

**ANA GABRIELA MACEDO**

**NARRANDO O PÓS-MODERNO:  
REESCRITAS, *RE-VISÕES*, ADAPTAÇÕES**

**COLECÇÃO HESPÉRIDES | LITERATURA | 20**

**CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS**

**UNIVERSIDADE DO MINHO**



**NARRANDO O PÓS-MODERNO:  
REESCRITAS, *RE-VISÕES*, ADAPTAÇÕES**





**ANA GABRIELA MACEDO**

**NARRANDO O PÓS-MODERNO:  
REESCRITAS, *RE-VISÕES*, ADAPTAÇÕES**

**COLECÇÃO HESPÉRIDES | LITERATURA | 20**

CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS | 2008

UNIVERSIDADE DO MINHO

Título **Narrando o Pós-moderno: reescritas, *re-visões*, adaptações**

Autor ANA GABRIELA MACEDO

Edição UNIVERSIDADE DO MINHO / CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

Colecção HESPÉRIDES / LITERATURA 20

Depósito legal 272713/08

ISBN 978-972-8063-55-9

Data de saída Março 2008

Tiragem 500 exemplares

Execução gráfica Barbosa & Xavier, Lda., Artes Gráficas  
Rua Gabriel Pereira de Castro, 31-A e C  
Tel. 253 263 063 - 253 618 916 • Fax 253 615 350  
email: barbosa.xavier@sapo.pt  
4700-385 BRAGA

*Este ensaio é dedicado às alunas e alunos do Mestrado em Estudos Ingleses pelo incentivo e o sentido primordial que souberam dar ao meu trabalho, que também é deles.*

*Em Tlön um livro que não encerre o seu contralivro é considerado incompleto*

(Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius")

*Para o André*





# Índice

Introdução .....	11
------------------	----

## Secção I

1 – Cartografias do Pós-moderno .....	15
2 – Pós-modernismo e Feminismo .....	20
3 – Pós-modernismo e Metaficção .....	25

## Secção II

Os conceitos de Intertextualidade e Reescrita .....	27
Reescrita e <i>Re-visão</i> .....	33
Cinco “estudos de caso” .....	41
1 – A revisão/reescrita da cultura (de Charlotte Brontë a John Fowles e Jean Rys) .....	41
2 – Identidade género e memória cultural (em torno de <i>Mrs. Dalloway</i> ) .....	52
3 – Biografia/auto-biografia, Utopia e Desejo ( <i>Orlando</i> , no texto e no <i>écran</i> ) .....	62
4 – Metaficção, Ironia, Paródia e <i>Pastiche</i> (as narrativas de <i>Possession</i> e “The Djin in the Nightingale’s Eye” de A. S. Byatt) .....	73
5 – História cultural, Representação e Revisão de Mitos (de Angela Carter a Marina Warner e Paula Rego) .....	82
Conclusão .....	91
Bibliografia .....	93

## Anexos

I	- Coleção de selos, reprodução das litografias de Paula Rego da série "Jane Eyre" (Royal Mail, 24 Fevereiro de 2005) . . . . .	111
II	- Reprodução da capa do livro <i>After Mrs. Rochester</i> , peça da autoria de Polly Teale (2003) . . . . .	112
III	- Representação de Virginia Woolf numa reprodução da serigrafia "Marilyn Monroe", de Andy Warhol, na capa do livro de Pamela Coughie, <i>Virginia Woolf and Postmodernism</i> (1991) ..	113
IV	- Cartaz do filme <i>The Hours</i> , de Stephen Daldry (2002) . . . . .	114
V	- Cartaz do filme <i>Orlando</i> , de Sally Potter (1992) . . . . .	115
VI	- Cartaz do filme <i>Possession</i> , de Neil La Bute (2002) . . . . .	116
VII	- "Baa, baa, black sheep", reprodução da gravura de Paula Rego a partir das suas ilustrações das <i>Nursery Rhymes</i> (1994) . . . . .	117

# Introdução

O presente estudo teve origem no *Relatório Científico e Pedagógico* por mim elaborado no contexto de um concurso para Provas de Agregação realizadas na Universidade do Minho em Fevereiro de 2006, no qual escolhi concentrar-me num seminário de pós-graduação que leccionei no âmbito do “Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Inglesas”, intitulado *Narrando o Pós-moderno: reescritas, re-visões, adaptações*. A versão que aqui se apresenta foi depurada dos constrangimentos formais a que o formato de Relatório naturalmente obriga, sem contudo perder de vista a natureza e, de certo modo, a estrutura pedagógica do mesmo. O Seminário a que me referi acima, funcionando no 2.º semestre do curso de Mestrado em questão, pressupõe que os alunos tenham, ao longo de todo o semestre anterior, adquirido e/ou aperfeiçoado, conhecimentos científicos e um aparelho conceptual e metodológico que os predisponha para a abordagem de um tema caracterizado por certa complexidade teórica e um hibridismo de fronteiras textuais e meta-textuais, que exige, no mínimo, flexibilidade de pensamento crítico. No âmbito deste Mestrado, um dos seminários ministrados precisamente no seu 1.º semestre, intitulado *Teoria do Texto / Teorias do Texto*, tem por objectivo, em larga medida, familiarizar os alunos com os recentes desenvolvimentos da teoria crítica e textual, retomando parcialmente a problemática de disciplinas que foram do âmbito das Licenciaturas, nomeadamente, a Teoria da Literatura. O referido seminário tem assim por objectivo pedagógico “desbloquear” grande parte da ansiedade (legítima), com que alunos que muitas vezes estiveram afastados da academia durante um espaço de tempo, por vezes longo, confrontam novos saberes, novas disciplinas e sobretudo os avanços do pensamento crítico e da metodologia em investigação científica, que esta nova

etapa da sua aprendizagem lhes exige. O facto do seminário de *Teoria do Texto* ser igualmente da minha responsabilidade docente, facilitou a delimitação dos objectivos a atingir no seminário aqui em descrição, *Narrando o Pós-moderno*, permitindo, por um lado, consolidar as bases teóricas e críticas dos alunos e agilizar a sua adaptação aos métodos de trabalho requeridos, e, por outro, fornecendo ao docente o adequado conhecimento do *background* daqueles, bem assim como das suas reais capacidades e dificuldades.

O objectivo primeiro deste seminário correspondeu ao imperativo de incentivar os alunos a olhar criticamente o momento histórico contemporâneo, a chamada “condição pós-moderna”, *lendo-a*, quer em si mesma, isto é, através de textos produzidos a partir dos anos sessenta do século XX, quer contrastivamente, por um efeito de filiação e/ou afinidade de origens, temas e significações, com outros textos (quer anteriores quer contemporâneos). O seu subtítulo – *reescritas, re-visões, adaptações*, deverá assim ser entendido no contexto desta contaminação e desta polifonia. Importa desde já clarificar que a noção de “texto” aqui utilizada é inevitavelmente lata, isto é, se bem que os *corpora* de uma disciplina neste âmbito sejam maioritariamente literários, o recurso a narrativas visuais, performativas e fílmicas é aqui assumido como essencial e indispensável.

Globalmente, este seminário foi estruturado em duas partes, que correspondem às duas secções do presente volume: uma primeira componente teórica introdutória, na qual são analisados textos que fundamentam axialmente o pensamento pós-moderno a nível estético, filosófico e literário analisando as raízes do termo e os horizontes conceptuais que o circunscrevem, e uma segunda secção dedicada à análise crítica textual dentro dos parâmetros enunciados. Privilegiou-se a possibilidade de análise textual comparativa, permitindo a verificação de contextos históricos, geográficos e/ou temporais distintos em textos pertencendo a distintos subgéneros da narrativa (romance, conto, novela, fábula), bem como, sempre que pertinente, reportando-se a distintos *media*, ou ainda, oferecendo variações relativas a identidade, sexo e voz autoral. Pretende-se que estas duas secções dialoguem entre si, iluminando-se reciprocamente e completando-se polifonicamente.

A abordagem dos conceitos de reescrita, revisão e adaptação no contexto da Pós-modernidade e do Pós-moderno é por sua vez inseparável de uma problematização de outros conceitos igual-



mente importantes neste contexto, tais como os de representação, género e identidade. De modo a que estes sejam analisados e discutidos não em abstracto ou num vazio teórico, mas antes iluminados através da relação dialógica que estabelecem com os próprios textos que simultaneamente os definem e os problematizam, por uma questão de sistematização metodológica, optou-se pela sua distribuição através de tópicos, enquanto unidades estruturantes. Em relação aos textos seleccionados, assume-se desde já a prioridade que demos a textos de autoria feminina pela problematização ideológica e política outras que trazem à questão estética e literária que aqui pretendemos analisar, – nomeadamente, os conceitos de *re-presentação* e *re-visão* no feminino, isto é, acrescentando uma perspectiva de género, e um questionamento identitário às representações do fenómeno pós-moderno.

Finalmente, reiteramos que o conceito de “texto” aqui utilizado é necessariamente lato, isto é, se bem que o texto literário seja o objecto primeiro deste nosso estudo, outros textos que não em linguagem escrita são aqui igualmente fundamentais – textos visuais (na pintura, na fotografia, no cinema, no teatro) nas quais a imagem e a relação *ekphrastica* desta com o texto literário acresce uma indubitável significação outra às fronteiras da representação aqui em análise. (A título de exemplo, a obra fotográfica e o questionamento da identidade em Cindy Sherman, a reificação do sujeito, os fenómenos da globalização e da massificação em Barbara Kruger, a relação entre História, História de Arte, memória cultural e género em Paula Rego).

Por último, importa ainda referir que a Bibliografia seleccionada para este trabalho não tem (nem nunca poderia ter), a pretensão de ser exaustiva, uma impossibilidade de resto em qualquer estudo crítico, e tanto mais tratando-se aqui de um tema cuja contemporaneidade nos obriga ainda mais conscientemente ao gesto da modéstia de um saber que se sabe sempre inacabado e continuamente “em processo”. Trata-se, tal como muitas vezes referi aos meus alunos, de oferecer “a few tips to help you survive in the postmodern world”, face à própria condição de liminaridade de um conceito e de um tempo como o pós-moderno, onde as fronteiras e as categorias se diluem vertiginosamente. Aqui, como muitas outras vezes, a ironia sábia de Jorge Luis Borges serviu-nos de abrigo...



# Secção I

## 1 – Cartografias do Pós-moderno

[O objectivo desta secção introdutória é lançar o debate em torno da Pós-modernidade e do Pós-moderno através dos textos dos autores que o iniciaram e das distintas perspectivas críticas com que o mesmo foi sendo abordado. Conceitos, questões, categorias e selecção de textos fundamentais neste debate].

*Ecliticism is the degree zero of contemporary general culture: one listens to reggae, watches a western, eats McDonald's food for lunch and local cuisine for dinner, wears Paris perfume in Tokyo and retro clothes in Hong Kong; knowledge is a matter for TV games. By becoming kitsch, art panders to the confusion which reigns in the "taste" of the patrons. Artists, gallery owners, critics, and public wallow together in the "anything goes", and the epoch is one of slackening.* (J. F. Lyotard, *The Postmodern Condition*, [1979], 1984, p. 76).

Seguindo a proposta metodológica de Patrícia Waugh<sup>1</sup>, observaremos dois momentos, que obviamente não são estanques, no amplo contexto do Pós-moderno: a) *Teorias pós-modernas*. Definição do termo e sua contextualização no âmbito do debate filosófico havido desde meados dos anos 70 em torno da questão “Modernidade *versus* Pós-modernidade”, protagonizado, entre outros por Jürgen Habermas através do seu ataque ao Pós-modernismo no texto “Modernity an Incomplete Project”<sup>2</sup> (1980) e Jean François Lyotard

---

<sup>1</sup> Segundo a distinção de Patrícia Waugh em *Postmodernism: a Reader*, Edward Arnold, London, 1992, p. 113.

<sup>2</sup> A palestra com este título foi inicialmente apresentada em Setembro de 1980 quando Habermas recebeu o prémio “Theodor W. Adorno” outorgado pela cidade de Frankfurt. Texto este posteriormente publicado com o título referido, “Modernity

em *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1984) [*La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979)]<sup>3</sup>, nomeadamente através do texto de resposta a Habermas: “Answering the Question: What is Postmodernism?” (1982), (publicado como apêndice ao texto na sua versão inglesa, *The Postmodern Condition*). Confrontação com outros autores com posicionamentos particulares no seio deste debate: Andreas Huyssen, “The Search for Tradition: Avant-garde and Postmodernism in the 1970s”<sup>4</sup>; Ihab Hassan, *POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography* (1975)<sup>5</sup>; John Barth, “The Literature of Exhaustion” (1977)<sup>6</sup>; b) *Teorias do Pós-moderno*. Analisaremos textos de: Linda Hutcheon, *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988)<sup>7</sup> e *The Politics of Postmodernism* (1989)<sup>8</sup>; Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society” (1984); Jean Baudrillard “Simulacra and Simulations” (1988)<sup>9</sup>; Gianni Vattimo “The End of (Hi)story” (1987)<sup>10</sup>; Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (1987)<sup>11</sup>; John Barth, “The

---

versus Post-modernity”, pela revista *New German Critique*, n. 22, Inverno 1981 (pp. 3-14). Posteriormente, em 1983, o mesmo texto é publicado na antologia editada por Hal Foster, *Essays on Postmodern Culture* (Bay Press, Washington), pp. 3-15.

<sup>3</sup> Esclarece-se desde já que, por razões pedagógicas, uma vez que os seminários são conduzidos em inglês, os textos críticos usados nos seminários, quando não em inglês no original, serão lidos em tradução inglesa, ressaltando-se evidentemente a sua data de publicação original.

<sup>4</sup> O texto referido de Andreas Huyssen foi igualmente publicado no mesmo n.º da revista acima referida, *New German Critique*, n. 22, Inverno 1981, (pp. 23-39). Igualmente importante neste contexto do mapeamento do termo e sua caracterização é, da autoria de Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana U.P., Bloomington, 1986 (veja-se particularmente o capítulo 10, “Mapping the Postmodern”, pp. 178-221).

<sup>5</sup> Artigo publicado in *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times* (University of Illinois Press, Urbana, 1975), pp. 39-59.

<sup>6</sup> Texto originalmente publicado na revista *Athlantic Monthly*, 220, 2, Agosto (1967), 29-34, e posteriormente reeditado por Malcom Bradbury em *The Novel Today* (Fontana, London, 1977), pp. 70-83.

<sup>7</sup> Ver particularmente o capítulo I “Theorizing the Postmodern: Toward a Poetics”.

<sup>8</sup> Ver particularmente o capítulo I “Representing the postmodern”.

<sup>9</sup> In *Selected Writings*, ed. Mark Poster, Cambridge, Polity Press, 1988. Reeditado por Peter Brooker ed., *Modernism/Postmodernism*, Longman, London and N.Y., 1992.

<sup>10</sup> Texto originalmente publicado na revista *Chicago Review* 35, 4, 1987. Reeditado por Ingeborg Hosterev in *Zeitgeist in Babel: The Postmodernist Controversy*, Indiana U.P., Bloomington, 1991.

<sup>11</sup> Ver o cap. 1: “From Modernist to Postmodernist Fiction: Change of Dominant”, sobre as raízes do termo.



Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction” (1980)<sup>12</sup>; Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism* (1996).

Tal como Linda Hutcheon (1988), Susan Suleiman (1991) e a maioria dos críticos acima nomeados refere, os conceitos invocados por Lyotard para definir os aspectos inovadores do pensamento pós-moderno têm as suas raízes no pensamento pós-estruturalista da França dos anos 60 e 70 (Lyotard, Derrida, Foucault, entre outros), salientando “a crise de legitimação, a recusa das ‘grandes narrativas’, a escolha de modelos de dissensão e heterogeneidade por oposição a modelos de consenso e totalidade sistémica”<sup>13</sup>. A *Condição Pós-moderna* poderá assim ser lida como um manifesto pós-estruturalista expressando optimismo em relação ao descentramento da subjectividade característico da época contemporânea, tal como afirma Suleiman. Lyotard critica o realismo como forma de “desrealização”, e contrapõe à estética moderna, enquanto “estética do sublime e da nostalgia” (“it allows the unrepresentable to be put forward only as the missing contents”), a estética pós-moderna, pelo seu valor de exibição do objecto sem a nostalgia moderna ou a utopia das vanguardas:

*The postmodern would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable. (...) Post modern would have to be understood according to the paradox of the future (post) anterior (modo). (J. F. Lyotard, *The Postmodern Condition*, 1984, p. 81).*

O processo do Pós-moderno é um processo de anamnese, afirma Lyotard em “Note on the Meaning of ‘Post’”<sup>14</sup>. O auto-questionamento das Vanguardas, a sua provocação e dimensão subversiva extinguiram-se no Pós-moderno que se sabe “ter sido” provocador.

---

<sup>12</sup> Texto originalmente publicado na revista *Athlantic Monthly*, 245, 1, Janeiro (1980), 65-71.

<sup>13</sup> Ver Susan Rubin Suleiman, “Feminism and Postmodernism: A Question of Politics”, in Ingeborg Hosterey ed., *Zeitgeist in Babel*, 1991, (pp. 111-129), p. 112. Tradução nossa, assim como em casos subsequentes, salvo referência em contrário.

<sup>14</sup> In *The Postmodern Explained to Children: Correspondance 1982-85*, eds. Pfanis and Thomas, Sydney, Power Publications, 1992, pp. 87-94. Tradução portuguesa: *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*, trad. de Teresa Coelho, Dom Quixote, Lisboa, 1987.

O “pós-“ do Pós-modernismo não identifica uma mera sucessão na diacronia, mas antes uma “nova direcção em relação à anterior”. O processo das Vanguardas implicava, segundo Lyotard, “um longo, obstinado e profundamente responsável trabalho centrado na investigação dos pressupostos implícitos na modernidade”. Se abandonarmos essa “responsabilidade”, continua, estaremos condenados a repetir a “neurose moderna” do Ocidente – a esquizofrenia, a paranóia que afectaram o Ocidente durante os últimos dois séculos. Assim entendido, termina Lyotard, o “pós” do Pós-moderno recusará ser um retorno, uma repetição, um *flashback* ou um *feedback*, mas será antes um processo de análise, de anamnese, de anagoria, e de anamorfose, que elabora um “esquecimento inicial”.

A crítica de Habermas ao Pós-moderno, centra-se, por um lado, na sua defesa de que o projecto filosófico estético e cultural da Modernidade não fora ainda cumprido, e, por outro lado, no equacionar do pensamento pós-moderno com um neo-conservadorismo dos círculos da “cultura alternativa”, que Habermas identifica tanto com o pensamento do “velho conservadorismo” pré-modernista, que rejeitou liminarmente a cultura do modernismo e o “jovem conservadorismo” que, com base em atitudes modernistas, justifica um anti-modernismo irreconciliável (uma linha de pensadores que irá de Bataille, a Foucault, a Derrida). Citando Habermas: “I fear that the ideas of anti-modernity, together with an additional touch of premodernity, are becoming popular in the circles of alternative culture” (Habermas, op. cit., p. 13).

Após estas considerações prioritárias sobre a origem e a natureza do debate sobre a Pós-modernidade e o fenómeno do Pós-moderno, importa focar outros pensadores e analisar divergentes posições críticas de modo a ampliar o conhecimento da questão sob distintos ângulos.

Assim, segundo Susan Suleiman (op. cit.), o cerne do debate não é já se o Pós-modernismo constituirá um novo desenvolvimento ou uma alternativa radical ao Modernismo, mas antes qual será o presente significado do movimento e quais as direcções futuras para que aponta. O Pós-modernismo é, segundo Suleiman, uma “categoria cultural” que não deverá ser vista apenas como uma “poética descritiva”, mas antes como uma “forma de intervenção” na realidade. “Where is postmodernist practice going? Can it be political? – should it be so? Does it offer possibilities for opposition, critique, resistance to dominant ideologies? Or is it irremediably

compromised by its complicity with the market, with mass culture, capitalism, commercialism?" (pp. 113-4).

Este potencial do Pós-modernismo é, como já referimos, o objecto de questionamento de muitos outros teóricos, gerando uma forte polémica reactiva em autores como por exemplo Fredric Jameson, no já clássico texto "Postmodernism and Consumer Society" (1984), ou a acusações de vazio cínico e a-historicismo, face ao anunciado fim das "grandes narrativas" ou "meta-récits" vindas de teóricos como Jean Baudrillard, Gianni Vattimo ou Terry Eagleton, cujas posições críticas e argumentos analisaremos através da leitura dos textos atrás enumerados.

Por sua vez, Linda Hutcheon, Brian McHale, Andreas Huyssen ou Hal Foster, entre outros, dão uma outra perspectiva, no mínimo menos ansiosa e quiçá mais produtiva da questão pós-moderna, apontando para as próprias contradições e paradoxos do Pós-moderno, como o seu "bright side", o seu ponto de ruptura, nomeadamente, com o humanismo liberal das ideologias e das grandes-narrativas, mas também a sua originalidade e a sua capacidade reactiva e de intervenção. E citamos a este título Linda Hutcheon, num extracto do Prefácio a *The Poetics of Postmodernism* (1988), que, cremos, sintetiza com extrema acuidade e justeza esta precisa questão:

The tenets of our dominant ideology (to which we, perhaps somewhat simplistically, give the label "liberal humanist") are what is being contested by postmodernism: from the notion of authorial originality and authority to the separation of the aesthetic from the political. Postmodernism teaches that all cultural practices have an ideological subtext which determines the conditions of the very possibility of their production of meaning. And, in art, it does so by leaving overt the contradictions between its self-reflexivity and its historical grounding. (...) These paradoxes are, I believe, what has led to the political ambidexterity of postmodernism in general, for it has been celebrated and decried by both ends of the political spectrum. If you ignore half of the contradiction, however, it becomes quite easy to see the postmodern as either neoconservatively nostalgic/ reactionary or radically disruptive/ revolutionary. I would argue that we must beware of this suppression of the full complexity of postmodernist paradoxes (p. xiii).

E é deste pós-modernismo de "resistência", empenhado na desconstrução crítica, não um mero *pastiche* instrumental de outras

formas e modelos históricos, mas um questionamento genuíno de códigos e práticas culturais, nas palavras de Hal Foster<sup>15</sup> e Andreas Huyssen<sup>16</sup>, que nos ocuparemos em seguida.

## 2 – Pós-modernismo e Feminismo (textos, autores, problemática)

[Conceitos, questões e categorias fundamentais a abordar no eixo desta relação: a problematização dos conceitos de gênero e de identidade no contexto do pós-moderno; a importância dos conceitos de reescrita, revisão e adaptação, fundamentais para o Feminismo, e a sua articulação com o Pós-modernismo. O conceito de representação (re-presentação) no feminino. Articulação com as poéticas visuais].

*Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. (...) We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us* (Adrienne Rich, “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, 1979, p. 35).

*To write a quality cliché you have to come up with something new* (Jenny Holzer).

*Será o Feminismo a consciência política do Pós-modernismo?* Partindo desta questão, colocada por Laura Kipnis<sup>17</sup>, pretendemos abordar os distintos modos através dos quais o Feminismo problematiza o Pós-moderno, investindo-o de uma “consciência política”, um sentido do social. Vários são os críticos que, desde o início dos anos oitenta se vêm debruçando sobre esta questão, devido,

<sup>15</sup> Hal Foster, “Postmodernism: A Preface”, in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, op. cit., 1983 (ix-xvi).

<sup>16</sup> Andreas Huyssen, “Mapping the Postmodern” in *After the Great Divide, Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, op. cit., 1986 (179-221).

<sup>17</sup> Laura Kipnis, “Feminism: the Political Conscience of Postmodernism”, in Ross, Andrew, ed., *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, Edinburgh Univ. Press, 1989, pp. 157-66.



em grande parte, à crescente problematização que as mulheres, em distintos domínios, concretamente nas artes visuais e na literatura, trouxeram ao seio do próprio debate do Pós-moderno, e à sua relação com a realidade envolvente e a prática social quotidiana. Assim, quando Susan Suleiman, no artigo já referido questiona “Where is postmodernist practice going? Can it be political? – Should it be so? Does it offer possibilities for opposition, critique, resistance to dominant ideologies?” (p. 113). A mesma Suleiman, fazendo-se eco de outros autores tais como Andreas Huyssen<sup>18</sup> e Linda Hutcheon<sup>19</sup>, aponta para a existência de um “Pós-modernismo de resistência”, uma prática crítica que desestabiliza o suposto a-historicismo do Pós-moderno, oriunda do Feminismo, e de outros movimentos “ex-cêntricos”, tais como os ecológicos e anti-imperialistas. Craig Owens, num artigo considerado pioneiro na abordagem que faz desta intersecção no início dos anos oitenta, “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism”<sup>20</sup>, analisa com lucidez a questão, teorizando o que chama as implicações políticas da intersecção entre “the feminist critique of patriarchy and the postmodernist critique of representation” (p. 59). Owens coloca assim o questionamento que o Feminismo faz das noções de diferença, diferença sexual, identidade e subjectividade no centro do debate do Pós-moderno em torno do conceito de representação, e analisa-o através da obra de fotógrafas e artistas plásticas tais como Martha Rosler, Sherrie Levine, Mary Kelly, Cindy Sherman ou Barbara Kruger. A obra destas entre outras artistas alia, segundo Owens, o questionamento estético, a um questionamento teórico mais vasto sobre a questão da representação, a reificação do objecto e a “politização do olhar”<sup>21</sup>, fundamentado por sua vez na psicanálise lacaniana e na obra crítica de teóricas como Luce Irigaray e Hélène Cixous. Owens refere nomeadamente a recusa que o Feminismo faz das “grandes narrativas” legitimadoras (“grand narratives” ou *master narratives*, acrescenta o autor ironicamente), através da sua prática de desestabilização identitária e da sua pro-

---

<sup>18</sup> Huyssen, op. cit., pp. 219-221. Ver igualmente neste contexto o capítulo “Mass Culture as Woman: Modernism’s Other” (pp. 44-62).

<sup>19</sup> Hutcheon, op. cit.

<sup>20</sup> Craig Owens, “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism”, in Hal Foster, 1983, pp. 57-82.

<sup>21</sup> Importante neste contexto a obra de Laura Mulvey, nomeadamente o artigo pioneiro “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *New Left Review*, 1975.

blematização da diferença, e cita a este título Mary Kelly: “There’s no single theoretical discourse which is going to offer an explanation for all forms of social relations or for every mode of political practice”<sup>22</sup>.

O ensaio de Craig Owens constitui assim, tal como Suleiman refere, um precioso argumento em favor do Pós-modernismo, pois se o Feminismo constitui de facto um “concrete political edge, or wedge” contrariando as acusações pessimistas de Baudrillard ou de Jameson, então o Pós-modernismo poderá assim deixar de ser visto como “a expressão de uma cultura mergulhada na nostalgia de um centro perdido” (p. 116).

Cabe neste ponto afirmar que o debate desta questão será uma das dimensões fundamentais que orientará este trabalho, já que se pretende aprofundar, discutir, expor e problematizar textos maioritariamente de autoria feminina, que se inscrevem nesta conceptualização do acto de *re-ver* (reportando-nos agora à epígrafe de Adrienne Rich), para além de uma mera figura de retórica, mas antes como um acto político e uma questão de sobrevivência: *Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival*.

Trazendo agora esta polémica para os anos 90 e subsequentes, importa referir a antologia *Feminism/Postmodernism* editada por Linda Nicholson (1990)<sup>23</sup> e o volume *Feminism and Postmodernism*, editado por Margaret Ferguson e Jennifer Wicke (1992)<sup>24</sup>. Num capítulo do primeiro referido, intitulado “Social Criticism without Philosophy: an Encounter between Feminism and Postmodernism”, da autoria de Nancy Fraser e Linda Nicholson, assume-se já a existência, sem refutação possível, de um “Feminismo pós-moderno”, sendo contudo agora esta a questão colocada: “How can we combine a postmodernist incredulity toward metanarratives with the social-critical power of feminism?” E a resposta encontrada assume o aparente paradoxo sem qualquer perplexidade: “A first step is to recognize, *contra* Lyotard, that postmodern critique need forswear

---

<sup>22</sup> “No Essential Femininity: A Conversation between Mary Kelly and Paul Smith”, *Parachute*, 26 (Spring 1982), p. 33.

<sup>23</sup> Linda Nicholson, ed., *Feminism/Postmodernism*, Routledge, New York & London, 1990.

<sup>24</sup> Margaret Ferguson e Jennifer Wicke, eds., *Feminism and Postmodernism*, Bloomington, Duke Univ. Press, 1992.

neither large historical narratives nor analyses of societal macrostructures. (...) Thus postmodern feminists need not abandon the large theoretical tools needed to address large political problems. There is nothing contradictory in the idea of a postmodern theory” (p. 34).

O feminismo pós-moderno, continuam as autoras, permanecerá assim sem qualquer contradição imanente, teórico, isto é, histórica e geo-politicamente situado, contrariando universalismos e essencialismos. Citando de novo as autoras: “When its focus became cross-cultural or transepochal, its mode of attention would be comparativist rather than universalizing, attuned to changes and contrasts instead of to covering laws” (p. 34).

A insistência na necessidade da “fertilização cruzada” entre o Feminismo e o Pós-modernismo tornaram-se assim na tônica do pensamento crítico de ambos os movimentos durante os anos 90: “Feminist theory and practice (...) now require an understanding of the transformations of postmodernity, while a postmodern politics (...) entails feminism as a cutting edge of its critique”, tal como referem Margaret Ferguson e Jennifer Wicke na Introdução da obra já referida (p. 4). Contudo, ressaltam as autoras, é fundamental que tanto o Feminismo como o Pós-modernismo mantenham um elevado grau de consciência crítica (dos seus objectivos e das suas fronteiras), de modo a não se aniquilarem mutuamente, isto é, acrescentam as autoras, que permaneçam “theory, in the strongest definition of the term” (p. 8).

Esta preocupação tem sido reiterada por diferentes autoras, entre as já citadas, ao longo dos anos 90, reenunciando a preocupação de um Feminismo alerta e auto-crítico, por um lado comprometido com uma política identitária localizada e, por outro, receptivo às sucessivas rupturas de conceitos (de género, classe, raça, sexualidade, religião), incluindo a própria definição conceptual de “mulher” ou de “Feminismo”, em sintonia com o questionamento pós-estruturalista e pós-moderno dos conceitos fixos e estáveis, tal como escreve Linda Nicholson no artigo “Feminism and the Politics of Postmodernism”:

The question thus becomes: What is a postmodern approach to language that avoids the essential arrogance of much modernist, and some feminist, discourse, but also that does not reduce feminism to silence or to a purely negative stance? The answer, I claim, is a

discourse that recognizes itself as historically situated, as motivated by values and, thus, political interests, and as a human practice without transcendent justification<sup>25</sup>.

Porém, a necessidade de negociar o discurso do Feminismo, que se pretende “historicamente situado”, com a permanente desestabilização do olhar sobre a realidade e a “vigilância cínica” defendida pelo Desconstrucionismo, constituiu para feministas como Susan Bordo e S. Benhabib, um obstáculo a essa aliança entre o Feminismo e o Pós-modernismo.

Para reequacionar esta questão reportamo-nos ao volume *Feminist Contentions: A Philosophical Exchange* (1995)<sup>26</sup>, uma pertinente antologia que contém um conjunto de ensaios e respostas aos mesmos da autoria de Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell e Nancy Fraser, cujo objectivo (conseguido) é fazer o “state of the art” relativo à questão em análise. Dentre estes, é de particular referência o ensaio de Nancy Fraser, intitulado “False Antitheses”, o qual, de um modo sintético e acutilante passa em revista os argumentos do debate, concretamente, os casos de Benhabib e de Butler, sublinhando o que intitula de “falsas antíteses” de cada um deles. No caso de Benhabib, e cito, “antifoundationalism versus political engagement, situated criticism versus critical self-reflection, situated criticism versus radical opposition to one’s society” (p. 65); no de Butler, “identity versus difference, subjectivation versus reciprocity, dereification versus normative critique, deconstruction versus reconstruction” (p. 71). Em alternativa, Nancy Fraser argumenta, de modo muito convincente, a possibilidade de ultrapassar estas falsas dicotomias, e, por um lado, construir um Feminismo fundamentado na desconstrução, *mas também* na reconstrução, na desestabilização de sentidos e significações, *mas também* na projecção de utopias (p. 71). Deste modo, acrescenta Fraser, poderemos propor “uma relação com a história simultaneamente anti-fundacional e politicamente comprometida e promover uma multiplicidade de historiografias que sejam ao mesmo tempo contextualizadas e provisoriamente totalizantes” (pp. 71-2). Esta é a proposta de Nancy Fraser para a construção dos novos paradigmas da teorização feminista que integram tanto as perspec-

<sup>25</sup> Linda Nicholson in Ferguson e Wicke, op. cit., 1992 (pp. 64-5).

<sup>26</sup> *Feminist Contentions*, (Introd. de Linda Nicholson), Routledge, New York and London, 1995.

tivas da teoria crítica, como as do pós-estruturalismo, aplacando as “falsas antíteses” do (falso) debate entre o Feminismo e o Pós-modernismo.

### **3 – Pós-modernismo e Metaficção (Estratégias e retórica da narrativa, códigos de representação)**

[A metaficção enquanto estratégia narrativa privilegiada neste contexto e os conceitos de intertextualidade, ironia, *pastiche* e paródia. O “paradoxo metaficcional” e a “metaficção historiográfica” enquanto indagação acerca da natureza da representação e da relação entre ficção e História na narrativa contemporânea].

*We live immersed in narrative, recounting and reassessing the meaning of our past actions, anticipating the outcome of our future projects, situating ourselves at the intersection of several stories not yet completed* (Peter Brooks, *Reading for the Plot*, p. 3).

Nesta subsecção pretende-se, tal como foi já referido, focar a questão particular da retórica e das estratégias narrativas no contexto do Pós-moderno, nomeadamente a relação entre História e ficção, bem como o questionamento dos conceitos de “re-presentação” e de “re-escrita”, aliados aos *tropos* da paródia, alegoria, ironia, *mise en abyme* e intertextualidade, que se constituem como eixo da narrativa pós-moderna. Linda Hutcheon em *A Poetics of Postmodernism* (1988) analisa detalhadamente esta questão, que se fundamenta na crença pós-moderna da dissolução de fronteiras entre ficção e história (a confusão deliberada entre “verificação” num caso, e “veracidade” no outro), e ainda, nas palavras de Hutcheon, no facto de que tanto a História como a ficção são *narrativas* que se constituem como “sistemas de signos culturais, construções ideológicas, cuja ideologia consiste na sua aparência de autonomia e auto-suficiência” (p. 112). Tanto a História como a ficção são formas de representar e interpretar o mundo, sendo que a literatura é a “representação da escrita enquanto representação”, afirma a autora<sup>27</sup> (p. 48). Tanto historiadores como romancistas,

---

<sup>27</sup> Ver Linda Hutcheon, “Telling Stories: Fiction and History” in *The Politics of Postmodernism*, (1989), pp. 47-61.

continua Hutcheon, se importam não apenas com o relatar dos factos, mas com o “relatar que o estão a relatar” (Ibid.). Hutcheon fundamenta os seus argumentos em inúmeros exemplos de narrativas contemporâneas, quer da ficção latino-americana (Carlos Fuentes, Garcia Márquez, Roa Bastos, Vargas Llosa), quer britânica (John Fowles, Graham Swift, Angela Carter, Peter Ackroyd, ...) ou norte-americana (Maxine Hong Kingston, John Barth, Doctorow, ...), insistindo no efeito de “re-presentation” da narrativa pós-moderna e no seu “narcisismo narrativo”<sup>28</sup>, estratégias fundamentais da “desnaturalização pós-moderna”, isto é, citando a autora: “the simultaneous inscribing and subverting of the conventions of narrative” (p. 49).

A reflexão sobre estas noções a partir dos textos de Hutcheon, problematizando o conceito de metaficção e de intertextualidade, e ainda, concretamente, a retórica de uma figura central como a paródia na narrativa pós-moderna, apoiada em textos (para além dos já referidos de Linda Hutcheon), de Patricia Waugh, (*Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, 1984), Marc Currie (ed.), (*Metafiction*, 1995), ou de Gérard Genette *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1983), permitirão aprofundar o conhecimento dos instrumentos de análise crítica e desenvolver estratégias de leitura contextualizada face aos textos já enunciados e sobre os quais nos debruçaremos em seguida.

---

<sup>28</sup> Título de um anterior livro de Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Methuen, New York and London, 1980.

## Secção II

### Os conceitos de Intertextualidade e Reescrita

Introduzida na teoria literária através da obra de Mikhail Bakhtin via Kristeva, e fundamental na obra de Barthes e de Derrida, a teoria da intertextualidade propõe-nos o texto como uma estrutura fluida e interpenetrada que alcança a significação independentemente da sua origem ou do seu ponto de partida (o autor e/ou o real). Citando a célebre afirmação de Roland Barthes no texto “A Morte do Autor”<sup>1</sup>, “um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a *mensagem* do Autor-Deus) mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (“A Morte do Autor”, 1987, p. 51-2). Por sua vez, continua o autor, “a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto e branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (p. 49.).

A conceptualização e o questionamento da “morte do autor” em articulação com o primado do texto enquanto entidade performativa, superfície geradora de significações e de cruzamentos intertextuais, foi crucial no contexto da renovação do pensamento epistemológico literário e filosófico da Europa dos anos 60, esta igualmente em ebulição social e política, e assumiu distintos con-

---

<sup>1</sup> Texto original, “La mort de l’auteur”, *Mantéia V*, 1968 (12-17; “A Morte do Autor”, (trad. António Gonçalves), Ed. 70, Lisboa, 1987, p. 51-2; “The Death of the Author”, (tradução inglesa de Stephen Heath), in *Image, Music, Text*, Fontana, Glasgow, 1982, (142-149).

tornos discursivos, de Roland Barthes a Julia Kristeva, a Jacques Lacan, a Jacques Derrida<sup>2</sup> e a Michel Foucault, entre outros.

Sobre a questão autoral, este último formulou a sua teorização num texto de 1969, intitulado “Qu’est ce qu’un auteur?”, apresentado na Sociedade Francesa de Filosofia e posteriormente publicado no seu Boletim; neste texto Foucault parte da premissa provocatória pedida de empréstimo a Beckett, “*Que importa quem fala?*”, e propõe-se substituir o conceito de autor pelo de “função autor”, que define como “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos *no interior de uma sociedade*”<sup>3</sup>. Segundo Foucault é esta “função autor”, e não o autor idealmente construído enquanto sujeito portador de sentidos, que importa pragmaticamente analisar<sup>4</sup>.

Por sua vez, Julia Kristeva, responsável pela divulgação do pensamento de M. Bakhtin no Ocidente, desde a sua chegada a França, vinda da Bulgária, em 1966, conceptualiza o conceito de *intertextualidade* (e é usualmente referida como tendo cunhado o termo), a partir da teorização bakhtiniana do dialogismo da palavra e do discurso. E cito, a partir do texto de “Une poétique ruinée”, publicado em 1966 na revista *Critique*<sup>5</sup>:

O dialógico vê em cada palavra uma palavra sobre a palavra, dirigida à palavra; e é apenas na condição de pertencer a esta polifonia – a este **espaço intertextual** – que a palavra se torna numa palavra com-

<sup>2</sup> O ano de 1967 marca a emergência de Derrida como figura maior no pensamento francês: é o ano da publicação de *La voix et le phénomène*, *De la grammatologie*, e ainda de *L’écriture et la différence*. (Vide Introdução à tradução inglesa *Writing and Difference*, de Alan Bass (Routledge and Kegan Paul, London and Henley, 1978).

<sup>3</sup> Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur”, in *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63, n.º 3, 1969, (73-104); tradução portuguesa, “O que é um autor?”, Vega, Lisboa, 1992, (p. 46). Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro.

<sup>4</sup> Para uma análise exaustiva desta questão veja-se o texto de Susan Stanford Friedman, “Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author”, in *Influence and Intertextuality in Literary Theory*, (eds. Jay Clayton and Eric Rothstein), The Univ. of Wisconsin Press, Madison, 1991 (146-179). Numa versão mais recente deste texto, a autora foca particularmente o contributo da crítica feminista neste âmbito, vide: “Migration, Encounter and Indigenisation: New Ways of Thinking about Intertextuality in Women’s Writing”, in *European Intertexts*, vol. 13, (eds. P. Stoneman, A. Sanchez-Arce and A. Leighton), Peter Lang, Oxford and Bern 2005, (pp. 215-271).

<sup>5</sup> Texto inicialmente publicado em francês na revista *Critique*, 1966. Tradução nossa. Tradução inglesa, “The Ruin of a Poetics”, in *Russian Formalism*, eds. S. Bann and J. Bowlt, Scottish Academic Press, Edinburgh, 1973 (trad. Vivienne Mylne), (pp. 102-119).



pleta. (...) No seio desta plurivocidade a palavra/discurso não tem uma “significação fixa” (a sua unidade semântica e sintáctica é destruída pelas vozes e acentos dos “outros”); a palavra/discurso é disseminada por uma multiplicidade de facetas, uma multiplicidade de contextos – no contexto dos discursos, na **intertextualidade** onde o sujeito falante se torna plural e fragmentado, mas também no ouvinte, nós mesmos”.

Fundamentando-se nos conceitos de *diálogo* e *ambivalência*, a gramática relacional de Bakhtin nunca vê a palavra como uma unidade isolada ou uma entidade abstracta no sentido saussuriano, mas antes existindo sempre num contexto interactivo e comunicacional; a palavra, tal como definida pela dupla Bakhtin/Voloshinov em *Marxism and the Philosophy of Language* (1973)<sup>6</sup>, é um fenómeno ideológico, caracterizado pela sua ubiquidade social e pela sua pluriacentuação, é o “mais poderoso índice das transformações sociais” (1973: 19), segundo as palavras de Bakhtin, uma verdadeira “arena da luta de classes” (1973: 41)<sup>7</sup>.

O alargamento da translinguística de Bakhtin, da sua poética histórica e do princípio do dialogismo intrínseco à palavra, tiveram repercussões fundamentais no conceito de intertextualidade desenvolvido na França dos anos 60 (Kristeva, Todorov, Barthes, Derrida, ...). Bakhtin afirma, nomeadamente em *Dialogic Imagination* (1981), colectânea de textos onde se propõe uma poética histórica do romance, que “toda a palavra se dirige a uma outra palavra e não pode escapar à profunda influência da palavra de resposta que antecipa”<sup>8</sup>; e, por outro lado, que toda a escrita é a leitura de

---

<sup>6</sup> Bakhtin, Mikhail, M. (Voloshinov, V. N.), *Marxism and the Philosophy of Language* (Leningrad, 1929), Seminar Press, London, 1973; *Freudianism: A Marxist Critique* (Leningrad, 1927), Titinik, I. R. and Bruss, N. H., New York and London, Academic Press, 1976; Bakhtin, Mikhail, M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Holquist, M. and Emerson, C. eds., Univ. of Texas Press, 1981; Bakhtin, Mikhail, M., *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Leningrad, 1929, Moscow, rev. 1963), Manchester Univ. Press, 1984; Bakhtin, Mikhail, M., *Rabelais and His World*, (Moscow, 1965), Indiana Univ. Press, Bloomington, 1984.

<sup>7</sup> Esta noção de dialogismo será posteriormente desenvolvida por Fredric Jameson em *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*, (Methuen, London, 1981), na sua análise dos discursos de classe, o discurso social hegemónico e os discursos marginais: “the dialogue of class structure is one in which two opposing forces fight it out within the general unity of a shared code” (1981: 84).

<sup>8</sup> “every word is directed toward an answer and cannot escape the profound influence of the answering word that it anticipates” (Bakhtin, 1981: 280).

(*absorção de e resposta a*) um texto anterior. Consequentemente, a poética translinguística de Bakhtin ou o seu dialogismo crítico, (segundo Todorov), propõe-nos, agora já nas palavras de Julia Kristeva, em “Le mot, le dialogue et le roman”, a noção de enunciado/texto como “mosaico de citações; o texto como absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1967: 85)<sup>9</sup>. Isto é, ao substituir o conceito bakhtiniano de intersubjectividade pelo de *intertextualidade*, Kristeva anuncia o conceito que tem vindo a ser axial na teorização literária contemporânea, não cessando de gerar novas repercussões e novo pensamento crítico (do pós-estruturalismo ao desconstrucionismo, ao pós-modernismo, aos estudos feministas, aos estudos pós-coloniais, às interartes e às poéticas visuais<sup>10</sup>).

