narrados sob diferentes acepções, a exemplo do que foi feito por Raymond Queneau, em *Exercícios de Estilo* (1995), em que a partir de uma mesma história elabora-se uma série de 99 variações de perspectivas. Por conseguinte, a análise desses textos atenta para as múltiplas possibilidades de escolhas conceituais, de acordo com o plano de tematização implantado por um determinado autor (ISER, 2002, p. 960). No caso desses dois textos *regurgitifágicos*, detidamente, essa tematização se efetivou pela oposição argumentativa, por meio,

¹⁰¹ Acréscimos nossos.

reafirma-se, de uma composição textual caracterizada por palavras e/ou idéias antônimas.

Esses dois textos apresentam, ainda, o caráter de expor a própria fabulação¹⁰² quando, em ambos, aparece a seguinte revelação: *eu estou escrevendo este texto antes de morrer*. Como um Brás Cubas às avessas, esse “eu” em seu testamento, ou na sua pseudo-carta-suicida, destaca dois termos: *insight* e presságio. O termo inglês, *insight*, denota uma percepção súbita de algo – ou alguma coisa – que vem a ser útil para se resolver uma determinada questão posta à prova; no caso, a pergunta “E depois que morre?”. Já o presságio, por sua vez, expressa a possibilidade de prognosticar ou predizer – bem ao gosto dos oráculos – algo que está por vir; ou, ainda, adivinhar uma determinada resposta sem que isso passe pelo rigor de uma metodologia científica. Assim, cabe ressaltar, também, a atividade de “escrever” como sendo aquela que a personagem da ação (“eu”) julgou adequada para o registro material dessas informações que são provenientes da mistura de *insight* com presságio – seria *déjà vu*? – à moda psicógrafo charlatão.

Observa-se que a questão levantada pelo Visconde permanece em aberto, ou seja, ainda se configura como uma hipótese à espera de ser confirmada ou refutada. Assim, sugestivamente, surgem, em *Regurgitifagia*, os dizeres: *Tudo é metáfora. Mas só Deus é hipertexto*, numa possível alusão às relações que aliam os diferentes discursos a respeito de “Deus” que pode ser entendido como a representação em um único elemento dos modos de organização social, e sua representação nos textos literários.

3.4. “a mudança foi tão rápida, a insubordinação tão completa!”¹⁰³

A vida, embora nada mais seja que um repositório de misérias, me é muito cara, e eu a defenderei. Recordate de que me fizeste mais poderoso do que tu; minha estatura é superior e minhas junções mais flexíveis.

A Criatura¹⁰⁴

¹⁰² Ato que segundo Iser é comum nos textos literários e corresponde, justamente, ao “como se”, ou ao *autodesnudamento da ficcionalidade*.

¹⁰³ [...] *and the change was so rapid, the overthrow so complete!*. (p. 40).

Considera-se necessário, a esta altura da reflexão, lembrar a proposta deste trabalho: analisar o livro *Regurgitofagia* sob a luz dos preceitos teóricos de Wolfgang Iser, concernentes aos *atos de fingir*, e sob o signo de uma criação textual composta por fragmentos discursivos de procedências diversas, ou seja, considerar a obra de Michel Melamed a partir da metáfora de um corpo semelhante ao da criatura construída e animada pelo Dr. Frankenstein.

Segundo Iser, os *atos de fingir*, apesar de estarem inter-relacionados no processo de construção dos textos ficcionais, possuem complexidades específicas, obviamente, em seus respectivos raios de ação. Assim, a leitura, didaticamente, isolada de cada um deles forneceu, até este momento do trabalho, os instrumentos teóricos necessários para a reflexão sobre *Regurgitofagia*.

No capítulo deste trabalho, intitulado *No laboratório do Dr. Frankenstein*, especificamente, foi exposto que a dimensão transgressora do ato de *seleção* estava expressa nos limites dos sistemas *extratextuais* assinalados como sendo os “campos de referência”. Desses campos são retirados os fragmentos que irão compor um determinado texto possibilitando, assim, as relações de *intertextualidade*. A *seleção* foi considerada, naquele capítulo, como um processo análogo aos delitos de violação de túmulos e subtração de cadáveres para extração de “peças” da estrutura, cometidos pelo Dr. Frankenstein. Já, no *ato regurgitofágico*, esse exercício evidenciou o diálogo que essa proposta textual mantém com outras produções artísticas e literárias, como o *Manifesto Antropófago* que, na obra de Melamed, teria, acrescenta-se pela ação do fingimento, um ato complementar: “vomitar os excessos” referenciais e restabelecer o equilíbrio do organismo.

Já, no capítulo segundo, sob o título de *O bisturi e a agulha do Dr. Frankenstein*, o foco estava centrado no ato de *combinação* que age por meio do manuseio desses fragmentos selecionados, no interior dos textos. Assim, ocorrem, por exemplo, as violações dos significados lexicais lidando diretamente com a *denotação* e *conotação* das palavras e a criação de *neologismos*. Verificou-se, naquele momento, a ocorrência de cirurgias que conjugam esses fragmentos aludindo para as suas possíveis variações de forma e sentido. No texto *regurgitofágico*, detidamente, essa

¹⁰⁴ *Life, although it may only be an accumulation of anguish, is dear to me, and I will defend it. Remember, thou hast made me more powerful than thyself; my height is superior to thine, my joints more supple.* (p. 75).

maleabilidade se faz presente por meio da *bricolagem* que recombina os diferentes elementos discursivos, entre si, num processo, semelhante à modelagem estrutural da criatura do Dr. Frankenstein.

Agora, neste capítulo, considera-se o terceiro processo de fingimento descrito e definido por Wolfgang Iser: o *desnudamento da ficcionalidade*, também chamado de *auto-evidenciação*, *auto-indicação* ou, simplesmente, o ato do “como se” (*as if*). De acordo com Iser e com o que já foi exposto aqui, esse *ato de fingir* é, pois, uma transgressão na medida em que assinala que o mundo dos textos não equivale, de fato, ao mundo empírico compartilhado, mas que “para fins específicos deve ser considerado como tal” (ISER. in: CASTRO ROCHA, 1999, p. 72). Em outros termos, o *desnudamento* ressalta o estabelecimento do *pacto de leitura*. Nas palavras de Iser: “o sinal de ficção não designa nem mais a ficção, mas sim o *contrato* entre autor e leitor, cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas sim como discurso encenado” (2002, p. 970 – grifo nosso).

Assim, o *desnudamento da ficcionalidade* revela um certo descompromisso com o endosso das “verdades” preconizadas no chamado “mundo da vida”, justamente, pelo fato de o texto investir na projeção de um mundo que deve ser compreendido, pelo leitor, sob o signo do fingimento (in: COSTA LIMA, 2002, p. 973). Segundo Iser essa dualidade não alcança a representação mimética do mundo vivencial compartilhado, mas expõe à percepção do leitor a construção do espaço de cena a partir dele.

Dessa forma, ao se considerar o estado atual das artes, a literatura inclusive, observa-se uma tendência à produção de manifestações artísticas que se configuram dentro de um novo tipo de realismo que se caracteriza por uma busca de “referencialidade”. Como bem lembra Karl Erik Schollhammer (2002), essa “volta do real” pode ser lida como uma reação contra o processo de “desreferencialização da realidade” que, nos anos 1970, se convencionou chamar de virada lingüística, “a partir da qual se acentuava a autonomia dos sistemas sógnicos para um extremo solipsista, em que a realidade fosse absorvida pela linguagem e confundida com sua própria representação” (SCHOLLHAMMER, 2002, p.77).

No campo da literatura, especificamente, ressalta-se um tipo de narrativa ficcional marcada por um “novo realismo”, que possui singularidades que as distinguem das outras produções culturais contemporâneas, dos modelos anteriores de tendência realista na própria literatura, do realismo histórico do século XIX, do rea-

lismo social da década de 1930 e ainda do hiper-realismo do movimento *pop* da década de 1970. Nas palavras de Schollhammer:

Tanto na literatura quanto nas artes visuais, assistimos a uma preocupação de se colocar a referencialidade na ordem do dia, abrindo caminho para um novo tipo de realismo que, em vez de seguir o cânone mimético do realismo histórico, nos moldes do cientificismo positivista, procura realizar o aspecto performático da linguagem literária, destacando o efeito afetivo nas artes plásticas em lugar da questão representativa. (SCHOLLHAMMER, 2002, p.78).

Sob esse enfoque, parte significativa da literatura contemporânea parece se valer de subsídios próprios do universo midiático (técnicas de redação e apuração de informações, por exemplo). A realidade do cotidiano, matéria prima da notícia, por exemplo, no campo jornalístico, parece ser, também, o ponto de partida de muitas criações ficcionais, como pode-se verificar, por exemplo, no seguinte excerto de *Regurgitofagia*:

Em futuro estudo, a ser publicado em conceituada revista do meio científico, será comprovada não só a existência, mas os índices alarmantes da incidência de cárie mental. O fenômeno, que atinge povos de diversos países, tem como uma das suas principais causas, como é de se esperar, os *pés-simos hábitos alimentares das populações*, cultivados, principalmente, *pelo consumo exagerado de enlatados americanos, novelas açucaradas e confeitos embutidos*. [...] (2005, p. 88).

Verifica-se no excerto a apropriação das técnicas jornalísticas de redação pelo prisma da *ironia* e da *paródia*. Essas técnicas são, canonicamente, caracterizadas por divulgar, num texto sucinto e direto – sob a égide da objetividade –, as novidades do cenário social. Nesse caso, em específico, observa-se uma pré-divulgação de um determinado fato que vem a ser “a existência” e os índices alarmantes “de cárie mental”, fato esse que será – ainda não foi – publicado numa revista do meio científico. Uma das características do discurso jornalístico, por exemplo, é a determinação de uma fonte crível em que se originou um determinado fato, como o texto não a explicita, especula-se que esta, talvez seja outro resultado do “misto de insight com presságio” que adianta para o público a existência de uma moléstia cujos sintomas *já* são, facilmente, verificáveis na vida social, mas que *ainda* não teve a sua existência material comprovada – *jáinda* – mas o será quando for abordada em um veículo científico de credibilidade.

Ressalta-se, ainda que o texto apresenta uma atmosfera crítica possivelmente legada da Teoria da Indústria Cultural que preconiza, de modo sucinto, sob uma acepção marxista, que os diferentes bens simbólicos, produzidos pelos meios de comunicação, integram um sistema que representa os interesses de uma classe dominante, em um dado contexto social. Esses bens estão disponibilizados para o consumo e no texto *regurgitifágico* aparecem sob uma metáfora alimentícia: “enlatados americanos, novelas açucaradas e conceitos embutidos”, estes últimos vêm a expressar a lógica de adaptação dos produtos ao público consumidor sob o princípio capitalista de concentração econômica (ADORNO. In: COHN, 1977, p. 287).

Em progressão ao exposto acima considera-se, agora, um segundo excerto extraído do mesmo texto, constante em *Regurgitifagia*: “Vamos juntos fazer do Brasil um país de sorriso branco... e preto e mulato e cafuzo e índio e... hálito mestiço” (2005, p. 88). Observa-se uma apropriação de uma linguagem típica das campanhas sociais, à moda do Ministério da Saúde, que alude, inclusive, para a miscigenação de raças de compõem o Brasil e a lógica do hibridismo.