Contudo, como referem Jay Clayton e Eric Rothstein na introdução ao volume, *Influence and Intertextuality in Literary Theory*<sup>11</sup> (1991), o próprio diálogo de Kristeva com Bakhtin é mediatizado pelo seu diálogo com o pensamento de Derrida e de Lacan. Kristeva transforma os conceitos de Bakhtin de forma a serem lidos em conjugação com o pensamento emergente na França dos anos 60 (Derrida, nomeadamente, é citado logo nas primeiras linhas do seu texto “Le mot, le dialogue et le roman”<sup>12</sup>, o conceito de *escrita* substitui o de “frase”, e as noções de indeterminismo, *différance* e disseminação permeiam o texto de Kristeva). Porém, como Clayton e Rothstein igualmente referem, os próprios conceitos bakhtinianos de “hibridismo” e “heteroglossia” antecipam já os seus quasi-equivalentes pós-estruturalistas (Ibid., p. 19).

O conceito de intertextualidade articula-se por sua vez intimamente com o conceito de reescrita, ao privilegiar, no escritor, um “leitor de textos culturais”, nos quais este se insere “re-escrevendo-os” através da indefinida construção textual da história e da

<sup>9</sup> “Le mot, le dialogue et le roman”, texto publicado em *Semeiotiké, Recherches pur une Sémanalyse* (Paris, Seuil, 1969) e traduzido para inglês, por Stephen Heath, como “Word, Dialogue and Novel”, in *Desire in Language*, (ed. Léon Roudiez), Blackwell, 1981 (p. 66).

<sup>10</sup> Sobre o uso, a apropriação legítima e a aplicabilidade deste conceito nas Poéticas Visuais, remetemos para Macedo, Ana Gabriela, “Scandalous Bodies: Visual Poetics and the Politics of Representation” in *European Intertexts* (eds. P. Stoneman, A. Sanchez-Arce and A. Leighton), Peter Lang, Oxford and Bern, 2005.

<sup>11</sup> *Influence and Intertextuality in Literary Theory*, (eds. Jay Clayton and Eric Rothstein), The Univ. of Wisconsin Press, Madison, 1991 (pp. 18-20).

<sup>12</sup> “l’écriture (j’ai en vue cette littérature qui rend palpable l’élaboration du sens poétique comme *gramme dynamique*)”. In “Le mot, le dialogue et le roman”, p. 82.

sociedade: “um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação”, escreve Barthes em “A morte do autor” (p. 53). Por sua vez, afirma Kristeva, a escrita é sempre uma releitura de textos culturais e do diálogo destes com o literário (1969: 69; 65).

O conceito de reescrita será assim um corolário do conceito de intertextualidade, do mesmo modo que este último é um corolário do conceito de “morte do autor”: “É a linguagem que fala, não é o autor (...) escrever é (...) atingir aquele ponto em que só a linguagem actua, ‘performa’, e não ‘eu’”, escreve Barthes (p. 50).

No ensaio de 1971, “De l’oeuvre au texte”, publicado na *Revue d’esthétique*<sup>13</sup>, Barthes define ainda o texto como “travessia”, lugar onde “as linguagens (antecedentes ou contemporâneas) se cruzam e circulam” (p. 56; 61), e afirma: “O *intertextual* em que todo o texto é apanhado, visto que ele próprio é o **entre-texto** de um outro texto, não pode confundir-se com qualquer origem do texto” (p. 58). O texto constrói-se assim como uma rede, uma teia de produção de sentidos e significações, um jogo de disseminações.

Parece-nos pertinente remeter aqui para um recente ensaio de Charles Bazerman, intitulado “Intertextualities”, publicado no volume *Bakhtinian Perspectives on Language, Literacy and Learning* (2004), no qual o autor persuasivamente afirma que, pese embora a importância da problematização trazida ao texto pelo conceito da “morte do autor”, a própria retórica da intertextualidade traduz um processo inegável de criação de “autoridade, agenciamento e empoderamento” no texto, e não a sua dissolução na fluida teia de vozes anteriores<sup>14</sup>. O processo da reescrita pressupõe sempre um “agente” da reescrita. O conceito de reescrita tal como o entendemos e dele faremos uso neste ensaio, filia-se neste entendimento.

---

<sup>13</sup> Tradução portuguesa, “Da Palavra ao Texto”, in *O Rumor da Língua*, Ed. 70, Lisboa, 1987, (pp. 55-61).

<sup>14</sup> “Composition and rhetoric’s intertextuality is ultimately about agency within the complex, historically evolved, and continually mutating landscape of texts. Intertextuality for composition is about creating authority, agency, and powerful text, and not about their dissolution within everything that has been written before” (p. 64). Charles Bazerman, “Intertextualities: Volosinov, Bakhtin, Literary Theory and Literacy Studies”, in *Bakhtinian Perspectives on Language, Literacy and Learning* (eds. Arnetha F. Ball and Sarah W. Freedman), Cambridge U. Press, 2004 (pp. 53-65). As traduções das citações incluídas neste trabalho são da nossa autoria, salvo referência em contrário.

Por último, nesta parte introdutória do nosso trabalho, importa ainda lembrar que a noção de “influência”, frequentemente invocada neste âmbito, se insere numa outra perspectiva de análise textual e ideológica, baseando-se no biografismo do “autor confidente” como pretensão método de análise literária e, tal como o próprio R. Barthes afirma, na “tirania do autor como pessoa”. E cito: “procurar as ‘origens’, as ‘influências’ de uma obra é obedecer ao mito da filiação; as citações de que um texto é feito são anónimas, inidentificáveis, e contudo ‘já lidas’: são citações sem aspas” (p. 58).

Em contrapartida, o conceito de intertextualidade abre um novo campo de análise metodológica contra qualquer forma de apriorismo baseado em teorias de génio ou de patrilinearidade. Tal como Susan S. Friedman faz notar no ensaio, “Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author” (1991): “A influência pressupõe um princípio de causalidade segundo o qual uma pessoa (ou coisa) muda como resultado da acção de uma outra força, anterior ou mais poderosa. Pressupõe sempre uma fonte, uma origem, um agente que se dirige ou recai sobre outrém. (...) O processo da influência é invisível, apenas evidente nos seus efeitos” (Friedman, 1991: 152)<sup>15</sup>. E, extrapolando esta noção para um contexto não estritamente literário, lembrando que o ano de 68 em França (o ano em que Roland Barthes sintomaticamente “matou” o autor) foi sinónimo da derrocada intelectual do humanismo do *ancien régime*, e das suas amarras capitalistas/imperialistas, pela vanguarda pós-estruturalista, Friedman acrescenta: “Enquanto palavra, a influência está contida no *rationale* ideológico do conquistador e do colonizador, que vê a sua influência como factor de penetração hegemónica no conquistado e no colonizado” (Ibid.)<sup>16</sup>.

O conceito de intertextualidade, tal como Kristeva o problematizou, adaptando as noções bakhtinianas de heteroglossia e dialogismo do enunciado ao seu “projecto semiótico”, como Friedman salienta, define-se como um “processo dialéctico, conflitual e

---

<sup>15</sup> “Influence suggests a principle of causality in which one person (or thing) changes as a result of the action of an other, prior, more powerful source. It presumes a source, an origin, an agency that flows into or acts upon another. (...) The process of influence is invisible, evident only in its effects” (1991: 152).

<sup>16</sup> “As a word, influence is implicated in the rationalizing ideology of the conqueror, the colonizer, who envisions his influence as a hegemonic penetration of the conquered, the colonized” (Ibid.).

anti-hegemónico”, que se opõe à noção de “influência” enquanto “estudo das origens” do texto (Friedman, 1991: 153)<sup>17</sup>.

## Reescrita e *Re-visão*

Tal como Ziva Ben-Porat escreve na Introdução a um volume inteiramente dedicado ao tema da “Reescrita” pelo *Journal of Romance Studies* n. 3 de 2003, este termo não possui uma definição rígida; é uma categoria, um catalisador potencial de um pacto de leitura particular, que se caracteriza pela sua vasta acepção de aplicações práticas<sup>18</sup>. A definição prévia que Ben-Porat nos oferece desta categoria insere-se num sistema global de “transformações de um texto anterior”, por sua vez incluídos nas subcategorias de alusões globais. Afirma a autora: “Uma reescrita é o resultado escrito da transformação de um texto” contudo, continua, “se todas as reescritas são alusões globais, nem todas as alusões globais são reescritas”<sup>19</sup> (Ben-Porat, 2003: 4).

Os Estudos Feministas vieram acrescentar uma nova dimensão ao conceito de intertextualidade e ao correlato da reescrita, dimensão essa que alguns verão como enriquecimento, outros como uma desnecessária “complicação”; a maioria concordará contudo que se tratou de uma subversão dos paradigmas daqueles conceitos. A própria Kristeva, num ensaio datado de 1979, “Le temps des femmes”<sup>20</sup>, aponta para essa diferença de perspectiva relacionada com os conceitos por ela desenvolvidos em torno da “subjectividade feminina”, noções como as de “ritmo e *chora* semiótico” e “jouissance”; Susan Friedman acrescenta à especificidade da teori-

---

<sup>17</sup> Friedman remete para o texto de Kristeva, *La Révolution du Langage Poétique* (Paris, Seuil, 1974), no qual a autora propõe um outro termo para substituir o de intertextualidade, “transposição”, alegando os usos indevidos e a banalização do primeiro. Kristeva define “transposição” como a passagem de um sistema enunciativo de significações para outro.

<sup>18</sup> *Journal of Romance Studies*, vol. 3, n. 3, Winter 2003, (ed. Ziva Ben-Porat), p. 5.

<sup>19</sup> “A rewrite is the written output of the reworking of a written text (...) all rewrites are global allusions but not all global allusions are rewrites” (Ben-Porat, 2003: 4).

<sup>20</sup> Julia Kristeva, “Le temps des femmes”, *Trente Quatre / Quarante Quatre. Cahiers de recherches des sciences des textes et documents*, 5, Hiver 1979, pp. 5-19.

zação de Kristeva e à razão da sua diferença em relação a Roland Barthes, nomeadamente, o facto desta ser, na França dos anos 60, mulher, expatriada, oriunda das “margens periféricas da Europa”, e educada nos princípios do Formalismo russo<sup>21</sup>.

Jay Clayton e Eric Rothstein, num ensaio do volume atrás citado, “Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality” (pp. 10-11), referem também, de modo muito pertinente, o contributo do pensamento crítico feminista nos estudos da intertextualidade, salientando a importância da revisão do cânone feita a partir de feministas como Annette Kolodny, Ellen Moers, Elaine Showalter, Adrienne Rich, Alice Walker, Sandra Gilbert e Susan Gubar<sup>22</sup>, entre outras, como uma alternativa à celebração do cânone patriarcal dos génios da Tradição Ocidental, de Harold Bloom<sup>23</sup>, estoura baseada numa linha genealógica matrilinear, assente numa retórica figurativa feminina. De modo idêntico, Susan S. Friedman, num recente artigo em que retoma a questão da intertextualidade no feminino<sup>24</sup>, refere:

“Imagens de mulheres usando o tear e a agulha, figuras ancestrais tecendo, ou fiando – tornaram-se centrais na retórica da criatividade

---

<sup>21</sup> “As a woman, Kristeva exists at the edge of phallogocentric discourses, a historically specific position of marginality that makes her insertion into and against those discourses fundamentally different from Barthes’s” (Friedman, p. 152).

<sup>22</sup> Annette Kolodny, “A Map for Misreading: Or, Gender and the Interpretation of Literary Texts” (1980), in *The New Feminist Criticism*, ed. Elaine Showalter, Virago, London, 1986; Ellen Moers, *Literary Women: the Great Writers*, N.Y., 1976; Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, London, Virago, 1979; Adrienne Rich, *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*, W.W. Norton and Co., N.Y., 1979; Alice Walker, *In Search of Our Mothers’s Gardens*, N.Y., 1983; Nancy Miller, *The Poetics of Gender*, Nancy Miller ed., Columbia U. P., New York; Susan Gilbert and Susan Gubar, *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer in the 19<sup>th</sup> century Literary Imagination*, New Haven, 1979; *Shakespeare’s Sisters: Feminist Essays in Women’s Poets*, Indiana U. P., Bloomington, 1979; *No Man’s Land: the Place of the Woman Writer in the 20<sup>th</sup> century*, vol. I, New Haven, 1988.

<sup>23</sup> Veja-se de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, N.Y., O.U.P., 1973; *A Map of Misreading*, N.Y., O.U. P., 1975; *The Western Canon: Books and Schools of the Ages*, Harcourt Brace & Co., New York, 1994. (Neste último, num espectro de 26 “grandes autores” de todos os tempos, apenas quatro são mulheres, Jane Austen, George Eliot, V. Woolf e Emily Dickinson).

<sup>24</sup> Susan Stanford Friedman, “Migration, Encounter and Indigenisation: New Ways of Thinking about Intertextuality in Women’s Writing”, in *op. cit.*, *European Intertexts*, vol. 13, 2005 (pp. 215-271). Neste ensaio a autora foca particularmente o contributo da crítica feminista no âmbito da intertextualidade.

feminina durante o crescimento e o apogeu da teoria e da crítica feminista nos Estados Unidos dos anos 1970 e 80”<sup>25</sup>.

O conceito abstracto de intertextualidade transforma-se aqui em actividade corporalizada e sexualizada, histórica e politicamente ancorado em noções de género, sexo e raça. Veja-se a título de exemplo, o ensaio pioneiro de Nancy Miller, “Arachnologies: The Woman, the Text, the Critic” (1986)<sup>26</sup>, no qual a autora, partindo de “Le Plaisir du texte” de Roland Barthes (1973) e da noção de texto como “textura” ou “tessitura” (*tissue*), desenvolve uma retórica da textualidade feminina articulando a criatividade no feminino com a actividade tradicional empírica e o saber cultural das mulheres, estendendo-a depois ao conceito de “ginocrítica” de Elaine Showalter (1981), ou de “ginese” (*gynesis*) de Gayatri Spivak (1983)<sup>27</sup>.

Assinale-se ainda o ensaio de Adrienne Rich, “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision” (1979), pelo seu influente discurso crítico, marcadamente ideológico, ao reclamar a **re-visão da história cultural** não apenas enquanto gesto intelectual e político, mas como uma prioridade de *sobrevivência* para as próprias mulheres<sup>28</sup>.

Essa é, sem dúvida, uma das problematizações fundamentais que a reescrita e a questão da intencionalidade da “citação” trazem ao texto original: um novo olhar, uma **re-apresentação** do modo anterior e da problemática anteriormente apresentadas, mas sempre,

<sup>25</sup> “Figures of women at the loom and needle, women weaving, crones spinning – these became central tropes of women’s creativity during the rise and heyday of feminist theory and criticism in the United States in the 1970s and 1980s” (Friedman, 2005: 215).

<sup>26</sup> Nancy Miller, “Arachnologies: The Woman, the Text, the Critic”, in *The Poetics of Gender*, Nancy Miller ed., Columbia U. P., New York, 1986, (270-295). Neste texto, ironicamente, Miller escreve: “(...) if Barthes had been less fond of neologisms, and a feminist, he might have named his theory of text production an “arachnology” (p. 271).

<sup>27</sup> Elaine Showalter, “Feminist Criticism in the Wilderness” (1981), in *The New Feminist Criticism*, ed. Elaine Showalter, Virago, London, 1986; Gayatri Spivak, “Displacement and the Discourse of Woman”, in *Displacement: Derrida and After*, ed. Mark Krupnick, Indiana U. P., Bloomington, 1983.

<sup>28</sup> “Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival”. Adrienne Rich, “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, in *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose 1966-1978*, W.W. Norton & Company, New York and London [1971; 1979], 1995 (p. 35).

conscientemente ou não, historicamente situado. A nova retórica, e a nova composição do texto, são um contributo fundamental na formulação do agenciamento do sujeito e na assunção da autoridade de uma nova voz na teia da intertextualidade. Todo o processo de reescrita intertextual é, em nossa opinião, em larga medida, um processo comprometido, não um processo “cego” (a “blind parody” de que fala Fredric Jameson<sup>29</sup>), o qual nos remete necessariamente para o diálogo de linguagens, textos e culturas, para o qual Bakhtin e Voloshinov ousadamente chamaram a atenção de linguistas, historiadores e teóricos da literatura já nos anos 20 do século passado.

Por sua vez, Matei Calinescu, o autor das “Cinco Faces da Modernidade” (1987), num ensaio intitulado precisamente “Rewriting” (“Reescrita”), de 1997<sup>30</sup>, começa por dizer que este é um termo relativamente novo e “na moda”, para traduzir um conjunto de técnicas de composição literária muito antigas, que incluem a imitação, a paródia, o burlesco, a transposição, o *pastiche*, a adaptação, e até a tradução. A estas “transformações textuais”, escreve o autor, o modernismo e o pós-modernismo vieram trazer alguns novos contornos. Usando como texto de fundo para o seu argumento os *Palimpsestes* (1982) de Gérard Genette<sup>31</sup>, e a noção de “literatura em segundo grau”, Calinescu aponta para a “reescrita” como a estratégia de composição fundamental na pós-modernidade, e não apenas adstrita aos auto-denominados textos pós-modernos: “é a partir da (re)leitura – intimamente relacionada com aquilo que podemos chamar (re)escrita – que a sensibilidade pós-moderna perante o fenómeno da hipertextualidade pode ser melhor avaliada. (...) Um leitor de textos pós-modernos procurará indícios de reescrita mesmo nos mais sérios textos “romântico-realistas” (p. 244)<sup>32</sup>.

Referindo-se em seguida ao conceito de paródia, Calinescu reporta-se a Linda Hutcheon – autora com uma obra crítica funda-

<sup>29</sup> Vide Fredric Jameson, “Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism”, in *New Left Review*, 146, London, 1984.

<sup>30</sup> In *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, eds. Hans Bertens and Dowe Fokkema, Utrcht Univ., John Benjamins Publ. Co., Amsterdam/Philadelphia, 1997 (pp. 243-248).

<sup>31</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

<sup>32</sup> “it is from the perspective of (re)-reading – closely connected with what we might call (re)writing – that the postmodern sensitivity to the phenomenon of hypertextuality can be better judged. (...) A reader of postmodern texts (...) will look for hints of rewriting even in serious “romantic-realist” texts” (p. 244).



mental no âmbito do pós-moderno, para quem a paródia é o modo privilegiado da reescrita, tal como defende em *A Theory of Parody* (1985)<sup>33</sup>. A paródia é, segundo Hutcheon, “imitação com distância irônica crítica, cuja ironia é cortante em ambos os sentidos”, isto é, ela dirige-se tanto ao texto original, como ao reescrito (Hutcheon, 1985: 37)<sup>34</sup>. A paródia, afirma ainda Hutcheon, baseia-se fundamentalmente na confrontação da *diferença* entre dois textos e na encenação ou *dramatização* dessa confrontação (Ibid., p. 31). Na medida em que a paródia, afirma agora Calinescu retomando o pensamento da autora, “repete com ironia (ou recria, revive, adapta, cita, revê, reencena, retoma), paradoxalmente continua o passado, ao mesmo tempo que se distancia dele: a paródia critica enquanto louva e estimula, “preserva” pelo próprio acto de relativizar e subverter”<sup>35</sup>.

Esta acepção lata de paródia corre porém o risco, segundo Calinescu, de abranger todo e qualquer tipo de texto literário, na sua relação de leitura implícita de um texto anterior; o autor retoma assim a noção central de *intertextualidade*, e o conceito básico de reescrita, definindo-a nos seguintes termos: “uma referência de alguma significação estrutural (por oposição à mera menção ou alusão ocasional) a um ou mais textos ou, se quisermos salientar a conexão, aos seus intertextos”<sup>36</sup> (p. 245).

A forma mais simples de reescrita é, segundo Calinescu, a **citação** (“quotation”), a qual goza de grande popularidade na literatura pós-moderna ao ponto desta ser frequentemente chamada “uma estética da citação” (p. 246); a citação define-se enquanto “transformação textual através de uma recontextualização”. Jorge Luis Borges será um dos seus expoentes, veja-se o ensaio ficcional “Pierre Ménard, autor de Quixote”, (caso extremo onde a recontext-

---

<sup>33</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: A Teaching of Twentieth Century Art Forms*, Methuen, New York and London, 1985.

<sup>34</sup> “imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways” (Hutcheon, 1985: 37).

<sup>35</sup> “That is why, insofar as parody repeats with irony (or “reworks”, “revives”, “adapts”, “quotes”, “revises”, “recasts”, “replays”), it paradoxically continues the past while distancing itself from it. It criticizes while praising and emulating, it conserves by the very act of relativizing and “revolutionizing” (Calinescu, p. 245).

<sup>36</sup> “a reference of some structural significance (as opposed to a mere mention or passing allusion) to one or more texts or, if we want to underline the connection, intertexts” (Calinescu, p. 245).

tualização é meramente temporal e a reescrita é literal)<sup>37</sup>, sobre a qual Calinescu nos diz: “fábula irónica sobre a capacidade transformadora da própria citação literal, ou a incapacidade da total e completa literalidade” (Ibid.). O largo espectro da citação faz com que esta seja usada nos textos pós-modernos sendo objecto de uma grande variedade de “manipulações”, com os propósitos mais diversos, desde o evidenciar respeito, ainda que ironicamente, pela tradição literária, até ao “jogar às escondidas” com o leitor (Ibid.).

Ainda uma outra questão que Calinescu aponta, diz respeito à dimensão da recontextualização implícita na reescrita. Quanto mais sofisticado é o leitor, maior será o número de referências, intertextos e hipotextos reconhecidos que serão trazidos à superfície do novo texto. Trata-se de uma reescrita secreta, ou oblíqua, “in secret ink”, como diz o autor (p. 247), cuja “decifração” não é contudo compulsiva, e, enquanto tal dirigida a um público de elite, mas antes pode ser fruída sem que muitas das referências originais sejam reconhecidas, o que inegavelmente facilita que muitos destes textos se transformem em “bestsellers” (veja-se *O Nome da Rosa* de Umberto Eco, ou *O Perfume* de Süskind, ou mesmo *Possession* de Antonia Byatt). A recorrência deste factor leva Calinescu a questionar-se sobre se será esta a marca mais característica da literatura pós-moderna, proporcionar um maior grau de “legibilidade”, por oposição à reescrita mais erudita e “arrogantemente” mais hermética do Modernismo (ex. Becket, Joyce, Eliot, Pound, ...). Se bem que a reescrita não seja monopólio dos pós-modernos, ou característica única desta literatura, é contudo indubitável, conclui Calinescu, que “a consciência crítica pós-moderna seja particularmente sensível ao fenómeno das transformações textuais e demonstre uma preferência declarada pela reescrita enquanto modo de discurso crítico” (p. 248).