Evidencia-se, então, uma “referencialidade” desse texto *regurgitifágico*, e a obra por extensão, com o mundo sociocultural caracterizado pela presença ostensiva da mídia e por um propalado consumismo, que a obra representa sob a imagem da deglutição. Assim, acredita-se estar diante de uma amostra significativa não só das narrativas contemporâneas que apostam no trânsito entre o *real*, o *imaginário* e a *ficção*, como, também, se envereda pela fluidez discursiva que desafia os limites fixos entre os gêneros, entre as diversas formas de expressão artística, entre as diversas teorias no campo do conhecimento e suas respectivas práticas, entre a arte de massa e a arte erudita. Esse investimento criativo que aposta na fluidez costuma ser considerada como uma das marcas que caracterizam o que se convencionou chamar de pós-moderno. Nas palavras de Rogel Samuel (2002):

Os discursos pós-modernos instalam e subvertem convenções; normalmente tratam estas contradições com ironia e paródia. Empregando formas e expectativas tradicionais e as destruindo ao mesmo tempo, os discursos pós-modernos conseguem apontar as convenções, e isto inclui estruturas ideológicas como capitalismo, patriarcado, imperialismo e até mesmo humanismo. (SAMUEL, 2002, p. 122).

Uma outra característica marcante em *Regurgitifagia*, que convém ser mencionada aqui, é o traço de *humor* e de *ironia* que tonificam as suas performances

textuais. Sabe-se, como já foi abordado, que o homem encontra-se inserido numa determinada estrutura social que tem regras que organizam o convívio e sanções que restringem o comportamento humano a um padrão razoável, moderado. No início deste capítulo, por exemplo, abordou-se o *metrón* e os preceitos do pórtico de Delfos, como modalidades dessa organização. Diante dessa realidade ou o homem *obedece* às interdições, ou as *transgride*.

De acordo com Georges Bataille (2004), em seu estudo sobre o *erotismo*, o interdito e a transgressão, na vida social, assumem uma relação de complementaridade, pois segundo esse autor, o próprio instrumento coercitivo engendra em si a sua possibilidade de infração. Assim, sendo, o ato de transgredir, simultaneamente, nega às interdições e as reafirma, mantendo-as; já que segundo Bataille, o homem está, ao mesmo tempo, submetido ao movimento desses dois mundos o da *interdição* e o da *transgressão* (2004, p. 60), sendo que esta não nega aquela mas a supera e a complementa:

O que torna árduo falar da interdição não é só a variabilidade dos objetos, mas um caráter ilógico. Nunca uma proposição oposta acerca do mesmo objeto é impossível. Não existe interdição que não possa ser transgredida. Frequentemente a transgressão é admitida, frequentemente ela é mesmo prescrita. (BATAILLE, 2004, p. 97).

Essa relação entre a *interdição* e a *transgressão*, de acordo com Bataille, é, pois, a diferença entre a *animalidade* e a *humanidade*, entre o *erotismo* humano e a *exuberância sexual* do animal. Isso porque o homem, segundo Bataille, se desprende da sua animalidade ao se submeter ao trabalho, assim, ele renunciou uma parte da energia de sua *exuberância sexual* para atividades laboriosas. Para esse autor todo homem é dotado de uma “soma de energia limitada e, se ele dedica uma parte dela ao trabalho, ela faltará para o consumo erótico que dela fica proporcionalmente diminuído” (BATAILLE, 2004, p. 246).

Assim, as interdições se afirmam como instrumentos não apenas coercitivos, mas, também, de reserva e de moderação das energias sexuais; por outro lado a transgressão convida à liberação dessas energias, ao transbordamento, ao excesso, à violência. Nas palavras de Bataille:

A ‘animalidade’ ou a exuberância sexual é, em nós, aquilo pelo qual não podemos ser reduzidos a coisas. A ‘humanidade’, ao contrário, no que ela

tem de específico, no tempo do trabalho, tende a fazer de nós coisas à custa da exuberância sexual. (2004, p. 247).

Assim, de acordo com Bataille, as interdições erguem-se como barreiras que a sociedade organizada, em tese, não deve ultrapassar e dessa forma o domínio do *erotismo* configura-se como o domínio da violência, do ultraje e da consciência angustiante da morte. Segundo Bataille, nas sociedades ocidentais, especificamente, instauram-se diversos modelos de interdição que podem estar ligados à morte (homicídio, cadáveres) ou ao sexo (à reprodução e aos órgãos sexuais). Assim, considera-se o excerto de *Regurgitofagia*, abaixo colocado:

tenho que confessar: sou a libido em pessoa. mais: só penso e só faço sexo. *como o mundo tem por mania trabalhos e outros afazeres, na ausência de uma mulher não me furto a penetrar frascos de remédios, cadernos e latas de refrigerante.* [...] não há mais objetos virgens para mim e pior: já me acostumei a esta prática e não sinto mais desejo por mulheres. [...] olhos para a casa, submersa em espermas e me sinto só [...] é acho que cheguei ao fim [...] não há mais sentido em viver. vida de merda. porra de vida. (2005, p. 53 – grifo nosso).

Observa-se a presença de um “eu” que, em determinada altura, faz a seguinte confissão: “como o mundo tem por mania trabalhos e outros afazeres, na ausência de uma mulher não me furto a penetrar frascos de remédios [...]”. Considera-se, possível, livre de qualquer julgamento moral, considerar essa confissão como um ato que sinaliza um comportamento que se aproxima da lógica de transgressão dos interditos sexuais, ou seja, da liberação da *exuberância sexual* e da *animalidade* canalizadas pelo “eu” no ato compulsivo de se masturbar com utensílios domésticos. Assim, é verificável no texto citado um apontamento que Bataille tece sobre os prazeres que o sexo, como ato transgressor, pode proporcionar aos seus “infratores”, são detidamente dois: o primeiro corresponde a um posicionamento contrário ao padrão social vigente; o segundo relaciona-se ao fato de que a interdição incita o fascínio e o prazer ao se realizar o ato sexual, ou a sua simulação, como acentua o texto *regurgitofáco* acima citado:

a experiência leva à transgressão finalizada, à transgressão bem sucedida que, ao manter a interdição, mantém-na para *gozar dela*. *A experiência interior do erotismo solicita daquele que a prova uma sensibilidade à angústia fundamental da interdição tão grande quanto o desejo que o leva à enfrentá-la*. É a sensibilidade religiosa que liga, sempre estreitamente, o desejo e o pavor; o prazer intenso e a angústia. (BATAILLE, 2004, p. 59 – grifos do autor).

Assim, em prosseguimento ao exposto, segundo Bataille, a interdição ao sexo pode recair sobre as excreções e as dejeções provenientes dos órgãos sexuais e/ou dos orifícios excretores, em relação aos aspectos da sexualidade que são qualificados como obscenos na vida social (2004, p. 88).

Os condutos sexuais evacuam dejeções; nós os qualificamos de “partes pudendas” e os associamos ao orifício anal. [...] Nossas matérias fecais não são objeto de uma interdição formulada por regras sociais meticulosas, análogas às que incidem sobre o cadáver ou sobre o sangue menstrual. Mas, no conjunto, por deslocamentos formou-se um campo da imundice, da decomposição e da sexualidade, cujas conexões são muito sensíveis. (BATAILLE, 2004, p. 88).

Nesse aspecto, considera-se outro excerto extraído da obra de Michel Melamed:

eu queria escrever um livro em que as pessoas todas *morressem se fudessem* um livro de contos em que os adjetivos e os verbos fossem metáforas maravilhosas e cruéis que falasse das tardes modorrentas de nuvens crispando garotos de onze anos bichas mulheres e que enfim todos *morressem se fudessem* [...] ela me falou das *impossibilidades* da sua depressão e de como não via perspectivas e a saturação de tudo os filhos as contas e *eu falei mas nesse mundo tudo é possível nesse mundo tudo existe mas ela disse que não* e então eu falei *você acha que nesse mundo ninguém come cocô?!?* [...] e então ela me pergunta:

- qual é o contrário de comer cocô?

- tristeza... não! frustração.

mas ela insiste e diz que quer saber em termos de paladar e eu me esforço pra sentir como é o gosto do cocô (2005, p 89).

Segundo Bataille, o excesso oriundo da transgressão se manifesta como *êxtase*; porém ele só é ativado quando um determinado interdito é infringido. No caso do texto acima, observa-se um diálogo entre duas personagens e, tem-se que, as falas da personagem identificada apenas como “ela”, correspondem às impossibilidades, às negativas, às interdições; por outro lado as respostas do personagem “eu” correspondem ao seu justo oposto, às transgressões, às subversões como observa-se em: “nesse mundo tudo é possível nesse mundo tudo existe”. Mais adiante esse “eu” recorre à escatologia, novamente, sob a égide da relação de termos ou ações antônimas, como é o caso da pergunta “qual é o contrário de comer cocô?” que o “eu” responde como sendo a “tristeza” e, depois, como “frustração”, ou seja, sentimentos que anulam o ser. Assim, a deglutição de matéria fecal, metaforicamente,

revela-se como uma afirmação do “eu” pelo êxtase de transgredir uma interdição que o anula, que o frustra, que o limita.

A partir do exposto, uma vez diante das normas que visam organizar o convívio social e, conseqüentemente, restringir o sexo, sob o ponto de vista de Georges Bataille, o homem teria uma outra opção, segundo Lélia Parreira Duarte (2006), pois, há a possibilidade de *fingir* obedecê-las, rindo e zombando delas pelas vias do *humor* e da *ironia*. Em seu estudo sobre o riso, o humor e a morte, Lélia Duarte afirma, sob uma perspectiva nietzschiana, que o homem, sendo o único animal que ri, pode, momentaneamente, nessa ação “tornar-se Deus”, experimentando assim o impensável: sair da “finitude de sua existência”, da angústia da morte, (DUARTE, 2006, p. 53).

Ao impor a proibição do incesto e defender o casamento heterossexual, por exemplo, a sociedade regula o próprio crescimento e protege a sua sobrevivência. [...] Surgiram daí as inúmeras comédias e anedotas sobre a (in)fidelidade conjugal e sobre o homossexualismo ou as histórias sobre casamentos de conveniência, grande alimento para os chistes recolhidos por Freud. (2006, p. 53).

Segundo Lélia Duarte, a partir da leitura de *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, de Freud, o *riso* como possibilidade de *fingir obedecer* tem dois objetos: o “outro” (“ela me falou das impossibilidades”) e o “eu” (“eu falei mas nesse mundo tudo é possível”). Assim, o *riso* provocado pela *ironia* pode ser entendido como a afirmação do poder sobre o outro que é visto como inferior, ou seja é a afirmação daquele que ri; já o *riso* provocado pelo *humor* volta-se para o próprio eu, para os seus costumes, sistemas de crenças, tensões ou manias, ou seja, volta-se para as instituições (DUARTE, 2006, p. 53-54). Pode-se voltar, também, para as decepções amorosas que, por extensão, dialogam com a idéia da morte, da descontinuidade, da frustração, como pode ser observado, por exemplo, no seguinte texto de *Regurgitifagia*, transcrito abaixo, na íntegra:

Casa comigo que te faço a pessoa mais feliz do mundo. A mais linda, a mais amada, respeitada, cuidada... A mais bem comida. E a pessoa mais namorada do mundo e a mais casada. E a mais festas, viagens, jantares... Casa comigo que te faço a pessoa mais realizada profissionalmente. E a mais grávida e a mais mãe. E a pessoa mais as primeiras discussões. A pessoa mais novas brigas e as discussões de sempre. Casa comigo que te faço a pessoa mais separada do mundo. Te faço a pessoa mais solitária com um filho pra criar do mundo. A pessoa mais foi ao fundo do poço e dá a volta por cima de todas. A mais reconstruiu a vida. A mais conheceu uma nova pessoa, a mais se apaixonou novamente ... Casa comigo que te faço a

peessoa mais “casa comigo que te faço a pessoa mais feliz do mundo. (2005, p. 55).