Os estudos sobre o fenómeno da intertextualidade (chamemos-lhe globalmente assim), são cada vez mais numerosos e impacientes nos estudos literários contemporâneos, de modo que fazer um levantamento exaustivo dos contributos críticos neste campo de

---

<sup>37</sup> “(Ménard) não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca visionou qualquer transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. A sua amável ambição era produzir páginas que coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel Cervantes” (Jorge Luis Borges, in *Ficções*, Ed. Livros do Brasil, Lisboa, p. 50).

investigação, se bem que aliciante e sem dúvida pertinente, escapa aos objectivos primeiros e aos limites de espaço deste trabalho; sugerimos assim alguns desses contributos que consideramos fundamentais, quer em si mesmos, quer pelas sinergias que foram capazes de gerar (outras estratégias de leituras críticas e um olhar mais atento aos diálogos encetados). Não podemos porém, antes ainda de terminar esta secção, deixar de fazer uma referência à influente obra de um crítico como Brian McHale, cuja obra, a par da já referida da teórica canadiana Linda Hutcheon, tem vindo a formar gerações de leitores críticos atentos à pós-modernidade, desde a publicação de *Postmodernist Fiction* (1987), até *Constructing Postmodernism* (1992)<sup>38</sup>.

Para além de outras referências que foram sendo feitas ao longo deste trabalho, importa ainda referir um recente volume da autoria de Christian Moraru, *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning* (2001)<sup>39</sup>, no qual o autor estuda o conceito e a estratégia da reescrita na ficção pós-moderna (concretamente, na narrativa americana dos finais do século XX), num processo de “fertilização cruzada” (expressão do autor), com outros paradigmas críticos, concretamente as narrativas nacionais, o conceitos operacionais de raça, “escrita feminina”, pós-colonial, e as próprias noções de plágio e de original. No Prefácio à obra, o autor, remetendo para Jean Baudrillard<sup>40</sup>, começa por afirmar que a sociedade contemporânea vive uma urgência premente de tudo rever, tudo reescrever, uma sociedade na qual contar/escrever, significa cada vez mais “re-citar” (“telling as re-citare”). Porém, continua, apesar do pós-modernismo ser acusado de canibalizar a literatura do passado, o processo da reescrita *actua selectivamente*, no sentido de “*un-settle things*”(xv)<sup>41</sup>, isto é, traduzindo graficamente a metáfora, no sentido de “des-locar”, “in-tranquilizar” ou “des-confortar”. Esta prática significa, segundo o autor, que o processo da reescrita “peneira o arquivo literário e aquilo que retém depende

---

<sup>38</sup> *Postmodernist Fiction*, Methuen, London and New York, 1987; *Constructing Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1992.

<sup>39</sup> Christian Moraru, *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*, State University of New York Press, N.Y., 2001.

<sup>40</sup> Jean Baudrillard, *L'Illusion de la Fin*, Galilée, Paris, 1992.

<sup>41</sup> Expressão esta de Ihab Hassan in *Paracriticism: Seven Speculations of the Times*, Univ. of Illinois, Urbana, Chicago London, 1975.

do posicionamento cultural e político do agente da reescrita, sendo que *esta* prática pós-modernista está profundamente embrenhada na memória textual e cultural do nosso tempo”<sup>42</sup>. O processo da reescrita é assim um processo crítico que envolve a leitura e a exposição, ou mesmo a denúncia ideológica, de mitos culturais (Ibid., p. 4). Moraru analisa detalhadamente as distintas acepções do conceito de “reescrita” face a distintos contextos e perspectivas epistemológicas, da História à Filologia, aos Estudos de Tradução, à Psicanálise, à Narratologia e à Teoria da Recepção, terminando por regressar ao princípio, isto é, à articulação com o conceito de intertextualidade, incluindo aqui a acepção proposta por Gérard Genette e mais restritiva do que a de Kristeva (já que confinada ao literário), de “transtextualidade” ou “transformação transtextual”. De toda esta revisão, Moraru conclui que o que distingue finalmente a reescrita de outras práticas ou processos afins é a sua “flagrante intencionalidade” em relação a textos reconhecíveis ou identificáveis, e não um processo “em abstracto” fundamentado numa relação de “original e cópia do modelo”<sup>43</sup>.

*But till then, here is what I think: I think art remains centrally important in any age, the best or the worst, because it doesn't lie. The hope it offers is not a false hope. And I think the novel is an important art, because it talks about what we live by, other than bread.* (Ursula Le Guin, “Science Fiction and Mrs. Brown”).

---

<sup>42</sup> “It sieves through and retrieves (...) the literary archive depending on the rewriter’s cultural positioning and agenda. “Rewritten around the practice of critical rewriting, this postmodernism is enmeshed with other discourses of our time and with this time’s textual and cultural memory” (Moraru, xv-xvi).

<sup>43</sup> Veja-se da obra citada de C. Moraru o capítulo I “Rewriting and Late Twentieth Century Narrative”, (pp. 3-21).

## Cinco “estudos de caso”

### 1 – A revisão/reescrita da cultura (de Charlotte Brontë a John Fowles e Jean Rys)

[Partindo do Bildungsroman *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, cujo conhecimento se pressupõe, serão lidos *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rys e *The French Lieutenant’s Woman* (1969), de John Fowles. Paralelamente serão analisadas diferentes adaptações a cinema destes romances, bem como a peça *After Mrs. Rochester*, de Polly Teale (2003) e a série pictórica *Jane Eyre*, de Paula Rego (2000-01)].

**Ella.** *But what about Charlotte Brontë ...* (indicating the book).

**Jean.** (taking the book). *She had never tasted a mango or seen one rot in midday heat. She didn’t know that fabric rots. That furniture falls apart. That everything decays as quickly as it grows. That the roads they built returned to forest. (Beat.) She had never seen the wide Sargasso Sea.*

(Polly Teale, *After Mrs. Rochester*, 2003).

Tal como já anteriormente referimos, propomos nesta secção um estudo comparativo dos textos que constituem o *corpus* deste trabalho, de modo que a análise dos mesmos seja focada em cada um dos cinco “estudos de caso” que se seguem, no debate das questões e no contexto teórico anteriormente descrito.

A ênfase na intertextualidade e na “revisitação irónica” do passado que a narrativa pós-moderna privilegia serão os fios condutores desta análise, através de propostas concretas de textos, autores/as e contextos muito diversificados.

Importa referir o objectivo de incorporação dos tópicos da *reescrita* e da *revisão* em todos os ensaios, de forma a reforçar a ideia de coerência interna do trabalho realizado no âmbito deste seminário e o diálogo intertextual havido entre as várias obras estudadas, salientando-se a intenção de todos os ensaios procurarem criar um elo de ligação ou evidenciar uma relação de espelhamento com *Jane Eyre*, enquanto génese e ponto de partida do seminário – quer a questão autobiográfica, a narrativa de primeira

pessoa, a questão do gênero e o pseudônimo autoral, o conceito de *Bildungsroman*, entre outros.

O romance de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, servir-nos-á de ponto de partida e de referência estrutural ao longo das sucessivas análises textuais e dos “estudos de caso” sobre os quais nos debruçaremos. A sua reavistação “não inocente”, tal como escreve Umberto Eco<sup>44</sup>, o jogo metalinguístico que cada texto estabelece com o seu precursor (a vários níveis, como veremos), será o objecto do nosso estudo. A esse texto “original” voltaremos, repetidas vezes, pela mão e pela voz de distintas autoras/es, escrevendo em distintas épocas, nesse jogo de olhares múltiplos, de *mise-en-abyme*, de ecos anacrónicos (feitos de *flashbacks* e *flashforwards*) e de linguagens polifónicas, que definem a tessitura especular da intertextualidade.

Este primeiro “estudo de caso” centrar-se-á nos romances acima enunciados enquanto reescritas ficcionais de *Jane Eyre* e, simultaneamente, revisões críticas dos universos histórico e sócio-culturais a que o romance dá forma.

- A política da representação: “reavistação irónica” e intertextualidade

Num capítulo do já citado *The Politics of Postmodernism* (1989), intitulado “Postmodernism and feminisms”, Linda Hutcheon, reitereando a importância do conceito de *representação* para o pensamento feminista, afirma contudo não existir aqui consenso quanto ao que chama a “política da representação” (p. 141). E Hutcheon cita, a este propósito Catherine Stimpson<sup>45</sup>: “the history of feminist thought on this topic includes the confrontation of dominant representations of women as misrepresentations, the restoration of the past of women’s own self-representation, the generation of accurate

---

<sup>44</sup> Umberto Eco, “Postmodernism, Irony, the Enjoyable”, in *Reflections on The Name of the Rose* (London, Secker & Warburg, 1985), pp. 65-72.

<sup>45</sup> Catherine Stimpson, “Nancy Reagan wears a hat: feminism and its cultural consensus”, in *Critical Inquiry* 14, 2 (223-43). Ensaio de grande lucidez que percorre a história da crítica feminista e do feminismo no século XX, denunciando a ilusão do “feminist consensus”, dos apriorismos e essencialismos que têm por base generalizações monolíticas sobre o conceito de mulher, as suas auto-representações e as suas representações do mundo, isto é, citando a autora, “assumptions that ‘feminism’ is a stronger word than ‘feminisms’” (p. 238).

representations of women, and the acknowledgment of the need to represent differences among women (of sexuality, age, race, class, ethnicity, nationality), including their political orientations”.

Segundo Hutcheon, a questão da representação no contexto do Feminismo, está por um lado associada à “politização do desejo”, nas suas palavras: “representation is challenged and subverted – but that subversion will be from within” (p. 151), e à própria “política do feminismo”, que a autora define como “a form of complicity and a critique (from within) a parodic inscription and subversion” (p. 168). A ênfase na importância da “desnaturalização” dos modos hegemónicos de ler/ver/interpretar a realidade aproximam o Feminismo do Pós-modernismo; a esta “desnaturalização” pós-moderna, o feminismo acresce um olhar político, situado, auto-reflexivo. De novo citando Hutcheon: “Both feminist and postmodern theory and practice have worked to “de-doxify” any notion of desire as simply individual fulfillment, somehow independent of the pleasures created by and in culture. (...) desire as satisfaction endlessly deferred, that is, as an anticipatory activity in the future tense; desire as fueled by the inaccessibility of the object and dissatisfaction with the real. This is the realm of displaced desire – of advertising and pornography – and of Baudrillard’s simulacrum” (p. 144). Assim, de certo modo, o Feminismo “apropria” as estratégias pós-modernas da desconstrução e da inversão paródica, investindo-as com um novo olhar, que não tem o alheamento pós-moderno, mas é socialmente comprometido e crítico – a “subversion from within” tal como refere Hutcheon. A paródia é a figura de retórica aqui privilegiada, visto permitir simultaneamente a aproximação do modelo e a distância crítica em relação ao mesmo: a sua revisitação irónica<sup>46</sup>.

No âmbito do Feminismo, as artes visuais têm sido terreno fértil, tanto a nível experimental, como conceptual, para a afirmação desta estratégia própria. A problematização do “olhar”, o olhar sobre o outro e sobre si mesmo/a, a dicotomia entre *ser objecto* e *ser agente* da representação, foram alvo de textos pioneiros como os

---

<sup>46</sup> Veja-se, no contexto da escrita poética, o ensaio de Maria Irene Ramalho, “A arte da ruminação. Os heterónimos pessoais revisitados”, sobre a discussão do conceito de revisitação enquanto “ruminação”, isto é, “repetição infinita da auto-interruptiva recordação” (In *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, CEHUM, Braga, 2004, pp. 829-843). Defende a autora neste estudo sobre *O Livro do Desassossego* de Bernardo Soares, que “os heterónimos pessoais são a mais ousada representação modernista da ruminação poética” (p. 832).

de Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), Ann Kaplan, “Is the gaze male?” (1983), ou ainda, de Griselda Pollock, no domínio da História da Arte, *Vision and Difference* (1988). Estas problematizações vieram acrescentar à desconstrução pós-moderna do olhar e das representações, o questionamento da identidade e da diferença sexual, sendo que, indo para além da mera constatação, instigaram à mudança do sistema de representação, nomeadamente através da alteração dos papéis de agente e objecto. Adiante teremos oportunidade de analisar em mais detalhe o contributo das artes visuais neste domínio.

Regressando agora à questão literária e ao tema desta secção “re-visitações” de *Jane Eyre*, comecemos desde já por dizer das razões da escolha do *corpus*.

*Jane Eyre* é, a vários títulos, uma obra apelativa. É uma obra que faz parte de grande parte dos *curricula* de Licenciatura dos cursos com a componente de Inglês e que gera, na esmagadora maioria, uma recepção empática, tornando-se desde logo um potencial bom instrumento de trabalho. Enquanto romance é, como escreve com extrema acuidade Angela Carter<sup>47</sup> na sua provocadora retórica, “the most durable of melodramas, angry, sexy, a little crazy a perennial bestseller (...) a delirious romance replete with elements of pure fairytale (...) a peculiarly unsettling blend of penetrating psychological realism, of violent and intuitive feminism, of a surprisingly firm sociological grasp, and of the utterly non-realistic apparatus of psycho-sexual fantasy – irresistible passion, madness, violent death, dream, telepathic communication” (161-2). De facto, é de algum modo lugar consensual iniciar um estudo de índole pedagógica sobre a narrativa feminina, nomeadamente o romance, com esta obra paradigmática de Charlotte Brontë. Em parte, pela profusão de leituras críticas que o texto gerou ou ainda pela quantidade e variedade de sequelas que produziu (veja-se a este respeito o livro de uma das grandes estudiosas de Charlotte Brontë, Patsy Stoneman, *Brontë Transformations: the cultural dissemination of Jane Eyre and Wuthering Heights*)<sup>48</sup>. Por outro lado, como Nancy Miller refere num pouco canónico estudo sobre auto-

---

<sup>47</sup> Angela Carter, *Expletives Deleted: Selected Writings*, Vintage, London, 1993 (pp. 161-172).

<sup>48</sup> Patsy Stoneman, *Brontë Transformations: the cultural dissemination of Jane Eyre and Wuthering Heights*, Ashgate, London, 1996.



biografia, *Getting Personal* (1991)<sup>49</sup>, pela força empática da própria narrativa; em *Jane Eyre*, escreve Miller, “students found a language of empowerment for themselves – as women. (...) [r]ecognizing in Brontë’s story the autobiography of generations of women whose desires had been transformed into fiction” (p. 130).

Nancy Armstrong numa obra que se debruça sobre a história cultural e política do romance vitoriano, *Desire and Domestic Fiction*<sup>50</sup>, por sua vez, chama a atenção para uma outra questão fundamental, veiculada por este romance: a força anímica e as contradições da heroína, a articulação do desejo bem como da sua repressão na palavra e, concretamente, a clivagem entre as emoções vividas – desejo, raiva, frustração, e a sua expressão possível no universo da escrita romanesca de autoria feminina em meados do século XIX, no contexto paradigmático da “domesticfiction”<sup>51</sup>, na designação anglo-saxónica. Segundo Armstrong, *Jane Eyre* traduz a profunda frustração da escritora, e a raiva da heroína é a sua raiva contra a própria condição da mulher escritora no seio da sociedade patriarcal. De modo consentâneo, Sandra Gilbert e Susan Gubar, em *The Madwoman in the Attic* (1979), o influente e pioneiro estudo da construção de uma escrita feminina no universo literário anglo-saxónico do século XIX, contrariando a tradição da autoria/autoridade patriarcal, simultaneamente em busca da sua própria identidade de mulheres escritoras, e de uma escrita que a tornasse visível, afirmam já que a “raiva” de Jane é, simultaneamente, o pólo de contenção e o detonador do romance (pp. 48-9).

Na realidade, *Jane Eyre* é um personagem em permanente auto-questionamento e plena de contradições; mulher comum e pragmática, o que a faz grandiosa é não ser vítima, nem se deixar vitimizar pela adversidade. Jane transcende as fronteiras ideológicas do seu tempo, recusa a “docilidade” dos corpos submissos vitorianos, convive com o medo e a solidão, e aprende a articular

---

<sup>49</sup> Nancy Miller, *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, Routledge, New York and London, 1991.

<sup>50</sup> Armstrong, Nancy, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, OUP, New York and Oxford, 1987.

<sup>51</sup> Nancy Armstrong define este conceito, na introdução à obra supra-citada, em relação à crescente influência e poder na esfera social e política da mulher de classe média na Inglaterra do séc. XVIII e XIX. “A ficção doméstica”, escreve Armstrong, “demarcava um novo domínio do discurso, ao investir formas comuns de comportamento social com os valores emocionais das mulheres” (pp. 3; 29).

na linguagem do corpo o conflito das emoções. A Jane que vem, romanticamente, salvar Edward Rochester da cegueira, é a mesma que pode afirmar, vitoriosa, em pleno gozo da liberdade conquistada: “I am independent, sir. I am my own mistress” (JE, p. 459).

*Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys (1966) é uma reescrita anterior no tempo a *Jane Eyre*, reconstruindo ficcionalmente o “background” exótico e colonial da primeira mulher de Edward Rochester, Bertha Mason, evidenciando as imputadas razões da sua “loucura” e do seu “sangue impuro”: a miscigenação ou creoulização.

O diálogo que *Wide Sargasso Sea* estabelece com *Jane Eyre* é, em primeiro lugar, a articulação do silêncio de Bertha no corpo do texto, através da recuperação do seu passado, da sua infância crioula corporizada em Antoinette Mason. Tratando-se de uma narrativa autobiográfica (tal como *Jane Eyre*), a questão da voz narrativa é fundamental. E, manifestamente, tal como escreve a este respeito Andrew Gibson<sup>52</sup>, há uma pluralização de vozes em Antoinette: “From the start, Antoinette’s voice is plural, a conduit or point of transmission, not so much for ‘discourses’ as for utterances in all their singularity, whether given directly, quoted, paraphrased or incorporated into the flow of Antoinette’s prose” (p. 163). Antoinette “sabe” que a sua voz não é completamente sua, é um eco de outras vozes, outros discursos, é um “não lugar”, tal como a sua identidade crioula na sociedade branca e patriarcal de Rochester, é um estranhamento cultural, uma suspensão, tal como escreve Gibson, “between absent origin and alien context” (Ibid.). Em contrapartida, a voz e o direito à palavra são para Jane Eyre um bem inalienável<sup>53</sup>. Contudo, a força e a autoridade da voz de Jane em *Jane Eyre*, são a condição do silêncio/silenciamento de Bertha, o duplo bestializado, virilizado, demonizado daquela. “Bertha is a woman with a voice gone wrong” escreve Susan Lanser (p. 191). Bertha é desumanizada/desautorizada face a Jane, não apenas como ser exótico, mas pela sua incapacidade de usar a linguagem. “Brontë’s use of a Caribbean woman as Jane’s ‘mad’ and silenced double is of course the very sign of the subjugation that Victorian Empire demands”, citando de novo Lanser (p. 190).

<sup>52</sup> Andre Gibson, “Narrative, Voices, Writing”, in *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Edinburgh Univ. Press, 1996 (pp. 143-178).

<sup>53</sup> Veja-se a este respeito Susan Sniader Lanser, “Jane Eyre’s Legacy” in *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Cornell Univ. Press, Ithaca and London, 1992 (pp. 176-193).

Jean Rhys (1890-1979), natural das Ilhas Dominicanas reconstrói, um século depois, em *Wide Sargasso Sea*, o supostamente coeso mundo vitoriano de *Jane Eyre*, usando a estratégia definida por Hutcheon como “a subversion from within”, isto é, reinscrevendo nele a voz da “white creole” que teria sido (num futuro anterior) a de Bertha Mason e a sua própria narrativa autobiográfica, também ela uma “white creole” deslocada por força das circunstâncias, para o “remote countryside” inglês. “I thought I’d try to write her a life”<sup>54</sup>, afirma Rhys a propósito de Bertha Mason e do propósito do seu livro. Em primeiro lugar, recupera-lhe o nome e a identidade perdida que Rochester lhe apagara ao trocar-lhe o nome exotizado de Antoinette, para outro mais conforme (“proper”) ao ouvido britânico, Bertha. Gayatri Spivak<sup>55</sup>, escreve a este respeito: “Antoinette, as a white Creole child growing up at the time of emancipation in Jamaica, is caught between the English imperialist and the black native. In recounting Antoinette’s development, Rhys reinscribes some thematics of Narcissus” (p. 154). Antoinette sabe-se o fantasma que assombra Thornfield Hall e a própria *Jane Eyre*, ao mesmo tempo que confronta a sua existência no submundo vitoriano: “Antoinette sees her *self* as her other, Brontë’s Bertha” (p. 155). O jogo narrativo de espelhos e a intrincada intertextualidade de sequências analépticas e prolépticas, constrói nesta segunda narrativa posterior no tempo da escrita, mas anterior no tempo diegético a *Jane Eyre*, o “cardboard world” a que se refere Antoinette: “I have seen it before somewhere, this cardboard world where everything is coloured brown or dark red or yellow that has no light in it. (...) This cardboard house where I walk at night is not England” (WSS, p. 148). É já no fim do romance que Antoinette pode finalmente afirmar, libertando-se da sua condição de fantasma ficcional, e assumindo uma vontade própria: “Now at last I know why I was brought here and what I have to do” (pp. 155-6). Spivak chama atenção para esta reescrita final do romance de Rhys, negando-se a imolar Antoinette pelo fogo que ela própria atea, sinal, em *Jane Eyre* da “violência imperialista”: “At least Rhys sees to it that the

---

<sup>54</sup> Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, Penguin Books, London, (1968), 1993.

<sup>55</sup> Gayatri C. Spivak, “Three Women Texts and a Critique of Imperialism”, in Belsey, Catherine and Moore, Jane, eds., *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, (2<sup>nd</sup> Edition), Macmillan Press, Basingstoke and London, 1997 (149-163).

woman from the colonies is not sacrificed as an insane animal for her sister's consolidation" (p. 155).

Ainda a provar a vitalidade de *Jane Eyre* enquanto texto de culto do Feminismo (e não só), uma recente reescrita deste com a particularidade de o ser também de *Wide Sargasso Sea*, baseando-se ainda em elementos biográficos de Jean Rhys; trata-se da peça de Polly Teale, *After Mrs. Rochester*<sup>56</sup>, estreada em Northampton em Março de 2003 e posteriormente em Londres pelo "Shared Experience Theatre Company", com estrondoso êxito. A peça é um curioso texto em palimpsesto, de grande dramatismo lírico e visualidade pictórica, que procura pôr as quatro mulheres, Jane, Bertha, Ella (Antoinette) e a própria Jean num diálogo constante e num permanente questionamento da relação entre ficção e realidade. Acresce a esta intersecção de textos e olhares o facto de Polly Teale ser admiradora confessa da obra de Paula Rego, facto este que está patente na qualidade visual e imagética da sua encenação (a qual tivemos oportunidade de ver em Londres, em Fevereiro de 2004).

Finalmente, uma breve nota sobre a série "*Jane Eyre and Other Stories*" (2003), de Paula Rego, composta na sua grande maioria por um conjunto de litografias, baseadas "mais ou menos livremente", segundo a autora, no romance de Charlotte Brontë. A produção desta obra gráfica, criada ao longo de um período de seis meses entre os finais de 2001 e a Primavera de 2002, vem por sua vez na sequência do trabalho da pintora sobre "*Wide Sargasso Sea*", uma impressionante composição a pastel, de grandes dimensões, baseada no romance de Jean Rhys. Emblematicamente, a Jane de Paula Rego é a imagem de uma mulher literalmente "de costas voltadas" para o seu tempo, uma mulher que sabe ver claro e recusa a hipocrisia. Paradoxalmente, lê-se visualmente na obstinação desta imagem de costas voltadas, (ver imagens em anexo) toda a frontalidade que encontramos na protagonista romanesca Jane Eyre.

O romance de John Fowles, *The French Lieutenant's Woman* (1969) quase contemporâneo do de Rhys, começou, segundo o autor<sup>57</sup>, "por uma imagem visual": "A woman stands at the end of a deserted quay and stares out to sea. (...) The woman had no face, no particular degree of sexuality. But she was Victorian; and since

<sup>56</sup> Polly Teale, *After Mrs. Rochester*, Nick Hern Books, London, 2003.

<sup>57</sup> John Fowles, "Notes on an Unfinished Novel", in Bradbury, Malcom (ed.), *The Novel Today*, Fontana Press, London (1977), 1990 (pp. 147-162).

I always saw her in the same static long shot, with her back turned, she represented a reproach on the Victorian Age. An outcast” (pp. 147-8). A acção do romance passa-se em 1867; sobre a relação entre verosimilhança e ficção, o autor escreve num dos seus *memoranda*: “A novel is something new. It must have relevance to the writer’s now – so don’t ever pretend you live in 1867; or make sure the reader knows it’s a pretence” (p. 150). Fowles afirma ser seu propósito escrever uma narrativa na primeira pessoa, que lhe permita simultaneamente evitar a omnisciência suspeita do narrador e ressuscitar uma técnica vitoriana, ao mesmo tempo que lança um olhar irónico (“ironical eye and T”, escreve) sobre a Inglaterra de há cem anos. Contudo, afirma, importa manter a consciência de que o “eu” da narração é parte do constructo ficcional: “You are not the T who breaks into the illusion, but the T who is part of it” (p. 153).

A ênfase no carácter auto-reflexivo e narcísico da narrativa e no princípio da “fictionality of fiction”, estratégia paralela ao “efeito de estranhamento ou distanciação” brechtiano, é a base da narrativa metaficcional e paródica. O *saber que o leitor sabe* que “it’s a pretence”, e que o narrador não está de fora da própria ilusão que cria, remete para a auto-construção do “fiction-effect” de que falava o Formalismo russo, e que Pierre Macherey e Étienne Balibar igualmente descreveram<sup>58</sup>. A noção de paródia está-lhe intimamente ligada, significando, como Linda Hutcheon escreve no estudo atrás citado, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, “Not merely an unmasking of a non-functioning system, it is also a necessary and creative process by which new forms appear to revitalize the tradition and open up new possibilities to the artist. Parodic art both is a deviation from the norm and includes that norm within itself as background material” (p. 50). O processo metaficcional tem contudo por vezes sido visto como uma quase usurpação do papel da crítica literária, uma quase substituição da sua função e objectivos.

Por sua vez, a paródia (também chamada “citação irónica, *pastiche*, apropriação ou intertextualidade”, tal como afirma Hutcheon

---

<sup>58</sup> “By a complex process, literature is the production of a certain reality, not indeed an autonomous reality, but a material reality, and of a certain social effect (...). Literature is not therefore fiction, but the production of fictions: or better still, the production of fiction-effects” [Étienne Balibar e Pierre Macherey, “Literature as an Ideological Form”, in Robert Young, ed., *Untying the Text*, Routledge, London, 1981 (pp. 81-99)].

em *The Politics of Postmodernism*<sup>59</sup>), é consensualmente entendida como um dos elementos centrais da narrativa pós-moderna, através do qual continuamente se questiona a autoridade e a própria noção de “original”. E contudo, como acrescenta a autora: “This does not mean that art has lost its meaning and purpose, but that it will inevitably have a new and different significance. In other words, parody works to foreground the *politics* of representation” (pp. 93-94).

A construção de uma narrativa assente na auto-referencialidade paródica em relação aos próprios géneros e convenções literárias produz um acréscimo de centramento no processo de “story-telling”, por oposição à tradicional dependência da onisciência do narrador. Daqui resulta, tal como refere Hutcheon (em *Narcissistic Narrative*), uma nova exigência em relação ao leitor/crítico: “For the reader/critic of metafiction, overt diegetic narcissism seems to involve the thematizing within the story of its storytelling concerns – parody, narrative conventions, creative process – with an eye to teaching him his new, more active role” (p. 53).

O processo paródico está ainda intimamente ligado com a técnica da “mise-en-abyme”, herdada do “Nouveau Roman”, significando o processo de reduplicação da narrativa, ou, alegoricamente o seu espelhamento extensivo (que não deixa imune o próprio narrador) “ad infinitum”. Um exemplo paradigmático deste tropo são os contos de Jorge Luis Borges contidos em *Labyrinths*<sup>60</sup>, nomeadamente “The Library of Babel” ou “Tlön Uqbar Orbis Tertius” (a que voltaremos em maior detalhe posteriormente).

O processo da intertextualidade em *The French Lieutenant's Woman* expõe-se despudoradamente perante o leitor, quer através

<sup>59</sup> Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1989, p. 93. Tal como já foi referido várias vezes ao longo deste relatório, Linda Hutcheon tratou o tema da paródia no contexto do pós-modernismo com imensa acuidade, e numa grande variedade de textos. Por mesmo motivo, o seu trabalho tem sido uma importante fonte de inspiração para outros críticos. Dada a quantidade de material informativo e teórico nesta área, referiremos apenas, como um exemplo de um trabalho de grande fôlego crítico, a antologia *Parodia, Pastiche, Mimetismo, Atti del Convegno Internazionale di Letterature Comparete*, Venezia, 13-15 Ottobre 1993 (a cura di Paola Mildonian), Bulzoni Editore, Roma, 1997. Esta antologia de grande diversidade temática e de índole diacrónica, reúne ensaios de Earl Miner, Ziva Ben-Porat, John Neubauer, Gerald Gillespie, Remo Cesariani, Carlos Garcia Gual, entre outros.

<sup>60</sup> Jorge Luís Borges, *Labyrinths*, Penguin, Harmondsworth, (1979), 1981.

de alusões directas – epígrafes e citações, a escritores vitorianos tais como Hardy, Thackeray, Arnold, Dickens, George Eliot, Walter Scott ou Lewis Carroll, ou através de evocações outras tecidas no próprio corpo do texto e contidas na trama narrativa que o leitor forçosamente reconhece – o jogo da exclusão social da governanta culta, um não-lugar na hierarquia social; a sedução amorosa, a impossibilidade “versus” a fatalidade da sua consumação entre sujeitos de classes sociais distintas, os silêncios, os interditos e as hipocrisias de uma sociedade em permanente estado de auto-vigilância, tal como definida por Foucault. No amplamente citado capítulo 13 do romance, o narrador voluntariamente “quebra” (ou finge quebrar) as regras do seu próprio jogo e expõe-se perante o leitor: “This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. (...) I am writing in (...) a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. But I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes; if this is a novel, it cannot be a novel in the modern sense of the word” (p. 85). Apenas umas linhas após esta confissão, o mesmo declara abruptamente: “The novelist is still a god, since he creates (...); what has changed is that we are no longer the gods of the Victorian image, omniscient and decreeing; but in the new theological image, with freedom our first principle, not authority” (p. 86). Daí que nenhuma regra tenha sido quebrada ou o segredo do jogo violado: a ficção envolve toda a realidade, da qual tentamos permanentemente evadir-nos, afirma.

A questão última, diegética e retórica, que o romance nos coloca é a do carácter ficcional da própria identidade, subvertendo enquanto tal, as fronteiras entre o real e a ficção. Através de Sarah, o seu “leitmotiv” e o seu “case-study”, o narrador vai artificialmente mostrar-nos que a mulher sombria e secretiva, cuja identidade construída é a da marginalidade e da não-pertença, é, dentro do próprio universo ficcional, ela própria uma ficção, um “constructo estético”, ou um simulacro. Por sua vez, o narrador, hipoteticamente vitoriano e omnisciente, assume-se, já quase nas páginas finais do romance (capítulo 52), como mais um protagonista, destituído de qualquer tipo de autoridade, afirmando: “I will keep up the pretence no longer” (p. 348). Deste modo, e em total “mise-en-abyme”, este tem legitimidade para confrontar o leitor com um final aberto para o seu romance, propondo-lhe duas alternativas: a hipótese de um desenlace feliz, ou o seu oposto: “I let the fight

proceed and take no more than a recording part in it; or I take both sides in it. (...) And as we near London, I think I see a solution; that is, I see the dilemma is false. The only way I can take no part in the fight is to show two versions of it” (p. 349).

Em ambos os casos, porém, a identidade de Sarah permanece irredutivelmente em aberto, visto que desde o início do romance a mesma enquanto “fallen woman” fora forjada... por si mesma, “à revelia do narrador”, segundo o próprio. Transformada num “narrating novelist’s surrogate”, como afirma Hutcheon (p. 67), Sarah cria ironicamente uma identidade ficcional como garante da sua liberdade. Assim, de certo modo, a surpresa de Charles é a surpresa do narrador ao reencontrar a New Woman em que Sarah se transformara: “the folly of his own assumption that fallen women must continue falling” (p. 379), e o risível da sua missão, “for had he not come to arrest the law of gravity?” (Ibid.). Finalmente, nas palavras peremptórias de Sarah – “I do not wish to marry because ... I do not want to share my life. I wish to be what I am, not what a husband, however kind, however indulgent, may expect me to become in marriage” (p. 385), o eco paródico das palavras de Jane Eyre dirigidas a Rochester: “I am independent sir, (...) I am my own mistress” (p. 459).

## **2 – Identidade, Género e Memória cultural (em torno de *Mrs. Dalloway*)**

[*Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf; ensaios da autora a partir da antologia *Women and Writing* (org. Michèle Barrett); *The Hours* (1998), de Michael Cunningham e a sua adaptação cinematográfica (Stephen Daldry, 2002). As “releituras” pós-modernas de Virginia Woolf e a sua “apropriação” enquanto ícone cultural].

*Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man as twice its natural size. (...) Whatever may be their use in civilized societies, mirrors are essential to all violent and heroic action. That is why Napoleon and Mussolini both insist so emphatically upon the inferiority of women, for if they were not inferior, they would cease to enlarge... Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929;1983), pp. 35-6.*



O objectivo destas duas secções será, num primeiro momento, propor uma leitura de Virginia Woolf tendo por base a articulação entre a escrita do romance *Mrs. Dalloway* e os seguintes ensaios: “Modern Fiction” (publicado em Abril de 1925 em *The Common Reader*<sup>61</sup>, precisamente três semanas antes de *Mrs. Dalloway*, tratando-se porém de uma versão revista de um ensaio publicado em 1919 no TLS, intitulado “Modern Novels”); “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1924)<sup>62</sup>, o chamado manifesto literário de Woolf; “Women and Fiction” (1929) e “Professions for Women” (1931), reeditados por Michèle Barrett em *Virginia Woolf: Women and Writing* (1979; 1988)<sup>63</sup>. Pretende-se aqui focar a originalidade da obra da escritora no contexto do Modernismo, e as suas convicções e perplexidades enquanto mulher e intelectual, num universo predominantemente patriarcal. Num segundo momento, é focada a recepção crítica de Woolf através do estudo da obra de Michael Cunningham, *The Hours* enquanto “releitura” intertextual de *Mrs. Dalloway*. Por sua vez, na sequência desta “replicação” do original, analisaremos o êxito mediático do filme *The Hours* (produzido por Stephen Daldry em 2002). Deste modo, paralelamente ao estudo de *The Hours* enquanto legitimação do texto arquetípico de Woolf (ao qual, como é sabido, inicialmente a autora teria dado esse título), será igualmente objecto do nosso estudo o processo de iconização ou de “reanonização”

---

<sup>61</sup> Virginia Woolf, *The Common Reader. First Series*, ed. Andrew McNeillie, Harcourt Brace and Co., Florida, (1925), 1984.

<sup>62</sup> Virginia Woolf, “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, in *Theory of the Novel: A Historical Approach*, Michael McKeon, (ed.), John Hopkins U.P., 2000 (pp. 745-758). Este texto, sob o título “Character in Fiction”, apresentado em Cambridge aos “Heretics”, foi inicialmente publicado na revista *Criterion* (Julho, 1924) e posteriormente por The Hogarth Press como um panfleto, intitulado “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, como resposta ao artigo de Arnold Bennett, “Is the Novel Decaying?” (*Cassell's Weekly*, 28 March 1923). O texto está publicado em Virginia Woolf, *The Essays*. Volume III, ed. Andrew MacNeillie, London, Hogarth Press, 1994.

Sobre este ensaio estruturante da estética modernista de Woolf, escreve Marianne DeKoven: “The 1924 essay ‘Mr. Bennett and Mrs. Brown’ provides one of Woolf’s most explicit and powerful accounts of her view of modernist fiction as representation not just of consciousness or psychic process in general, or of interiority as opposed to exteriority *per se* but of a particular, heretofore suppressed, oppressed and devalued space of feminine privacy” (Marianne DeKoven, “Woolf, Stein and the drama of public woman”, in *Modernist Sexualities*, Hugh Stevens and Caroline Howlett (eds.), Manchester U.P., 2000 (p. 184).

<sup>63</sup> Michèle Barrett ed., *Virginia Woolf: Women and Writing*, The Woman’s Press, London (1979), 1988.

que tem sido feito de Woolf, tal como descrito pela crítica mais recente<sup>64</sup>, assim como a própria ambivalência da escritora perante o seu papel de “mulher pública”. No eixo desta polémica, escreve contundentemente Jeanette Winterson<sup>65</sup>:

“Woolf is a fashionable icon nowadays but I do not know how many people actually read her. I do not know how many people have seen a Picasso, not a postcard, the picture. And of those how many, how many slid nothing inbetween themselves and the work, but looked at it honestly and let it speak? Nevertheless, Picasso is a household name if not a household god and Virginia Woolf is a screen queen. (...) Woolf has been too much in the news. There has been so much concentration on Woolf as a feminist and a thinker, that the unique power of her language has still not been given the close critical attention that it deserves. When Woolf is read and taught, she needs to be read and taught as a poet; she is not a writer who uses for words things, for her, words are things, incantatory, substantial. (...) Virginia Woolf has a gift of wings” (pp. 66; 70; 77).

De facto, que Virginia Woolf se tornou num mito de celebridade “the face that sells more postcards than any other at Britain’s National Portrait Gallery”, tal como escreve Brenda Silver em *Virginia Woolf: Icon* (1999)<sup>66</sup>, parece inegável. Vemos o seu rosto estampado em T-shirts, posters, canecas de chá ou aventais, um pouco por todo o lado. Na verdade, porém, importa dizer que esse “flirtation with popular culture”, como tem sido chamado, foi de certo modo iniciado em vida da própria Woolf. Se não, vejamos: Woolf posou para os fotógrafos mais famosos da sua época (Beresford, Beck and MacGregor, Lenare, Man Ray, Gisèle Freund); entrou para o “Hall of Fame” da revista *Vogue*, para onde, regularmente, escrevia

---

<sup>64</sup> Veja-se a este título o estudo pioneiro de Brenda Silver, *Virginia Woolf, Icon*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1999; o ensaio de Marianne DeKoven, acima referido, “Woolf, Stein and the drama of public woman”, (pp. 184-202), ou ainda, de Pamela Coughie, *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question of Itself*, Univ. of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1991 e a antologia editada por Pamela Coughie, *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*, Garland Publishing Inc., New York and London, 2000.

<sup>65</sup> Jeanette Winterson, “A Gift of Wings (with reference to *Orlando*)”, *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery*, Vintage Books, Random House, New York, 1997.

<sup>66</sup> Brenda Silver, *Virginia Woolf, Icon*, op. cit., 1999.

artigos<sup>67</sup>; não escapou mesmo de ser incluída no *Book of Beauty* (1930) de Cecil Beaton, apesar de, neste caso, se ter recusado a deixar-se fotografar pelo eminente fotógrafo das celebridades da época, e este se ter visto obrigado a reproduzir um esboço seu a partir da fotografia de Beck and Macgregor. Beaton descreveu-a então como um ícone da “modern beauty (...) backed up by intelligence”, registando assim um novo conceito de beleza feminina, não obstante, ou por esse mesmo motivo, igualmente destinado a ser mitificado<sup>68</sup>. Tal como faz notar Hermione Lee na sua biografia de Virginia Woolf (1996), o famoso retrato de 1902 que G. C. Beresford fez de Woolf, então com 20 anos, e que integra agora a colecção da National Portrait Gallery, é em larga medida o responsável pelo culto da beleza frágil, etérea e aristocrática do seu modelo, que se propagou até aos nossos dias, “the Virgin Virginia legend”, como escreve Lee<sup>69</sup>. Por sua vez, Brenda Silver realça o facto de esta mesma foto ter consequentemente dado origem ao culto da “fragile, apolitical, neurasthenic Woolf... a frozen icon”, (p. 146), gerando por exemplo a interpretação estereotipada de Nicole Kidman no

---

<sup>67</sup> Na foto então publicada, da autoria de Maurice Beck e Helen Macgregor, Woolf posa com um elegante vestido que pertencera à mãe. Na legenda que acompanha a recente “nominee for the Hall of Fame” pode ler-se os seguintes motivos da nomeação: “Virginia Woolf. Because she is a publisher with a prose style: because she is the daughter of the late Sir Leslie Stephen and a sister of Vanessa Bell: because she is the author of *The Voyage Out*, *Night and Day* and *Jacob’s Room*: because in the opinion of the best judges she is the most brilliant novelist of the younger generation: because she also writes admirable criticism: because with her husband she runs The Hogarth Press” (*Vogue*, Late May 1924, p. 49).

<sup>68</sup> Cecil Beaton, *The Book of Beauty*, Duckworth, London, 1930, (pp. 37-8). A descrição que Beaton faz de Woolf é de extrema agudeza de análise, comparando sempre Woolf às heroínas dos seus próprios romances, conseguindo o efeito de aliar o *glamour* esperado de um livro deste tipo, à reverência pela intelectual em destaque. A título de exemplo: “Mrs. Virginia Woolf is one of the most gravely distinguished-looking women I have ever seen. In her we do not find the conventional pink cheeks and liquid eyes and childish lips. Although she would look like a terrified ghost in an assembly of the accepted raving beauties, she would make each one separately appear vulgar and tawdry in comparison with her. (...) As with Mrs. Dalloway, so with Mrs. Woolf, “there is a touch of the bird about her, of the jay – blue-green, light, vivacious – though she was over fifty and grown white since her illness” (p. 37).

<sup>69</sup> “The sensual, down-curved lips, the large sad gazing eyes, the dark lashes and strong eyebrows, the lovely straight nose and delicate curve of the chin, the long elegant neck, the high cheekbones, the soft, loosely-coiled bun, the pretty ear-lobe, and the aetherial lacy dress were to be crucial items in the making and maintaining of the Virgin Virginia” legend” (Hermione Lee, *Virginia Woolf*, London, Chatto and Windus, 1996, p. 246).

filme *The Hours*. Já Man Ray ou Gisèle Freund, de algum modo cúmplices também deste fascínio, legaram outro tipo de imagens de Woolf – em pose acadêmica e profissional, a “authoress”, no caso de Man Ray, ou de empatia e captação da interioridade do modelo, no caso de Freund, “frail and luminous, the embodiment of her prose”, nas palavras da fotógrafa<sup>70</sup>.

Contudo, como Pamela Coughie argumenta no seu estudo *Virginia Woolf and Postmodernism*, que provocatoriamente ostenta na capa uma réplica pós-moderna de uma fotografia de Woolf a partir de uma imagem da Marilyn Monroe de Andy Warhol, “If Woolf has come to represent a variety of literary, critical, and political beliefs, it is precisely because she has no ‘true’ nature. To acknowledge her status as a commodity in the academic marketplace and to affirm the multiple images that have been circulated by her critics is not to devalue Woolf as a woman or a writer. Rather, it is to reassess her status and significance as a writer in light of those very forces – theoretical, social, even economic – that have augmented the dissemination of those images” (p. xv)<sup>71</sup>.

Se bem que controverso, este argumento e esta recusa de “reificar” Woolf numa única imagem (“the vain effort to get at the ‘real’ Virginia Woolf”, p. xiv) aponta por um lado para o multifacetismo e a versatilidade da personalidade de Woolf, escritora, editora, figura pública, *leader* do Bloomsbury Group e, por outro, para a sua própria escrita – a escrita modernista, fragmentada, polimórfica, “flutuante”, tal como ela a define nos seus ensaios críticos:

“I believe that all novels, that is to say, deal with character, and that it is to express character – not to preach doctrines, sing songs, or celebrate the glories of the British Empire, that the form of the novels, so clumsy, verbose, and undramatic, so rich, elastic, and alive, has been evolved”. (“Mr. Bennett and Mrs. Brown”, p. 749).

<sup>70</sup> Gisèle Freund in *The World is My Camera*, trans. June Guicharnaud, Dial, New York, 1974, (pp. 129-37).

<sup>71</sup> Curiosamente, um artigo publicado no jornal britânico *The Times*, em 22 de Fevereiro de 1982, da autoria de Peter Watson, intitulado “Virginia Woolf follows in Monroe’s footsteps” (Letter from New York), apresenta já uma referência à identificação entre a iconografia das duas mulheres. O tom deste artigo é contudo de certo alarmismo e escândalo perante a ocorrência desta “heresia”. No seguimento das comemorações do centenário da escritora, diz o autor, “anything and everything is possible”, mesmo a comparação (aparentemente sem qualquer ironia ou traço de humor, segundo o autor), de Woolf “as the Marilyn Monroe of American academia” (p. 22).

“But, I ask myself, what is reality? And who are the judges of reality?” (Ibid.).

“Tolerate the spasmodic, the obscure, the fragmentary, the failure. Your help is invoked in a good cause. (...) we are trembling on the verge of one of the great ages of English literature” (Ibid., pp. 757-8).