O leitor aqui ri dos estratagemas de um possível *serial lover*¹⁰⁵ que repetindo o mesmo *modus operandi* sai à guisa de “capturar” a próxima vítima-musa para viver mais uma conquista amorosa. Nesse ínterim, vem à tona uma sucessão de prazeres que um relacionamento pode proporcionar, como, também, e paulatinamente, os reveses que o minam e o finalizam. Assim, as promessas de um relacionamento, pretensamente, promissor, “sólido”, “profundo” e “autêntico” não se concretizam, revelando que esse relacionamento era, em verdade, “descartável”, “frágil”, “superficial” e “pouco autêntico”; porém virão outros.

Por extensão, pode-se associar essa imagem que o texto constrói com um fenômeno denominado de *amor líquido*, por Zygmunt Bauman (2004). De acordo com Bauman os relacionamentos, da era que se convencionou chamar de pós-moderna, são, notadamente, “virtuais”, “frenéticos” e “frívolos”, e são, em tese, incapazes de gerar a introspecção que, supostamente, caracterizava os chamados “relacionamentos reais” do período moderno (BAUMAN, 2004, p. 52). E, com relação às promessas de compromisso típicas da fase de conquista, Bauman as considera sob a imagem de um investidor da bolsa de valores que compra ações e as mantém “enquanto o seu valor promete crescer, e as vende prontamente quando os lucros começam a cair ou quando outras ações acenam com um rendimento maior” (2004, p. 28). Assim para Bauman:

[...] quando se entra num relacionamento, as promessas de compromisso são “irrelevantes a longo prazo”. [...] “Estar num relacionamento” significa muita dor de cabeça, mas sobretudo uma incerteza permanente. Você nunca poderá estar plena e verdadeiramente seguro daquilo que faz – ou de ter feito a coisa certa ou no momento preciso. (BAUMAN, 2004, p.29).

Com isso posto, acredita-se, pois, que considerar *Regurgitofagia* sob o signo do Frankenstein implica em tentar reconhecer esse traço fingidor que encena, de modo irônico e performático, as interdições e as subversões. Essas, por sua vez, no plano da criação literária aludem para as diferentes possibilidades de composição artística e literária, em termos de forma e conteúdo. Verifica-se, também, que essas

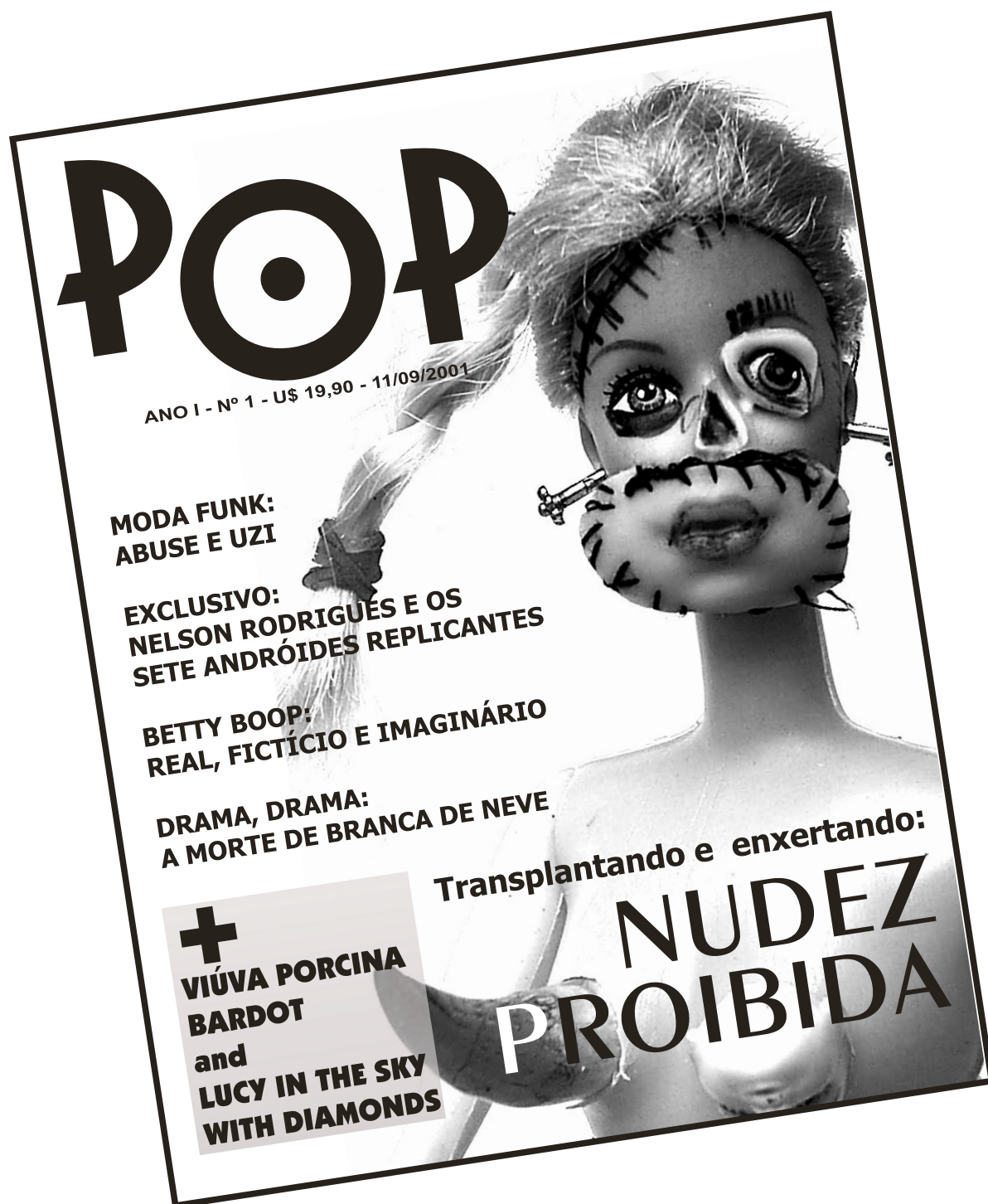
¹⁰⁵ Neologismo criado aqui a partir do termo *serial killer* (assassino serial) para retratar essa ação contínua e repetida de atrair uma vítima para “abatê-la” e depois sair à caça de outra, aqui usado sob a analogia da conquista amorosa.

características estão em consonância com uma certa progressão histórica das propostas do Modernismo Brasileiro, principalmente no que concerne à paródia e à carnavalização, e com as tendências artísticas e literárias contemporâneas que tendem a “uma nova evocação da ‘realidade’” (SCHOLLHAMMER, 2002, p.78).

Essa evocação, por sua vez, no texto *regurgitofágico*, acredita-se, alarga as marginais entre os gêneros discursivos e textuais viabilizando a realização formas de expressão heterogêneas e híbridas que atentam para os diferentes aspectos visuais e performances que uma determinada modalidade poética pode assumir, a exemplo da experiência concretista brasileira. No caso específico de *Regurgitofagia* esse aspecto performático se configura num corpo, à imagem e semelhança do humano, porém de composição estrutural multifacetada, com elementos misturados entre si, um “transgênero”, que reúne em si, crê-se, o espaço de encenação (o cenário) e o personagem/intérprete da angústia humana: “A vida nada mais é do que uma sombra que passa [...] É uma história contada por um idiota, cheia de fúria e tumulto, nada significando”¹⁰⁶. Diante dessas possibilidades restam, ainda, as palavras perplexas de Tia Nastácia, diante da ação inegável do faz-de-conta: “Credo! A gente vê cada coisa neste mundo!”¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Frase proferida por Macbeth no Cena V, do Ato V. (SHAKESPEARE, 1881, p. 186).

¹⁰⁷ LOBATO, 2004, p. 33.



CONCLUSÃO

A aplicação dos *atos de fingir* como operadores de leitura e análise do livro *Regurgitofragia* permitiu a compreensão da mecânica do jogo textual a partir dos diálogos que um texto pode manter com outros textos, de diferentes sistemas semióticos. Pôde-se, também, observar o modo como se delineiam as estratégias narrativas, ditas pós-modernas, que investem, de acordo com Karl Erik Schollhammer (2002): na pluralidade de sentidos, visto que a realidade contemporânea é complexa e multifacetada; no questionamento dessa realidade e na recusa da formatação e dos conceitos, rigidamente, delimitados.

[...] é possível analisar literatura e arte contemporâneas como expressão de uma estratégia alternativa de representação, em que a tendência experimental modernista de criar formas heterogêneas e híbridas entre diversos regimes expressivos – literatura, arte, fotografia, cinema etc. – visa a ressaltar uma concretude afetiva do signo até o limite de sua representabilidade. (SCHOLLHAMMER, 2002, p.78)

Assim, foi analisado, neste trabalho, o efeito dos *atos de fingir* em diferentes planos de composição: no *extratextual* (os campos de referência exteriores e prévios aos textos), no *intertextual* (os diálogos e conexões entre os textos) e no *intratextual* (os jogos de combinação e ajustes de elementos no interior dos textos) como formas de esgarçar as fronteiras entre os diferentes gêneros ou modalidades de expressão artística e poética da contemporaneidade.

Em *Regurgitofagia*, especificamente, isso pôde ser observado na construção de textos a partir de recortes, colagens, justaposições e aglutinações que metaforizam o próprio contexto contemporâneo. Um exemplo disso é o neologismo “jáinda” que comprime as circunstâncias vivenciais humanas em um cenário acelerado e instantâneo, aludindo, inclusive, para uma das principais características do que se convencionou chamar de “condição pós-moderna”, de acordo com David Harvey (1997): a “compressão do tempo-espço”. De acordo com Harvey, a propalada aceleração do ritmo de vida associada, sobretudo, ao capitalismo e às possibilidades de deslocamento e rompimento de fronteiras, cria a ilusão de que o mundo foi comprimido.

A medida que o espaço parece encolher numa ‘aldeia global’ de telecomunicações e numa ‘espaço-nave’ terra e que os horizontes temporais se re-

duzem a um ponto que só existe no presente [...], temos de aprender a lidar com um avassalador sentido de compressão dos nossos mundos espacial e temporal. A experiência da compressão do tempo-espço é um desafio, um estímulo, uma tensão, [...] capaz de provocar [...] uma diversidade de reações sociais, culturais e políticas” (HARVEY, 1997, p. 219-220).

É possível, pois, visualizar esse contexto na seguinte questão regurgitofágica (já citada anteriormente):

Em suma, o que fazer com a impossibilidade de assimilação, o estado de aceleração, a síndrome de excesso de informação (dataholics), os milhões de estímulos visuais, auditivos, diários, que crescem em ritmo diametralmente oposto a reflexão? (2005, p. 70)

Observa-se, no excerto acima, uma consonância com o cenário contemporâneo, descrito por Harvey, caracterizado pela presença maciça das tecnologias de comunicação e pela obsolescência acelerada não só dos bens de consumo, mas, também, dos sistemas de crença, valores, estilos de vida, relacionamentos interpessoais e formas de expressão artísticas. Configura-se, desse modo, um contexto social marcado pela "quebra do consenso", pela diversificação e pela fragmentação. Assim, *Regurgitofagia* encena a seguinte postura individual: “A ‘descoisificação’ do homem através da consciência crítica, a ‘ignorância programada’. Como quando como quanto quero” (2005, p. 73).