“The proper stuff of fiction does not exist; everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss” (“Modern Fiction”, p. 154).

O universo de *Mrs. Dalloway* (1925) é igualmente feito de multiplicidades, de vozes e de diálogos a diferentes níveis, que os mundos de Clarissa e de Septimus simultaneamente estruturam e dispersam, tornando-se eco um do outro, lutando contra fantasmas obsessivos (a guerra, a asfixia doméstica, a incompreensão dos outros), ou contra o silêncio das palavras, perseguindo uma unidade nunca conseguida no efêmero, buscando taticamente o sentido último das coisas, o “luminous halo” da vida.

As teorias sobre as estratégias de experimentação da ficção modernista e a busca de novos processos de representação que Virginia Woolf expôs alegoricamente no famoso ensaio “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1924), acompanharam a escrita do romance *Mrs. Dalloway*. Porém, tal como Marianne DeKoven afirma no texto já citado, não é apenas da reformulação ou reinvenção do conceito de “representação”, ou do privilegiar da interioridade e dos processos da consciência, por oposição à realidade exterior, que o ensaio se ocupa, mas ainda do enfoque, quase em exclusividade, “do espaço até então desvalorizado, reprimido ou censurado, da privacidade feminina” (p. 184). Não sendo um ensaio de conteúdo claramente feminista (é a estética edwardiana realista que Woolf ataca), “Mr. Bennett and Mrs. Brown” tem contudo a questão do gênero no seu cerne, através da ênfase continuamente reiterada na representação da ‘unlimited capacity and infinite variety’<sup>72</sup> da subjectividade de Mrs. Brown que só os processos representativos

---

<sup>72</sup> “...our Mrs. Brown. You should insist that she is an old lady of unlimited capacity and infinite variety; capable of appearing in any place; wearing any dress; saying anything and doing heaven knows what. But the things she says and the things she does and her eyes and her nose and her speech and her silence have an overwhelming fascination, for she is, of course, the spirit we live by, life itself” (V. Woolf, p. 757. Ênfase minha).

da ficção modernista poderão captar. Deste modo, citando de novo DeKoven, poder-se-á afirmar, invertendo as premissas, que “the project of modernist fiction is precisely to place Mrs. Brown at its centre and forge an adequate means of representing her elusive privacy” (p. 187). E, neste sentido, Mrs. Dalloway e Mrs. Brown, como argumenta DeKoven, são personagens idênticas, mulheres comuns, sem características extraordinárias ou qualidades invulgares; apenas uma é rica e a outra não. É o processo de representação da interioridade “situada” ou “localizada”<sup>73</sup> de ambas que ocupa o papel central do ensaio e do romance, reciprocamente, “o mundo visto através do filtro da interioridade de cada uma das mulheres”. Deste modo, acrescenta DeKoven, “Mrs. Dalloway accomplishes precisely what Woolf argues in ‘Mr. Bennett and Mrs. Brown’ modernist fiction should accomplish” (p. 187).

Por outro lado, é neste ensaio que Woolf faz a tão citada declaração:

“...on or about December, 1910, human character changed. (...) All human relations have shifted – those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature. Let us agree to place one of these changes about the year 1910”. (“Mr. Bennett and Mrs. Brown”, p. 746).

E contudo não é apenas ao “Post-Impressionist Art-Quake of 1910”<sup>74</sup>, tal como foi chamada a primeira exposição Pós-Impressionista em Londres organizada por Roger Fry, “Manet and the Post-Impressionists”, que abriu a público nas Grafton Galleries a 5 de Novembro de 1910, que Woolf se referia no seu ensaio, (inicialmente lido em Cambridge ao grupo “Heretics”, em 1924), mas ainda, mais certamente, aos recentes episódios sangrentos ocor-

---

<sup>73</sup> É Susan Stanford Friedman que chama a nossa atenção para esse facto, isto é, a necessidade de “espacializar” Woolf geo-politicamente, contrariamente a perspectivas críticas que acusam Woolf de a-historicismo, meras “deconstructions of family plots; revisionings of domesticity”. Referindo-se justamente ao ensaio em questão, escreve Friedman: “Why does Woolf fictionalize her symbol of the mysteries of human character riding in a train instead of sitting indoors?” (“Geopolitical Literacy: Internationalizing Feminism at Home – The Case of Virginia Woolf”, in *Mappings*, Princeton U. P., New Jersey, 1998, p. 120).

<sup>74</sup> Desmond MacCarthy, “The Art-Quake of 1910”, *The Listener*, 1 February 1945, p. 123.

ridos a 18 do mesmo mês, aquando da repressão policial que se abatera sobre uma grande manifestação pública das sufragistas em Londres, episódio que ficara conhecido como “Black Friday”. Curiosamente, tal como Jane Goldman brilhantemente argumenta em *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf*<sup>75</sup>, os estandartes roxos das sufragistas nas ruas de Londres ofereciam um espectáculo de cor semelhante ao das “cores bárbaras” utilizadas pelos artistas expostos nas Grafton Galleries, e o sentimento de ultraje à “moral e aos bons costumes” provocados por ambos em tudo era semelhante (pp. 117-9). De igual modo, se as sufragistas eram atacadas por “não serem femininas”, os artistas pós-impressionistas eram atacados por “atraíçoaem os padrões tradicionais da beleza feminina”, como escreve Frances Spalding<sup>76</sup>.

Não obstante, é fundamental na obra de Woolf e, concretamente, na estética modernista de *Mrs. Dalloway*, o impacto da revolução impressionista na pintura protagonizada pelos pintores que Roger Fry, trazido para o seio do Bloomsbury por Vanessa Bell, apresentou ao público londrino. No texto do catálogo da “Second Post-Impressionist Exhibition”, realizada nas Grafton Galleries de Londres, em 1912, Fry define nestes termos a qualidade dessa “revolução”:

“Now, these artists do not seek to give what can, after all, be but a pale reflex of actual appearance, but to arouse the conviction of a new and definite reality. They do not seek to imitate form, but to create form; not to imitate life, but to find an equivalent for life. (...) In fact, they aim not at illusion but at reality” (p. 195)<sup>77</sup>.

No ensaio amplamente citado, “An Essay on Aesthetics”, igualmente publicado em *Vision and Design*, Fry reitera o princípio da rejeição do naturalismo, defendendo o primórdio da expressão das emoções na arte, em detrimento da representação realista, texto este que teve um profundo impacto na estética de Woolf. (Importa lembrar neste contexto, que Woolf escreveu uma biografia de Roger Fry<sup>78</sup> onde, paralelamente ao conhecimento profundo do pintor e

---

<sup>75</sup> Jane Goldman, “Post-Impressionism: the explosion of colour”, in *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf*, Cambridge U. P., Cambridge, 1998.

<sup>76</sup> Frances Spalding, *Roger Fry: Art and Life*, London, 1980, p. 139 (apud Goldman, p. 119).

<sup>77</sup> Roger Fry, *Vision and Design*, Pelican Books, London, (1920; 1937).

<sup>78</sup> Virginia Woolf, *Roger Fry: A Biography*, The Hogarth Press, London, 1940. Recentemente reeditado pela editora Vintage em 2003.

da sua obra, revela igualmente estar no centro das teorias e debates em torno da arte contemporânea; mais do que um “retrato do pintor”, esta biografia é assim o retrato de uma época e de uma corrente estética). Escreve Fry no ensaio acima referido:

“We must therefore give up the attempt to judge the work of art by its reaction on life, and consider it as an expression of emotions regarded as ends in themselves.” (...) We may, then, dispense once and for all with the idea of likeness to Nature, or correctness and incorrectness as a test, and consider only whether the emotional elements inherent in natural form are adequately discovered, unless, indeed, the emotional idea depends at any point upon likeness, or completeness of representation” (pp. 33; 40).

Não causará assim espanto que Woolf tenha escrito num ensaio de 1917, “Books and Persons”, no qual faz uma irônica recensão a um artigo de Arnold Bennett sobre a estética impressionista, (“New Impressionism and Literature”<sup>79</sup>), e sobre o qual Woolf afirma: “We must be very grateful to Mr. Bennett for the pertinacity with which he went on saying in such circumstances, ‘that the first business of a work of art is to be beautiful, and its second not to be sentimental’. (...) These new pictures have wearied him of other pictures; *is it not possible that some writer will come along and do in words what these men have done in paint?*” (p. 130)<sup>80</sup>. Importa ainda referir que o *short-story* “The Mark on the Wall” foi publicado neste mesmo ano e “Kew Gardens” em 1919, sendo ambos profundamente devedores da estética impressionista da cor e do questionamento da noção de representação.

Reiteramos assim as palavras de Sue Roe<sup>81</sup> sobre a estreita relação de Woolf com a estética impressionista, e a qualidade pictórica da sua “visão”, fruto, em larga medida, da vivência do Bloomsbury e da proximidade com Vanessa Bell, Duncan Grant e, principalmente, Roger Fry: “Virginia Woolf’s work has partly been

---

<sup>79</sup> Artigo inspirado na primeira exposição impressionista em Londres, “Manet and the Post-Impressionists”, 8 Novembro de 1910, e a recepção hostil do grande público.

<sup>80</sup> Virginia Woolf, “Books and Persons” in *Essays*, vol. II, ed. Andrew MacNeillie, (pp. 128-132). Ênfase minha.

<sup>81</sup> Sue Roe, “The impact of post-impressionism”, in Sue Roe and Susan Sellers (eds.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge U.P., 2000, (pp. 164-190).



about attempts at regeneration and reparation: the post-impressionist project of reconciling history with now, through the medium of a primal vision” (p. 186).

Regressando agora ao ponto anterior debatido nesta secção, no enquadramento do qual situamos a análise de *The Hours* e a produção do filme com o mesmo nome, questionando assim o fenómeno pós-moderno da “re-canonização”, cremos poder afirmar, sem incorrer em sacrilégio, que a própria Woolf ultrapassou frequentemente a fronteira espartilhada entre a arte de elite e a arte de massas. O fenómeno da “re-canonização”, tal como Brenda Silver escreve, “the fact that so many people today see the film or television versions of Woolf’s works before they experience (if they ever do) the versions she wrote or published” (p. 213), poderá ser visto sob duas perspectivas. Em primeiro lugar, poderemos ler/ver estas adaptações dos textos de Woolf como algo mais do que “meros exercícios de crítica literária”, visto que eles próprios assumem o estatuto de “originais”. As adaptações são, afirma Silver, “re-fashionings” ou “re-dressings” de outros textos, que devem ser entendidos como “performances” (re-presentações), existindo numa relação intertextual com o texto anterior, ou o texto de partida, tal como uma tradução existe em relação ao texto original, construindo-se enquanto produto de uma determinada codificação histórica, geográfica ou cultural (p. 12). Porém, num segundo momento, a adaptação assume a autonomia de texto próprio, podendo ser lida/vista em vez de, ou mesmo “contra”, a sua versão arquetípica. Poderemos então falar de uma relação de “mise-en-abyme” com o texto original, gerando-se toda uma panóplia de possibilidades de subversão ou actualização das transgressões pré-anunciadas no texto de partida, num texto, espaço e contexto outros. É esta uma possível leitura de *The Hours*. Não está já em questão a “fidelidade” ao original, ou a autenticidade da réplica, mas, de certo modo, a actualização do fascínio exercido pelo original, o captar da sua aura, no sentido benjaminiano, a sua “totalidade complexa”, pondo de lado a hipótese de jamais atingir “the authentic Woolf”<sup>82</sup>. O projecto de *The Hours* será assim a transposição do estudo da subjectividade, a sua multiplicidade e a sua representação na escrita a que

---

<sup>82</sup> Expressão usada por Brenda Silver (Ibid., p. 211), numa referência ao artigo de Stephen Orgel, “The authentic Shakespeare”, in *Representations* 21 (Winter 1988), vol. 2, pp. 1-26.

Woolf se dedicou até à exaustão<sup>83</sup>, para um universo e um tempo outros, onde idênticas tensões, angústias e perplexidades reflectem especularmente o universo fractado de Clarissa Dalloway.

A epígrafe de Jorge Luís Borges (“The Other Tiger”, 1960), que Cunningham apõe ao seu texto, é reveladora dos labirintos que engendram a produção da réplica, bem como da consciência dos riscos implícitos: “I know these tigers quite well, yet nonetheless some force keeps driving me in this vague, unreasonable, and ancient quest”. *The Hours*, texto e filme, serão assim, independentemente de juízos valorativos, obras “abertas” à análise intertextual, inscrevendo-se num movimento duplo: a invocação constante do texto original e o estranhamento inerente à réplica.

Virginia Woolf é, como todos sabemos, alvo de fácil “canibalismo”(a feminista modernista, a pós-moderna, a pós-feminista, a neurótica, a snob, etc.), preconizando toda uma variedade de ideologias mais ou menos irreverentes e sustentáveis por cada uma das diferentes adaptações da sua obra e/ou da sua personalidade. *The Hours* de Michael Cunningham e a versão fílmica de Stephen Daldry são apenas duas delas; na próxima secção ocupar-nos-emos de uma outra, num outro ângulo de análise.

### 3 – Biografia/Autobiografia, Utopia e Desejo (*Orlando*, no texto e no écran)

[*Orlando* (1928) de Virginia Woolf e *A Room of One's Own* (1929)  
*Orlando* (1992), filme e guião (1994) de Sally Potter]

*He stretched himself. He rose. He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed Truth! Truth! Truth! We have no choice but confess – he was a woman. (...) Orlando had become a woman – there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change*

---

<sup>83</sup> Numa carta a Roger Fry, datada de 16 de Setembro de 1925, escreve Woolf num dos seus usuais “desabafos”: “For my own part I wish we could skip a generation – skip Edith and Gertrude and Tom and Joyce and Virginia and come out in the open again, when everything has been restarted, and runs full tilt, instead of trickling and teasing in this irritating way”. (“Monks House Papers”, Univ. of Sussex Manuscript Collection). Um agradecimento é devido à Biblioteca da Univ. de Sussex e ao seu “staff” pela permissão de consulta do espólio de V. Woolf contido nos “Monks House Papers”.

*of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity.* (Virginia Woolf, *Orlando*).

Angel: *I am coming! I am coming!*  
*I am coming through!*  
*Coming across the divide to you*  
*In his moment of unity*  
*I'm feeling only an ecstasy*  
*To be here, to be now*  
*At last I am free –*  
*Yes – at last, at last*  
*To be free of the past*  
*And of a future that beckons me.*

*I am coming! I am coming!*  
*Here I am!*  
*Neither a woman nor a man –*  
*We are joined, we are one*  
*With a human face*  
*We are joined, we are one*  
*With a human face*  
*I am on earth*  
*And I am in outer space*  
*I'm being born and I am dying.*

(*Angel's song*, por Jimmy Somerville<sup>84</sup>, in *Orlando* de Sally Potter).

Esta secção vem obviamente no seguimento das duas anteriores, focando uma outra obra de Virginia Woolf e uma adaptação da mesma ao cinema, pretendendo-se aqui analisar as potencialidades de um outro tipo de relação intertextual entre os textos e uma outra estratégia de “re-visão” e adaptação (mais frutífera) do texto original.

Woolf escreveu *Orlando* logo após a publicação de *To the Lighthouse*, pretendendo usufruir de “a writers holiday”, antes de

---

<sup>84</sup> Jimmy Somerville, cantor *pop* natural de Glasgow, que fez furor nos anos 80 e pertenceu a uma banda de culto gay, os “Bronski Beat”. O cantor interpreta o “Anjo da História” na versão de Sally Potter.

se entregar à escrita, para si sempre tumultuosa<sup>85</sup>, de um novo romance (que viria a ser *The Waves*, 1933). O projecto seria assim, a escrita de uma “fantasia”, uma sátira, “half laughing, half serious: with great splashes of exaggeration”, tal como escreve no seu Diário<sup>86</sup>. A classificação de género da obra teria assim sido desde a sua génese, ambivalente, tal como o seria o sexo do seu personagem principal. A obra acabou por ser classificada como biografia, não obstante alguma ansiedade de Woolf quanto à menor popularidade deste género em relação ao romance, e sua consequente menor venda, o que curiosamente não veio de todo a suceder. A escrita de *Orlando* é baseada em factos históricos e modelos reais, entre estes salientando-se Vita Sackville-West, a quem a obra é dedicada. Sobre a génese da obra várias hipóteses são alvitadas pelos críticos, com base em distintas entradas no Diário de Woolf. Sue Roe refere uma “fantasia”, envolvendo duas mulheres (“The Jessamy Brides”), num relato paródico de Defoe, observando o mundo, e cita Woolf a partir do Diário: No attempt is to be made to realise the character. Saphism is to be suggested. Satire is to be the main note – satire & wildness ... My own lyric vein is to be satirised. Everything mocked ... For the truth is I feel the need for an escapade after these serious poetic experimental books whose form is always so closely considered” (p. 92)<sup>87</sup>. Não obstante a ênfase na natureza lúdica deste texto, ou precisamente por essa razão, Roe aponta para o facto de Woolf ter conseguido, através de uma escrita fluente, isenta de censura crítica e, de certo modo, “libertina”, transmitir com tremenda vitalidade uma profusão de ideias, emoções e pensamentos inovadores sobre a relação entre a escrita e o desejo, a arte e a

---

<sup>85</sup> Escreve Virginia Woolf numa carta a E. M. Forster, datada de 21 de Janeiro de 1922: “Writing is still like heaving bricks over a wall; I should like to growl to you about this damned lying in bed and doing nothing and getting up and writing half a page and going to bed again. I’ve wasted five whole years (I count) doing it: so you must call me 35 – not 40 – and expect rather less from me. Not that I haven’t picked up anything from my insanities and all the rest. Indeed, I suspect they’ve done instead of religion”. (“Monks House Papers”, Univ. of Sussex of Manuscript Collection).

<sup>86</sup> *The Diary of Virginia Woolf* (5 vols.), ed. Anne Olivier Bell, Penguin, London, 1977-84 (D3, p. 177), *apud* Susan Dick, “Literary Realism in ‘Mrs. Dalloway’, ‘To the Lighthouse’, ‘Orlando’ and ‘The Waves’”, in Sue Roe and Susan Sellers (eds.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, p. 62.

<sup>87</sup> Sue Roe, “Writing About Love: *Orlando*” in *Writing and Gender: Virginia Woolf’s Writing Practice*, Harvester Wheatsheaf, St. Martin’s Press, 1990. Referência a *Virginia Woolf Diary* III, p. 131.

sexualidade, a intimidade e o inconsciente, a sedução e o travestimento, criando assim um texto igualmente libertino. Contudo, apesar do tema da escrita ser um dos alvos de paródia preferenciais em *Orlando*, ele permanece um dos temas fulcrais na obra, juntamente com o amor (*topos* de todo o romance...). A articulação entre os dois temas, plena de sentido lúdico e de inversões transgressivas tanto no tocante à ambivalência sexual de Orlando, como às funções e estereótipos atribuídos aos sexos, surge reiteradamente no texto (ao qual chamaríamos carnavalesco, no sentido bakhtiniano), sob o olhar satírico da narradora. Citamos uma passagem que, se bem que um pouco longa, nos parece exemplar:

“But Orlando was a woman – Lord Palmerson had just proved it. And when we are writing the life of a woman, we may, it is agreed, waive our demand for action, and substitute love instead. Love, the poet has said, is woman’s whole existence. And if we look for a moment at Orlando writing at her table, we must admit that never was there a woman more fitted for that calling. Surely, since she is a woman, and a beautiful woman, and a woman in the prime of life, she will soon give over this pretence of writing and thinking, and begin at least to think of a gamekeeper (and as long as she thinks of a man, nobody objects to a woman thinking). And then she will write him a little note (and as long as she writes little notes nobody objects to a woman writing either) and make an assignation for Sunday dusk and Sunday dusk will come; and the gamekeeper will whistle under her window – all of which is, of course, the very stuff of life and the only possible subject for fiction” (p. 168).

Por outro lado, a presença de Vita Sackville-West (conhecida pela sua excentricidade) no texto, como musa inspiradora e receptora privilegiada daquele, é inegável. Melanie Taylor refere uma “anedota biográfica” sobre um recorte de jornal com uma notícia sobre uma jovem transsexual que impressionara Woolf, e uma entrada no Diário desta: “And instantly the usual exciting devices enter my mind: a biography beginning in the year 1500 & continuing to the present day, called Orlando: Vita; only with a change about from one sex to another” (p. 205)<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> Melanie Taylor, “True Stories: *Orlando*, life-writing and transgender narratives” in Hugh Stevens and Caroline Howlett (eds.), *Modernist Sexualities*. Referência a *Virginia Woolf Diary* III, p. 161.

O Prefácio de *Orlando* refere contudo uma longa lista de personalidades de quem Woolf se diz devedora, lista esta encabeçada por Defoe, e da qual Sir Leslie Stephen, pai de Woolf faz implicitamente parte, na qualidade de biógrafo e editor do *Dictionary of National Biography* (“Some are dead and so illustrious that I scarcely dare name them”, refere a autora). A propósito deste Prefácio, e do gesto irónico que o origina, escreve Susan Squier: “In acknowledging her debt to Defoe, Woolf was also subverting his influence and challenging the genre of the realistic novel which he initiated. (...) In its defiance of the ‘Defoe narrative’ as in its evocative embodiment of another form for both gender and genre, *Orlando* stands not only as a serious work of criticism in and of the tradition of Sir Leslie Stephen, but of Woolf’s gesture of literary emancipation” (pp. 122; 129)<sup>89</sup>.

Buscar o equilíbrio entre facto e fantasia foi o desafio que Virginia Woolf enfrentou na escrita deste texto, tema este que tratou nos seus ensaios, como adiante veremos.

Por sua vez, a relação de *Orlando* com *A Room of One’s Own* (1929) é implícita. O debate que Woolf gera neste último sobre o que chama “the plan of the soul so that in each of us two powers preside, one male, one female” (p. 93) é testado com irónica seriedade em *Orlando*, um texto no qual as descontinuidades sexuais e as descontinuidades narrativas se entrelaçam de um modo que, como veremos, se poderá chamar pós-moderno. A identidade ou “inner reality” de Orlando mantém-se, intocável: “The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity” (p. 87)<sup>90</sup>. Tal como escreve Melanie Taylor: “By creating a false biography around a real person, and by presenting a fantasised identity as true and a given identity as constructed, Woolf confuses categories of genre and gender in a way that strikes at the core of normative values, both literary and social” (p. 215).