O que Harvey nomeia como “diversificação” na contemporaneidade, para Zigmunt Bauman (2001) é liquidez. Esse termo é usado por Bauman para definir o “derretimento” dos padrões sociais institucionalizados e tidos, tradicionalmente, como sólidos. Para Bauman, essa modernidade fluida e maleável é o cenário de ascensão do indivíduo e do declínio das instituições (“Como quando como quanto quero”). Essa desintegração, segundo esse autor, teria propiciado o surgimento de padrões multifacetados de convívio social – a fragilidade das relações humanas e o amor líquido, por exemplos – e de formas estéticas de expressão – a impossibilidade da vanguarda (BAUMAN, 1998, p. 127) – que, obviamente, se erguem e se desestruturam num curto espaço de tempo:

O que está acontecendo hoje é, por assim dizer, uma redistribuição e realocação dos "poderes de derretimento" da modernidade [...] Chegou a vez da liquefação dos padrões de dependência e interação. Eles são agora maleáveis a um ponto que as gerações passadas não experimentaram e nem poderiam imaginar; mas, como todos os fluidos, eles não mantêm a forma por muito tempo." (BAUMAN, 2001, p.13).

Assim, desintegra-se o preceito moderno que preconizava que a razão era soberana e as verdades sólidas: "se você é um legocentrado, um legóico, tudo se encaixa..." (MELAMED, 2005, p. 80-81). Para Bauman, o cenário contemporâneo é caracterizado pela indeterminação, pela não-perenidade, pela volatilidade, enfim, pela instabilidade. Desse modo, ao se pensar as modalidades de expressão artísticas e literárias contemporâneas, é preciso considerar que essas não se restringem mais de forma fixa aos cânones estéticos da tradição, daí por exemplo, os constantes intercâmbios entre os gêneros que se efetivam pela invasão de suas fronteiras. "A sociedade atual tem a seu dispor um aspecto 'não localizável' que se mostra na evasividade, versatilidade e volatilidade" (BAUMAN, 2001, p. 18).

Frente a esse contexto um outro aspecto que vale ser ressaltado aqui é o das "identidades". De acordo com Stuart Hall (2002), em seu estudo sobre as identidades culturais na pós-modernidade, as facilidades de romper as barreiras espaciais e geográficas possibilitam que o indivíduo, quer presencialmente ou virtualmente, estabeleça contatos com outras culturas (por meio de bens de consumo, filmes, livros, etc.). Assim, nas palavras do autor:

quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem 'flutuar livremente'. (HALL, 2002, p. 75).

Desse modo, a partir do que foi exposto acima, se o foco de análise for centrado nos trânsitos e permutas de elementos entre os diferentes gêneros literários, como pôde ser observado na obra de Michel Melamed, localiza-se uma problemática análoga a essa que Hall suscita. Verifica-se que a partir da lógica *regurgitifágica* de que "tudo tem conexão", a existência de narrativas fragmentadas metaforizam esse espaço vivencial contemporâneo, fluido, diluído e de identidade flutuante. Acredita-se que os textos de *Regurgitifagia*, assim como a criatura do Dr. Frankenstein, são "transgêneros" e que, em termos de identidade, se afirmam pelo trânsito, pelo esgar-

çamento das fronteiras, pelo derretimento dos conceitos e nomeações sólidas, em suma, pela sua aura transgressora e subversiva, herdada, possivelmente, de uma tradição Modernista.

Assim, ao propor, sob a metáfora do metabolismo humano, expelir os excessos, (re)selecionar e (re)combinar os elementos, alternando-lhes, indiscriminadamente, as suas formas e os seus sentidos, *Regurgitofagia* problematiza o próprio fazer literário e o jogo ficcional que se realiza por uma série de transgressões de limites entre aquilo que é informe e fluido e aquilo que é, aparentemente, tácito (o real compartilhado). De acordo com António Vieira (1999), no *post scriptum* do livro *Dissonâncias*, o “fazedor de contos”, ou mesmo qualquer autor que se presta a “tematizar” o mundo, se envereda para as constantes metamorfoses que violam dos limites entre os mundos “real” e “virtual” (1999, p. 180) e pelas estratégias que os colocam em interação. Nas palavras de Vieira:

o inusitado passa a ser significativo; tudo se torna o jogo e, portanto, permitido [...]. O construtor de contos deforma ligeira ou fundamente, distorce, alargando ou adelgaçando, condensa, desloca, confunde, inverte, amplia formas, fenómenos e causalidades, e assim acede a uma outra natureza aonde as peripécias tomam novos sentidos e trazem a viabilização do improvável. (VIEIRA, 1999, p. 180).

Portanto, ao se considerar, em *Regurgitofagia*, a metáfora do corpo humano e do seu metabolismo, tem-se a idealização figurativa das diferentes relações intertextuais que esse “corpo” pode manter com o ambiente que o circunda. Sob essa perspectiva, um texto que pode estar latente ou oculto, na obra de Michel Melamed, pode ter a seguinte interpretação: o corpo humano estabelece diferentes formas de conexão endógenas e exógenas que interagem com o espaço vivencial. E isso compreende: a luz que entra pelos olhos e possibilita a visão; o som que entra pelos ouvidos e aquele que é emitido por meio da fala; o oxigênio que entra no organismo e movimenta todo um sistema circulatório que varre a extensão interna da estrutura humana; o gás carbônico que é expelido por esse organismo e jogado no ambiente exterior; o alimento que é ingerido e que, no sistema digestivo, passa por uma triagem que separa o material a ser aproveitado para a manutenção da vida e do equilíbrio desse corpo e aquilo que se tornará dejeção sendo, assim, devidamente, excretado, secretado, regurgitado. Tudo isso em um jogo interacional constante de estí-

mulo e de resposta, de ação e de reação. Até o momento em que, parafraseando a personagem Roy¹⁰⁸, do filme *Blade Runner*, tem-se *o tempo de morrer*.

¹⁰⁸ Trata-se de um andróide replicante *Nexus-6*, interpretado, no filme, pelo ator Rutger Hauer. Os replicantes foram criados para serem submetidos ao trabalho escravo, mas altamente especializado, nas fronteiras da exploração espacial. Eles são dotados de força e inteligência sobre-humanas, mas a vida deles expira em quatro anos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor, W. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel (Org). **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo, Nacional, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Dialogismo, polifonia e enunciação. In.: FIORIN, José Luiz e BARROS, Diana Luz Pessoa (orgs.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. São Paulo, EDUSP, 1999, p. 1-9.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: ARX, 2004.

BAUMAN, Zigmunt. **Amor líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas/SP, Editora da Unicamp.

BRANDÃO, Junito. **Dicionário Mítico-Etimológico** - vol. II. Petrópolis: Vozes, 1992.

BRANDÃO, Junito. **Mitologia grega** - vol. 1. Petrópolis: Vozes, 2001.

BRANDÃO, Junito. **Mitologia grega** - vol. 2. Petrópolis: Vozes, 2002.

BRANDÃO, Junito. **Teatro Grego**: Tragédia e Comédia. Petrópolis: Vozes, 1996.

CAMPOS, Augusto de. **Eis os amantes**. Disponível em:

<<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>> Acesso em : 08 de abril de 2007.

CÂNDIDO, Antônio. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CAQUI – REVISTA BRASILEIRA DE HAICAI. **Um haiku famoso**. Disponível em:

<<http://www.kakinet.com/caqui/umhaiku.shtml>> Acesso em : 08 de abril de 2007.

CICERO, Antonio e FERRAZ, Eucanaã (org.). **Nova antologia poética** – Vinicius de Moraes. São Paulo, 2005.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas européias**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DIAS, Gonçalves. **I-Juca-Pirama**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.

ECO, Umberto. **Conceito de texto**. São Paulo: Edusp, 1984.

ECO, Umberto. **Leitura do texto literário**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

EDGAR, Andrew e SEDGWICK, Peter. **Teoria cultural de A a Z: conceitos-chave** para en-tender o mundo contemporâneo. São Paulo: Contexto, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Ed. Loyola, 2003.

HOUAISS, Antônio e VILAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 63-77.

ISER, Wolfgang. O Imaginário. In: **O Fictício e o Imaginário - Perspectivas de uma Antropologia Literária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. p. 209 - 302.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes** – vol. 2, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-987.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes** – vol. 2, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 927-953.

JENNY, Laurent. Estratégia da forma. In: **Poétique**: revista de teoria e análise literária. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semianálise**. São Paulo, Perspectiva, 1974.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LOBATO, Monteiro. **Dom Quixote das crianças**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

LOBATO, Monteiro. **Memórias da Emília**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: contexto, 2004.

MATTOS, Laura. **Ibope pode punir SBT por falar de audiência**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 24 de julho de 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2407200104.htm>>. Acesso em 09 de janeiro de 2007.

MELAMED, Michel. **Regurgitofagia**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005.

MORIN, Edgar. **Para sair do século XX**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber**: um estudo sobre cinema e tv. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: E-DUSP, 2000.

ORCHESTRA, Royal Philharmonic. **Carmina Burana** – Carl Orff. Londres: Sum Records, 1997. 1 CD.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades**: Teoria e Prática. Belo Horizonte: Editora Lê, 2005.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2004.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS. Pró-Reitoria de Graduação. Sistema de Bibliotecas. **Padrão PUC Minas de normalização**: normas da ABNT para apresentação de trabalhos científicos, teses, dissertações e monografias. Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<http://www.pucminas.br/biblioteca>>. Acesso em: 08 de março de 2007.

QUENEAU, Raymond. **Exercícios de estilo**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995.

RABAÇA, Carlos Alberto e BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de Comunicação**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

REGINA, Elis. **Elis & Tom**. São Paulo: Polygram, 1998. 1 CD, digital, estéreo. Acompanha livreto.

ROCHA LIMA, Carlos Henrique da. **Gramática Normativa da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987.

SAMUEL, Rogel. **Novo manual de teoria literária**. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2002.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia paráfrase e cia**. São Paulo: 1985.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade**. São Paulo: Rocco, 1998.

SANTIAGO, Silviano. Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil. In: **ALCEU**: Revista de Comunicação, Cultura e Política – v. 5 – n. 10 – jan/jun. 2005. Rio de Janeiro: PUC, Dep. De Comunicação Social. p. 5-17.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A procura de um novo realismo- teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org). **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio, 2002. p. 76-90.

SHAKESPEARE, Willian. Macbeth. In: **Shakespeare** –Tragédias. São Paulo: Abril Cultural, 1881, p. 113-191.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein or the modern Prometheus**. Campinas/SP, 2002. E-book (formato PDF).

SOARES, Elza. **Do cóccix até o pescoço**. São Paulo: Maianga, 2002. 1 CD, digital, estéreo. Acompanha livreto.

SOARES, Elza. **Vivo feliz**. São Paulo: Tratore Music Brasil, 2003. 1 CD, digital, estéreo. Acompanha livreto.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1997.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1995.

VIEIRA, António. **Dissonâncias**. Lisboa: & etc, 1999.