A questão do tema da androginia em Woolf, particularmente em *Orlando* e *A Room of One’s Own*, tem sido objecto de diferentes

<sup>89</sup> Susan Squier, “Tradition and Revision in Woolf’s *Orlando*: Defoe and the Jessamy Brides”, in Rachel Bowlby ed., *Virginia Woolf*, Longman, Essex, 1992.

<sup>90</sup> Marjorie Garber in *Vested Interests* (1992), focando precisamente esta passagem do romance, faz o seguinte comentário irónico: “*Orlando*, an upper-class fairy tale à clef, which reports its protagonist’s transformation from a man to a woman as a transsexual procedure ‘accomplished painlessly and completely’ without the necessity of surgical intervention, through what is in effect a pronoun transplant” (p. 134).

olhares críticos. Desde um olhar severo como o de Elaine Showalter, que vê a questão como uma fuga de Woolf perante um posicionamento mais arriscado e mais consequente (“a withdrawal”, “an escape”<sup>91</sup>), à opinião de Teresa de Lauretis<sup>92</sup>, a qual preferencia a metáfora da “usurpação da linguagem”, enquanto conquista de poder real e discursivo, em ambos os textos. Por último, Sandra Gilbert, num texto fundamental intitulado “Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature”, insiste na androginia do próprio texto enquanto linguagem/escrita oscilando fluidamente entre um e outro sexo, criando uma atmosfera licenciosa que Gilbert define como “a revisionary biography of society ... a kind of merry fairy-tale ... a fantasy of wishfulfilment” (p. 208), ou ainda, “a fantasy of woman’s sentence that clothes a fantasy of a woman who sentences” (p. 220).

A autonomia sexual de que a masculinidade investe Orlando permite-lhe ainda usufruir de um prazer vedado às mulheres do seu tempo: a “flânerie” baudlairiana, a deambulação pela cidade, o “asphalt jungle” de Eliot. O acesso à palavra e o acesso ao mundo são contíguos na alegoria ficcional de *Orlando*, assim como o são retoricamente demonstrados em *A Room of One’s Own*, constituindo, em ambos os textos, figuras de “empoderamento”<sup>93</sup>. Sucedem-se em *Orlando* as investidas na cidade, descrevendo-lhe as transformações que o tempo e o progresso nela vão operando, em sintonia com o saborear da liberdade recém adquirida por Orlando:

“... she made a point sometimes of passing beneath the windows of a coffee house, where she could see the wits without being seen, and thus could fancy from their gestures what wise, witty, or spiteful things they were saying without hearing a word of them; which was perhaps to their advantage; and once she stood half an hour watching three shadows on the blind drinking tea together in a house in Bolt Court. (...) She was content to gaze and gaze” (pp. 138-9).

---

<sup>91</sup> “... the androgynous vision, in Woolf’s terms, is a responses to the dilemma of a woman writer embarrassed and alarmed by feelings too hot to handle without risking real rejection by her family, her audience, and her class” (Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*, Virago, London, 1982, p. 286).

<sup>92</sup> Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*, Macmillan, London, 1987.

<sup>93</sup> Numa tentativa de traduzir o lexema, de difícil tradução, “empowerment”.

O tema é recorrente em Woolf. Num belíssimo ensaio de 1927, “Street Haunting: A London Adventure”<sup>94</sup> a escritora esplana o prazer de olhar, misto de voyeurismo inconsequente e sensação de liberdade e prazer únicos, “the irresponsibility which darkness and lamplight bestows ... after the solitude of one’s room” (p. 481). O ensaio começa com uma falsa urgência, uma desculpa fortuita para abandonar por momentos os objectos do nosso quotidiano, que continuamente nos recordam quem somos, o que somos: “Really I must buy a pencil”, e continua: “But when the door shuts on us, all that vanishes. The shell-like covering which our souls have excreted to house themselves to make for themselves a shape distinct from others, is broken, and there is left of all these wrinkles and roughness a central oyster of perceptiveness, an enormous eye. How beautiful a street is in winter!” (Ibid.).

A escrita de *Orlando – A Biography* está ainda relacionada com dois outros ensaios que incidem justamente sobre a questão da essência da biografia enquanto género. São eles: “Poetry, Fiction and the Future” e “The New Biography”, ambos publicados em 1927. Neste último, Woolf começa por citar e sucessivamente contestar a definição canónica de biografia enquanto “the truthful transmission of personality” (p. 473). Defende em seguida um outro modo de biografia, referindo Harold Nicolson, marido de Vita Sackville-West, segundo o qual “one can use many of the devices of fiction in dealing with real life” (p. 477), já que a imaginação do biógrafo pode ser sempre estimulada pela arte do romancista de criar ou sugerir efeito dramático para expor a vida privada, afirma a autora. Contudo, apressa-se a acrescentar, “An incautious movement and the book will be blown sky high. He is trying to mix the truth of real life and the truth of fiction” (Ibid.). “The days of Victorian biography are over”, conclui Woolf; a arte do biógrafo tem de ser simultaneamente subtil e audaciosa, oferecer a amálgama rara de sonho e realidade, “that perpetual marriage of granite and rainbow”, biografia e autobiografia, facto e ficção (p. 478). Amálgama essa que Woolf pôs à prova em *Orlando*, por entre jogos retóricos e ironias várias, incluindo-se a si mesma e ao seu universo, construindo um mundo delirante, quixotesco, em que a

---

<sup>94</sup> Ensaio publicado na *Yale Review*, October 1927. V. Woolf, *Essays IV*, ed. Andrew MacNeillie (1925-28), (pp. 480-9).



ficção não deixa de ser a verdade dos factos, como caberá ao leitor decidir<sup>95</sup>. Citamos a título de exemplo uma dessas passagens:

“...the first duty of a biographer, which is to plod, without looking to right or left, in the indellible footprints of truth; unenticed by flowers; regardless of shade; on and on methodically till we fall plump into the grave and write *finis* on the tombstone above our heads. But we now come to an episode which lies right across our path, so that there is no ignoring it. Yet it is dark, mysterious, and undocumented; so that there is no explaining it. (...) Our simple duty is to state the facts as far as they are known, and so let the reader make of them what he may” (p. 41).

Concentremo-nos agora na relação que a narrativa fílmica de Sally Potter estabelece com o texto de Woolf, avançando desde já o argumento de que o filme se constitui, plenamente, como uma “mise-en-abyme” das transgressões anunciadas em *Orlando*, quer nos estejamos a referir a política sexual, transsexualidade, irreverência em relação à autoridade e poder político, ou defesa do pacifismo.

É pertinente antes de mais, debruçarmo-nos sobre um ensaio que Woolf escreveu sobre cinema: “The Cinema/The Movies and Reality”, inicialmente publicado em 3 de Julho de 1926 em *Nation and Atheneum* como “The Cinema”, e revisto em 4 de Agosto do mesmo ano com aquele título (publicado em *The New Republic*)<sup>96</sup>. Curiosamente, tal como Sharoun Ouditt refere<sup>97</sup>, Virginia Woolf foi um dos primeiros críticos a comentar a questão da adaptação de textos literários ao cinema. Woolf revela os receios e as suspeitas típicas que normalmente acompanham o nascimento de uma nova arte e a rivalidade que daí poderá advir para as anteriores, bem como as suas potenciais “ligações perigosas ou incestuosas” (recordemos o caso da fotografia em relação à pintura em meados do século XIX, analisado diferentemente por Baudelaire e Paul Valéry,

---

<sup>95</sup> Esta provavelmente uma das razões que levou Jorge Luís Borges a traduzir *Orlando* em 1937, ano em que também traduziu *A Room of One's Own*.

<sup>96</sup> Ver nota do editor dos Ensaios de Woolf, Andrew McNeillie (*Essays IV*, pp. 591-5).

<sup>97</sup> Sharon Ouditt, “Coming Across the Divide”, in Deborah Cartmell and Imelda Whelehan (eds.) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, Routledge, London and New York, 1999 (pp. 146-156).

por exemplo)<sup>98</sup>. Assim, por um lado, e numa linguagem muito semelhante à de Baudelaire<sup>99</sup>, Woolf refere que a nova arte deve “servir” a literatura e não pretender usurpar o seu lugar de direito: “But the picture-makers seem dissatisfied with such obvious sources of interest as the passage of time and the suggestiveness of reality. (...) They want to be improving, altering, making an art of their own (...) All the famous novels of the world, with their well known characters, and their famous scenes, only asked, it seems, to be put on the films. What could be easier and simpler? The cinema fell upon its prey with immense rapacity (...)” (pp. 592-3). Por outro lado, porém, Woolf antevê a possibilidade de criação de um novo espaço para esta nova arte: “Is there, we ask, some secret language which we feel and see, but never speak, and, if so, could this be made visible to the eye? Is there any characteristic which thought possesses that can be rendered visible without the help of words? (...)” (p. 594). Num tempo próximo, afirma a autora, a nova arte saberá encontrar o seu verdadeiro meio de expressão: “Something abstract, something which moves with controlled and conscious art (...). Then, indeed, when some new symbol for expressing thought is found, the film-maker has enormous riches at his command” (pp. 594-5).

Só então a nova arte saberá oferecer aos olhos do observador “some unknown and unexpected beauty” (Ibid.).

---

<sup>98</sup> Enquanto Baudelaire, como é sabido, considerou a fotografia como “invasora” do terreno da pintura e mesmo sua “inimiga mortal”, Paul Valéry valoriza a fotografia pela negativa, afirmando que esta veio “dissuadir o escritor de descrever”, permitindo-lhe o “aperfeiçoamento da linguagem que constrói ou expõe o pensamento abstracto e a exploração de toda a variedade de padrões e ressonâncias poéticas”. A fotografia teria assim vindo possibilitar, citando Valéry, uma nova “divisão de trabalho” nas artes: “ce que la musique a retiré à la poésie. Ce que la photographie a retiré à la peinture. Le ne pas être photographique” (Paul Valéry, “Discours sur la Photographie”, in *Bulletin de la Société Française de Photographie*, n.º 3, Mars 1939, pp. 71-8). Veja-se neste contexto as seguintes discussões de temas afins (literatura, pintura e fotografia), numa publicação do “Centro de Estudos Comparatistas” da Fac. de Letras de Lisboa, *Act 2: Entre Artes e Culturas*, coord. Helena C. Buescu e João F. Duarte (Ed. Colibri, Lisboa, 2000): Claus Clüver, “*Liaisons incestueuses: The Sister Arts in Contemporary Culture*” (pp. 9-37) e Ana Gabriela Macedo, “A retórica da fotografia e a pós-modernidade: liminaridade, cumplicidade e crítica” (pp. 39-54).

<sup>99</sup> Charles Baudelaire, “Le Public Moderne et la Photographie” (Salon de 1859), (originalmente publicado na *Revue Française*, a 10 e 20 de Junho e 10 e 20 de Julho de 1859), in *Oeuvres Complètes*, Seuil, Paris, 1968 (p. 369).

Tal como veremos, a crítica aponta para o facto de o próprio texto de Woolf encerrar em si mesmo todo um potencial visual que o predispõe à adaptação cinematográfica. Sharon Ouditt vai mais longe e afirma ser possível que algumas das inovações formais de Woolf tenham sido mesmo inspiradas no cinema (p. 156). Na realidade, tanto ao nível formal como ao nível estrutural, o texto de Woolf é já informado pelo multiperspectivismo e pela intertextualidade, pelo jogo entre a palavra e a imagem, caracterizando-se por uma exuberante imaginação visual (e até pelo recurso à fotografia), e apresentando uma estrutura fragmentada em quadros ou cenas dramáticas que lhe incutem toda uma qualidade cinética.

Num outro contexto, Maggie Humm, no ensaio “Postmodernism and Orlando”<sup>100</sup> refere-se à versão de Potter igualmente em termos da exploração de um potencial já existente no texto original, no seu conteúdo e estrutura formal subversivos, realizando o que Humm qualifica como “the postmodern possibilities of Woolf’s novel *avant-la-lettre*” (p. 145). O contributo da realizadora, continua Humm, traduziu-se essencialmente no validar do “projecto anti-realista de Woolf”: “Both book and film parody the ‘straight’ forwardly representational with multiscenic elements (from Shakespeare to Boticelli) involving the spectator/reader as a self-conscious and active contributor to the narrative process” (Ibid.). A fragmentação do texto e o hibridismo de códigos de representação que estruturam a narrativa do filme de Sally Potter, estão patentes desde logo no hibridismo de géneros (como atrás referimos, biografia, autobiografia, fantasia, utopia) que caracterizam o texto de Woolf e nas descontinuidades que o definem (a transsexualidade do protagonista, o fetichismo do corpo enquanto “objecto do olhar”, a visão disfórica que a sua “viagem no tempo” lhe permite, a rarefação entre as barreiras que separam o narrador do leitor, a visão paródica da História, a própria concepção do texto como espectáculo e objecto auto-referencial).

O *Orlando* de Sally Potter fixa-se assim na teia metaficcional que o texto de Woolf engendra elevando-a exponencialmente enquanto “re-interpretação” filmica de uma “re-interpretação” da História, das convenções literárias, dos sexos e da subjectividade. Trata-se de um projecto de “contra-memória” cultural, como refere

---

<sup>100</sup> In Maggie Humm, *Feminism and Film*, Edinburgh: Edinburgh U.P., 1997 (pp. 142-178).

Roberta Garrett<sup>101</sup>, que simultaneamente desafia o cânone tradicional e o próprio cânone feminista. O projecto utópico de Woolf revê-se assim no revisionismo pós-moderno de Potter, identificando-se parodicamente na desconstrução dos mesmos mitos e estereótipos castradores. Tal como Sharon Ouditt argumenta: “They are of different generations and they use different semiotic systems, but they are both interested in prising open the sex-gender duality that has been reinforced by tradition, inheritance and convention, and amounts to a resilient, but certainly flawed gendered ideology” (p. 153).

A própria Sally Potter, numa entrevista publicada na revista *Screen* (Outono de 1993)<sup>102</sup> pouco tempo após a estreia comercial do filme, define o seu trabalho, essencialmente, como um “modo de olhar” (p. 279): “Recognition. That’s my intention, to create on screen that sense of recognition of the self, of the hidden or unspoken self, giving voice to something that’s been unspoken or suppressed in some way. Rendering visible” (p. 282). Sobre a natureza do filme e as questões fulcrais que este retoma do texto, afirma: “I always said to the design teams: this is not a costume drama, this is not a historical film, it’s a film about now that happens to move through these periods. (...) There are traces of historical information that can be interpreted in various ways, so we are in a situation of artifice.(...) So I think it’s an attitude to realism above all, and then the aesthetic decisions attendant on that choice” (pp. 276-7).

É, essencialmente, um filme sobre a identidade e sobre uma sexualidade polimorfa, que pretende reproduzir essa mesma busca exploratória no livro, afirma ainda Sally Potter: “The film seemed to relax tension about identity rather than increase it. (...) It tries to find a language for the inexpressible” (pp. 283-4).

Palavras estas que, pensamos, não causariam inquietação a Woolf, bem pelo contrário, encontram eco nas suas próprias palavras: “Something abstract, something which moves with controlled and conscious art, something which calls for the very slightest help from words or music to make itself intelligible ...”

---

<sup>101</sup> Ver Roberta Garrett, “Costume Drama and Counter-Memory: Sally Potter’s *Orlando*”, in *Postmodern Subjects/Postmodern Texts*, Jane Dowson and Steven Earnshaw (eds.), Rodopi, Amsterdam, 1995 (89-99).

<sup>102</sup> Penny Florence, “A Conversation with Sally Potter” in *Screen* 34: 3 Autumn 1993 (pp. 275-284).

#### 4 – Metaficção, Ironia, Paródia e *Pastiche* (as narrativas de *Possession* e “The Djin in the Nightingale’s Eye” de A. S. Byatt)

[*Possession: A Romance* (1990); “The Djin in the Nightingale’s Eye” (1994); *On Histories and Stories: Selected Essays* (2000), de A.S. Byatt. *Possession* (2002), filme dirigido por Neil La Bute].

*Headed towards death, language turns back upon itself; it encounters something like a mirror; and to stop this death which would stop it, it possesses but a single power: that of giving birth to its own image in a play of mirrors that has no limits. (...) A work of language is the body of language crossed by death in order to open this infinite space where doubles reverberate (Michel Foucault, “Language to Infinity”).*

*Life and thought are a series of endless connections (...). I select and confect (A. S. Byatt, entrevista com Christien Franken).*

Ventriloquismo, liminalidade, laminações, *collage*, conexões, são tudo expressões que Antonia Susan Byatt usa frequentemente, tanto na sua ficção, como nos ensaios e entrevistas, para descrever a sua linguagem e a forma desta de “nomear o mundo”, tal como a escritora, que é simultaneamente académica, professora e crítica, refere. Porém, afirma ainda Byatt, por trás da sua escrita, está, sempre, omnipresente, a leitura ávida, que ela define como “greedy curiosity”: “It goes to something very primitive about being a reader, because my early reading was the thing that most excited me, more than my life, my friends and my family”<sup>103</sup>. E, contudo, a leitura “não é um prazer passivo”, diz-nos, mas antes um estado de recolhimento e de intensa atenção: “quietly and not aggressively”, próximo do que Keats chamou a “negative capability” e do que T.S. Eliot descreveu no ensaio “Tradition and the Individual Talent”.

Farsa, paródia e *pastiche* são outros tantos elementos fundamentais da poética de Byatt, profundamente encaixados nessa noção do acto de leitura como a reverência mais profunda que se pode fazer de uma obra: “It’s like the Borges story [Pierre Menard

---

<sup>103</sup> A. S. Byatt, em entrevista não publicada com Christien Franken, “Interview with A.S. Byatt”, University of Utrecht (1/3/1991).

Author of the *Quixote*”]. The only perfect reading happened in that story in which the man rewrote Don Quixote word for word in the twentieth century”, afirma na entrevista atrás citada. (Método esse que o próprio Borges confessa ser o seu em relação aos seus escritores favoritos).

O romance é uma forma ficcional cômica, afirma Byatt, querendo com isto sugerir, essencialmente, que o romance deixa uma margem de abertura grande ao leitor, de interpretação, de percepção da realidade que o texto constrói, por oposição à tragédia, a qual, por isso mesmo, vê a sua resolução final encenada no palco. Sobre a sua própria capacidade de criar situações de humor, afirma contudo, auto-ironizando: “I always think of myself as a person not with great quick verbal wit, but as a rather stolid Quakerly person” (Ibid.).

O escritor é sempre, necessariamente, um fabulador, um “fabricador” de histórias, mesmo quando se trata de biografia e autobiografia, diz Byatt (e lembramo-nos de *Orlando*, e da alegoria de Woolf quanto à “nova biografia”, “that perpetual marriage of granite and rainbow”, bem assim como da escrita metaficcional de *The French Lieutenant’s Woman*, que envolve o próprio sujeito narrativo). Referindo-se ao conto “Sugar”, a sua única ficção autobiográfica, segundo a autora, também aqui lhe foi impossível distinguir absolutamente entre ficção e “verdade”: “It was as true as it could be. It left out quite a lot of things that could have been put in that would have made it more true. It says that, ‘I select and confect’ [I got this perfect word ‘confection’ from my mother’s stories and my grandfather’s profession which was making sugared sweets] but it didn’t consciously say anything I thought was untrue. I tried” (Entrevista citada com Christien Franken).

Sobre a gênese de *Possession*, o romance metaficcional por excelência que lhe valeu o Booker Prize de 1990, escreve a autora: “I imagined my text as a web of scholarly quotations and parodies through which the poems and writings of the dead should loom at the reader, to be surmised and guessed at”<sup>104</sup>.

A escrita de *Possession* é assim simultaneamente um acto não necessariamente nostálgico no sentido que Fredric Jameson dá ao termo no contexto do Pós-moderno, mas mais um acto amoroso de sublimação, uma paixão diferida, dos vários textos e autores a que

<sup>104</sup> “Choices: On the Writing of *Possession*” (<http://www.ASBYatt.com>).

Byatt chama “Fathers”, “Forefathers” e “Ancestors”, na colectânea *On Histories and Stories* (2000), e uma expressão narcísica e auto-referencial da escrita e da linguagem, no sentido em que se trata de uma exploração experimental de estratégias retóricas e processos narrativos conscientemente utilizados. Como veremos, a palavra *possession* assume no texto um sentido que é simultaneamente literal e metafórico, e que a própria autora analisa e descreve (nessa ânsia de explicitação, quase até à exaustão, do próprio processo criativo, como se duma experiência científica se tratasse). Assim, se por um lado poderemos ver espelhadas em *Possession* as palavras de Rich já citadas, “re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction”, por outro, a obra labiríntica de Byatt cabe, indubitavelmente, na definição de Linda Hutcheon de narrativa metaficcional, enquanto “representation of writing as representation”<sup>105</sup>.

A este processo narrativo dá Byatt (através de um alterego ficcional, Frederica Potter), um nome específico num outro romance seu, *Babel Tower* (1996)<sup>106</sup>, que igualmente o ilustra vertiginosamente:

“Laminations. Cut-ups are part of it. It is a form that is made partly by cutting up, breaking up, rearranging things that already exist. (...) The point of words is that they have to have already been used, they have not to be new, they have to be only re-arrangements, in order to have meaning” (p. 384).

*Possession* é, segundo a autora, “uma teia de textos em palimpsesto”, que a pouco e pouco foi assumindo “o carmim da paixão”. Permitimo-nos citar extensamente este texto pela sua desassombrosa exposição do processo narrativo de *pastiche*, *mise-en-abyme* e auto-referencialidade tal como frontalmente utilizados pela escritora:

<sup>105</sup> *The Politics of Postmodernism*, p. 48.

<sup>106</sup> A. S. Byatt, *Babel Tower*, Vintage Books, London, 1996. Sobre este mesmo tema, no contexto do pós-moderno, ver o ensaio de Margarida Esteves Pereira, “Refracting the Past in Praise of the Dead Poets in *Possession: A Romance*”, in Onega, Susan and Gutleben, Christian, (eds.), *Refracting the Canon: Contemporary British Literature and Film*, Rodopi, Amsterdam and New York, 2004 (pp. 149-164). Para uma discussão mais alargada da obra de Byatt neste contexto, remeto para a dissertação de Doutoramento da mesma autora, *Do Romance Vitoriano ao Romance Pós-moderno: reescrita e problematização de feminino em A. S. Byatt*, Centro de Estudos Humanísticos, Braga, 2007.

“I was teaching that great novel, *The Bostonians*, with its world of ‘witches, wizards, mediums, and spirit-rappers and roaring radicals’ to a generation of students involved in the politics of gender, who disliked Henry James’s tragi-comic treatment of lesbian passion. It occurred to me that in the world of nineteenth-century spiritualism and feminism, possession had both its meanings at once. So there was a need for the nineteenth-century woman to be a lesbian, or thought to be a lesbian, and the twentieth-century woman to be a feminist.”<sup>107</sup>

Byatt toca neste preciso parágrafo numa das questões que reiteradamente surgem na sua obra quer ficcional quer ensaística, e que constitui um dos pontos de discórdia da crítica sobre a sua obra: a complexa e tensa relação com o feminismo, enquanto espaço de afirmação e intervenção feminina, por um lado, e o receio de que esse mesmo espaço, supostamente, de liberdade, se possa transformar em gueto de “menoridade feminina”. A este respeito, afirma a escritora (aqui pela voz da académica e crítica) comentando a situação da sua heroína Christabel LaMotte, e confrontando-a consigo mesma: “LaMotte is not like me in that she is sharp and angry. At some deep level she is me in a way he [Ash] isn’t, because she is a woman who wants primarily to be a writer and is afraid that exactly what will stop her from being a writer is being a woman” (entrevista com C. Franken). Este é, sem dúvida, um dos temas fulcrais em toda a obra de Byatt, se bem que particularmente bem explorado, a nível da construção retórica e da concisão que a própria forma exige, nos seus contos, reescritas ou revisões paródicas de contos de fadas. Entre estes salientamos um exemplo, que se nos afigura paradigmático, “The Djin in the Nightingale’s Eye”<sup>108</sup>, onde se constrói através da figura de uma narratologista contemporânea, Gillian Perholt, uma versão da “Patient Griselda” (na senda de uma longa teia intertextual na qual se inclui o “Clerk’s Tale” de Chaucer) e, uma vez mais, se engendra uma réplica paródica da própria autora, qual Xerazade. Tal como a

---

<sup>107</sup> Ver neste âmbito o ensaio de Elisabeth Bronfen, “Romancing Difference, Courting Coherence: A. S. Byatt’s *Possession* as Postmodern Moral Fiction”, in Ahrens, R. and Volkmann L., (eds.), *Why Literature Matters: Theories and Function of Literature*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1996 (pp. 117-134).

<sup>108</sup> *The Djin in the Nightingale’s Eye: Five Fairy Stories*, Vintage Books, New York, 1994.



narradora do conto diz, se bem que o argumento principal deste seja “character and destiny and sex in the folktale”, aquilo de que realmente se ocupará em primeiro lugar (e assim sucessivamente nas narrativas subsequentes...) será “the lives of women in the frame story” (p. 125). Porque esse é verdadeiramente *o seu tema*.

Mas, voltando à questão da gênese de *Possession*, as estratégias do seu processo criativo e a sua narrativa “confeccionada em palimpsesto”, a própria autora relata:

“I half-knew that the form of my novel should be a parody of every possible form, popular and “high culture”, when I was asked to review Umberto Eco’s *Reflections on the Name of the Rose*. I had already had the idea that *Possession* should be a kind of detective story, with the scholars as the detectives, when I read *The Name of the Rose* which combines mediaeval theology, Church history, gleefully bloodthirsty horrors, reflections on the form of the novel, with a hero who is an avatar or precursor of Sherlock Holmes.”

Byatt refere então o mistério das cartas de amor de George Eliot, sepultadas com ela, e, por outro lado o prazer da leitura das cartas de Robert Browning e Elizabeth Barrett Browning. Um outro elo nesta tessitura de textos será a obra de Umberto Eco, *Reflections on the Name of the Rose*:

“What entranced me about Eco’s *Reflections* was his pleasure – “I wanted to murder a monk”, and his technical reflections on the fact that detective stories and melodramas had to be *written backwards*. If you want to burn down a library quickly and irretrievably you must make it burnable when you invent its architecture. I had been thinking a lot about the pleasure principle in art. Art does not exist for politics, or for instruction- it exists primarily for pleasure, or it is nothing. It can do the other things if it gives pleasure, as Coleridge knew, and said. And the pleasure of fiction is narrative discovery, as it was easy to say about television serials and detective stories, but not, in those days, about serious novels.”

Tal como a autora diz, a sua consciência crítica de que as formas modernas da escrita são paródicas, levaram-na a tentar reescrever e “re-presentar” o passado dando forma aos ritmos e aos textos cujas vozes a impressionaram mais profundamente, a tal ponto que se sentiu “possuída” por esses textos e essas vozes do passado, particularmente nos trechos líricos do romance, a que “se

viu obrigada” a dar voz, já que a sua heroína da narrativa do século XIX é uma poetisa:

“My mind has been full since childhood of the rhythms of Tennyson and Browning, Rossetti and Keats. I read and reread Emily Dickinson, whose harsher and more sceptical voice I found more exciting than Christina Rossetti’s meek resignation. I wanted a fierce female voice. And I found I was possessed – it was actually quite frightening – the nineteenth-century poems that were not nineteenth-century poems *wrote themselves*, hardly blotted, fitting into the metaphorical structure of my novel, but not mine, as my prose is mine.”

Esta questão é tanto mais curiosa quanto, como Richard Todd salienta<sup>109</sup>, os próprios personagens que Byatt ficcionaliza, nomeadamente Randolph Henry Ash e Christabel LaMotte são, eles próprios, “pasticheurs”. Afirma Todd: “Byatt’s nineteenth-century pastiche makes use of painstakingly uncompromising reconstructions of voices recognizable as those of Robert Browning, Emily Dickinson, and (possibly) Christina Rossetti. Yet Ash and LaMotte are, as writers, themselves also pasticheurs or ventriloquists: thus the polymath Ash is a skilled practitioner of the Browningsque monologue, whereas LaMotte not only recalls Dickinson but raids and appropriates fairy-tale tellers such as Grimm” (p. 107).

A força anímica e a coerência ficcional dos personagens da intensa trama narrativa do século XIX em *Possession* é tal que, como Todd argumenta no seu ensaio, “it is the retrieval and reconstruction of the nineteenth century plot that forms the subject of the twentieth century plot” (p. 108). Facto este que é corroborado pelas palavras anteriormente aqui citadas da própria autora, sobre o prazer suscitado pelo efeito de descoberta na narrativa, o “pleasure principle” de que nos fala: “detective stories and melodramas had to be *written backwards*”. E, na realidade, *Possession* tem tanto de “detective story” e de “thriller”, como de melodrama (“romance”), e finalmente de paródia ao universo académico contemporâneo, a que os personagens da narrativa do hipotexto do século XX per-

---

<sup>109</sup> Richard Todd, “The Retrieval of Unheard Voices in British Postmodernist Fiction: A. S. Byatt and Marina Warner”, in D’haen T. and Bertens, H. (eds.), *Liminal Postmodernisms: The Postmodern, the (Post-)Colonial and the (Post-) Feminist*, Rodopi, Amsterdam, 1994 (pp. 99-114).

tencem. Poderemos assim dizer, citando de novo uma pertinente afirmação de Todd, que “the readerly omniscience includes the discovery that the nineteenth-century characters are in a sense more “real” than their twentieth century recuperators” (p. 109). Afigura-se-nos assim que a relação que se estabelece em *Possession* entre narrativa de primeiro grau e narrativa de segundo grau, hipertexto e hipotexto da qual deriva<sup>110</sup>, recusa a hierarquia de prioridades entre texto original e imitação, e antes, conscienciosamente, a subverte, tornando o jogo de espelhos e de linguagens ainda mais denso.

A citação que a seguir se transcreve de Antonia Byatt reforça o nosso argumento anterior sobre a personagem caleidoscópica da autora enquanto crítica pós-barthesiana e desconstrucionista, que se recusa porém a considerar as suas narrativas, por muito pós-modernas que sejam, como “papery narratives”, isto é, simulacros auto-referenciais e vazios. Simultaneamente, Byatt remete-nos aqui para o universo de um outro tipo de narrativas a que igualmente se entrega *apaixonadamente*, os contos de fadas e narrativas míticas em versão sua:

“My fairy stories are postmodern, in that they reflect on the nature of narrative, and of their own narrative in particular. Narration is seen as the goal as well as the medium – the heroines tend to be narrators, not only the Old Lady and the Eldest Princess, who cure the creatures with a fairytale version of Freud’s “Talking Cure”, but the youngest princess, too, who is given a Thread by the Old Woman, to follow out of the orchard. *I associate weaving and embroidery and tapestry with the art of narrative*, too – the Tailor sews, and Eva in “Dragons’ Breath”, makes carpets. My narrators, Gode, Christabel, Matty, Matty’s creation, Miss Mouffet, narrators within narrations, resemble each other as self-conscious narrators. But whereas much

---

<sup>110</sup> Ver a este propósito Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982. Neste seu estudo sobre a transtextualidade e a intertextualidade Genette faz referência a dois críticos cuja obra é fundamental neste contexto; Julia Kristeva, em primeiro lugar, na obra *Séméiôtikè: Recherches pour une Sémanalyse* (Paris, Seuil, 1969), e Michel Riffaterre, que alarga o âmbito do conceito até abranger o leitor, enquanto activador da intertextualidade, e esta é identificada como a essência da própria literatura. “L’intertextualité est (...) le mécanisme proper à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signification, alors que la lecture linéaire, commune aux texts littéraires et non littéraires, ne produit que le sens” (Riffaterre, “Le trace de l’intertexte”, apud Genette, op. cit, p. 8).

post-modern self-reflexive narrative seems somehow designed to show that all narrations are two-dimensional and papery, that all motifs are interchangeable coinage, what I believe, and hope to have shown, is that *the tale is always stronger than the teller*<sup>111</sup>.

Depois do que anteriormente aqui foi dito sobre o elogio da leitura e o prazer viciante da linguagem em Byatt, não causará espanto que, num dos capítulos do seu volume de ensaios *On Histories and Stories* (2000)<sup>112</sup>, se dedique a autora inteiramente a explicar os motivos que a levam a considerar as *Mil e uma Noites*, “The Greatest Story Ever Told”, incluindo uma referência narcísica a Xerazade. Escreve Byatt:

“The story has everything a story should have. Sex, death, treachery, vengeance, magic, humour, warmth, wit, surprise and a happy ending. (...) The *Thousand and One Nights* are stories about story-telling – without ever ceasing to be stories about love and life and death and money and food and other human necessities. Narration is as much part of human nature as breath and the circulation of the blood” (p. 166).

As páginas seguintes deste ensaio dedica-as Byatt a provar este seu argumento; tal como Xerazade, afirma, vivemos a nossa vida perante a eminência de uma sentença de morte, e a função da narrativa é criar a ilusão de vida perene e assim adiar a morte – “Stories are like genes, they keep part of us alive after the end of our story”. Vários são os “contadores de histórias perfeitas ou quase perfeitas, que, quais Xerazade, vão alimentando a humanidade, através dos tempos, com essa promessa de vida; entre estes contam-se inevitavelmente Ovídeo e as suas *Metamorfozes*, Chaucer e os *Canterbury Tales*, Boccaccio e o *Decameron*, Jean Potocki e o *Manuscrito de Saragossa*, Cervantes e o seu *Don Quixote*; no mundo oriental contemporâneo, Salman Rushdie e Naguib Mahfouz, ambos ameaçados com penas de morte pelo poder das suas histórias; Marcel Proust, adiando permanentemente a sua morte com a escrita de um livro interminável; na América, Edgar Allan Poe e depois John Barth, *imagos* de Xerazade, tentaram escrever a “Segunda das

---

<sup>111</sup> “Choices: On the Writing of Possession” (<http://www.Byatt.com>). Sublinhado meu.

<sup>112</sup> A. S. Byatt, *On Histories and Stories*, Chatto & Windus, London, 2000.

Mil e Uma Noites”, diz Byatt; Italo Calvino e Jorge Luis Borges (os mais próximos da própria Byatt), com os seus contos circulares, quais labirintos, onde autor e leitor indefinidamente se perdem, e assim iludem a morte. Mas também a literatura de massas tem as suas Xerazades, afirma: “Both cartoons and soap operas are versions of Sheherazade’s tale-telling, worlds in which death and endings are put off indefinitely – and age too in the case of Charlie Brown” (p. 170).

O ensaio de Byatt termina com a evocação de uma noite entre todas diferente, que por isso foi chamada “Sherazade 2001”: durante o bombardeamento de Sarajevo em 1994, um grupo de trabalhadores do teatro de Amsterdam solicitou contos a diversos autores de distintos países europeus para que fossem lidos em público simultaneamente em vários teatros europeus, incluindo o de Sarajevo, todas as sextas-feiras, até que os bombardeamentos terminassem. Uma reinvenção do poder, ainda que efêmero e utópico, de Xerazade, mas nem por isso menos real. “It may not have saved lives but it was a form of living energy”, conclui a autora.

“I know of an uncouth region whose librarians repudiate the vain and superstitious custom of finding a meaning in books and equate it with that of finding a meaning in dreams or in the chaotic lines of one’s palm. ...They admit that the inventors of this writing imitated the twenty five natural symbols, but maintain that this application is accidental and that the books signify nothing in themselves. This dictum, we shall see, is not entirely fallacious” (Borges, “The Library of Babel”, p. 80).

O sentido da literatura coincide para Byatt com a leitura. O espaço de transgressão que a escrita potencialmente inaugura e de que Borges (pós-moderno *avant la lettre*) fala magistralmente, é uma presença constante em Byatt. Nesse espaço labiríntico impera a palavra como transgressão da morte, inscrição do silêncio e do não-tempo, tal como dito por Michel Foucault:

“Transgression, then, is not related to the limit as black to white, the prohibited to the lawful, the outside to the inside (...) Rather their relationship takes the form of a spiral which no simple infraction can exhaust. (...) Transgression contains nothing negative, but affirms limited being – affirms the limitlessness into which it leaps as it opens this zone to existence for the first time” (“A Preface to Transgression”, p. 35).

## 5 – História cultural, Representação e Revisão de Mitos (de Angela Carter a Marina Warner e Paula Rego)

[*The Bloody Chamber* (1979), *The Sadeian Woman* (1979), *Fireworks* (1974; 1988); *The Virago Book of Fairy Tales* (1991; 1992) e *Come Unto These Yellow-Sands: Four Radio Plays* (“Vampirella”) (1985), de Angela Carter.

*Six Myths of Our Time: Managing Monsters* (1994), *From the Beast to the Blonde* (1995) e *Wonder Tales* (1996) de Marina Warner; *Feminist Fables* (1981;1994), de Sunity Namjoshi; *Nursery Rhymes* (1994; Introd. by Marina Warner; illustrated by Paula Rego)].

*But language is power, life and the instrument of culture, the instrument of domination and liberation* (Angela Carter, *Notes from the Frontline*).

*Word-work is sublime, she thinks, because it is generative; it makes meaning that secures our difference, our human difference – the way in which we are like no other life. We die. That may be the meaning of life. But we do language. That may be the measure of our lives* (Toni Morrison, *Nobel Prize Lecture*).

*The art of storytelling (...) that slow piling one on top of the other of thin, transparent layers which constitutes the most appropriate picture of the way in which the perfect narrative is revealed through the layers of a variety of retellings* (Walter Benjamin, *Illuminations*).

O objectivo desta secção é, em última instância, a análise do poder da linguagem e da arte do “contador de histórias”, bem como da sua capacidade de confrontação ou resistência à história cultural dominante, a sua revisitação dos mitos e consequente inscrição de novas representações sociais e culturais. Usando uma estratégia algo diversa daquela usada anteriormente, nas quais se focou muito de perto uma ou duas obras, relativamente extensas, num contexto comparativo, pretende-se agora, já próximo do final do nosso trabalho, reflectir sobre uma grande variedade de textos curtos, na sua maioria contos, fábulas ou mitos revisitados, no sentido de avaliar uma outra vertente do pós-modernismo, mais frontalmente social e política, através da sua capacidade de resistência à ideologia homo-

lógica e dominante (em consonância com o pensamento crítico de teóricos como Andreas Huyssen, Linda Hutcheon ou Hal Foster, que foram lidos na Parte I deste estudo). Serão assim lidos textos ficcionais e ensaísticos de Angela Carter e de Marina Warner, bem assim como as fábulas de Sunity Namjoshi.

Angela Carter tornou-se particularmente conhecida pela sua reescrita de contos de fadas a partir dos contos de Charles Perrault e de Madame Leprince de Beaumont. A obra que editou em 1979, *The Bloody Chamber*, na qual o gótico é irreverentemente posto ao serviço de uma estratégia feminista, foi inicialmente publicada por uma editora sem qualquer conotação feminista, a Gollancz, na série “Fantasy”, (para a qual já em 1977 Carter havia feito a tradução de uma série de contos de Perrault), e só depois por uma editora feminista, a Virago. Em 1981 a Penguin publica o mesmo volume e posteriormente *Heroes and Villains* e *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman*. Só a partir de 1981 a Virago inicia a publicação da obra ficcional de Carter, em sequência cronológica: *The Magic Toyshop* (1981), *The Passion of New Eve* (1982), *Fireworks* (1988), seguindo-se as edições antológicas de contos de fadas, *The Virago Books of Fairy Tales* (1991; 1992).

A provar a natureza não estritamente académica da obra de Carter, tal como Merja Makinen salienta<sup>113</sup> está o facto de os seus contos surgirem frequentemente em revistas de divulgação e de moda, (tal como a edição britânica da *Vogue* onde foi publicado o conto “The Courtship of Mr. Lyon”), ou serem adaptados para sessões radiofónicas, (tal como sucedeu com três dos contos de *The Bloody Chamber* que foram adaptados para a Rádio 3 britânica); o próprio *The Bloody Chamber* foi adaptado ao cinema por Neil Jordan em 1984. A obra de Carter atinge grande popularidade a partir dos anos 80, sendo publicada em “paperback” por diferentes editoras, excedendo em cerca de 10 vezes o número de vendas habituais de uma editora como a Virago, tal como Makinen refere. Este facto, na opinião de Helen Carr<sup>114</sup>, deve-se em parte à divulgação e popularidade que o realismo mágico latino-americano atingiu então no espaço literário britânico, permitindo assim ao público

---

<sup>113</sup> “Angela Carter *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality” in *Feminist Review*, Autumn 1992, (2-16). Número especial da revista dedicado a Carter, pouco tempo após a sua morte em Fevereiro de 1992.

<sup>114</sup> Carr, Helen (ed.), *From My Guy to Sci-Fi*, Pandora, London, 1989.

uma outra perspectiva (e até um maior à-vontade) na classificação da obra de Carter em termos de género.

Por outro lado, no seio da crítica feminista Carter tem sido tratada de modo desigual<sup>115</sup>; ora celebrada pela sua obra constituir “a critique to phallogentrism with ironic gusto and to develop a wider and more complex representation of femininity”, tal como escreve Makinen, (p. 14), ora, numa perspectiva mais céptica e radical, tal como defendida por Patricia Duncker<sup>116</sup>, segundo a qual os contos de fadas, ao reflectirem os mitos da sexualidade sob o patriarcado constituem “the vessel of false knowledge or, more bluntly, interested propaganda” (p. 223). Duncker afirma que, se bem que Carter tenha a virtude de tornar explícito o “mistério sexual” em que os contos estão tradicionalmente envoltos, por outro lado, acrescenta, “Carter envisages women’s sensuality simply as a response to male arousal. She has no conception of women’s sexuality as autonomous desire” (p. 228).

Numa outra perspectiva, Maggie Anwell, no ensaio “Lolita meets the werewolf: The Company of Wolves”<sup>117</sup>, faz uma leitura do conto referenciado e do filme com o mesmo nome, em termos da especificidade do “olhar” da escritora mulher (“the gaze”), e em função da inserção do género na cultura popular, o “storytelling”, identificado com o poder da cultura oral, em sintonia com Benjamin, e a que Carter chama “the perennially refreshed entertainment of the poor” (veja-se a Introdução de Carter a *The Virago Book of Fairy Tales*, 1991).

Num outro passo da Introdução a este volume, Carter define o conceito de “conto de fadas” de uma forma pouco ortodoxa: “the

<sup>115</sup> Tal como argumentei já em textos meus anteriormente publicados sobre a obra de Carter, veja-se particularmente: “Angela Carter e o ‘processo de descolonização da linguagem e do pensamento’”, in *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n. 6, 1996 (81-89); “Angela Carter’s Disquieting Poetics: An Eccentricity Ec-centrally Assumed”, in Coelsh-Foisner, S., Wallinger, H. and Reisner, G. (eds.), *Daughters of Restlessness: Women’s Literature at the End of the Millenium*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1998 (81-92); “From the Interior: Storytelling, Myth and Representation. The work of Paula Rego and Angela Carter”, Actas do 3.º Congresso da Ass. Port. Lit. Comparada, Ed. Colibri, Lisboa, 1999 (245-254).

<sup>116</sup> Duncker, Patricia, “Re-imagining the fairy tales: Angela Carter’s bloody chambers” in *Popular Fictions*, Humm, Stigant and Widdowson (eds.), Methuen, London and New York, 1986.

<sup>117</sup> Anwell, Maggie, “Lolita meets the Werewolf: ‘The Company of Wolves’” in Gamman L. and Marshment M. (eds.), *The Female Gaze*, The Woman’s Press, London, 1988.



term fairy tale is a figure of speech and we use it loosely”, diz, “the history, sociology and psychology transmitted to us by fairy tales is unofficial (...) anonymous and genderless”; “fairy tales are dedicated to the pleasure principle, although since there is no such thing as pure pleasure, there is always more going on than meets the eye” (Ibid.). Por sua vez, o “fairy tale”, acrescenta, estará ainda aliado ao conceito de “folklore” e às fábulas e mitos de intenção moralizadora. Carter insiste na raiz popular destes contos, não obstante afirmar que eles são frequentemente “melhorados” por conspícuos colecionadores, com um intuito claramente ideológico e norma-lizador:

Removing ‘coarse’ expressions was a common nineteenth century pastime, part of the project of turning the universal entertainment of the poor into the refined pastime of the middle classes, and especially of the middle-class nursery. The excision of references to sexual and excremental functions, the turning down of sexual situations and the reluctance to include ‘indelicate’ material – that is, dirty jokes – helped to denaturalize its vision of everyday life” (Ibid., p. xvii).

Quanto à natureza da sua tarefa de compiladora de contos de fadas e contos populares, bem como à sua reescrita de “originais” ou re-visão dos contos tradicionais, Carter recusa qualquer atitude “nostálgica”, afirmando: “I don’t offer these stories in a spirit of nostalgia; the past was hard, cruel and especially inimical to women, whatever desperate stratagems we employed to get a little bit of our own way. But I do offer them in a valedictory spirit, as a reminder of how wise, clever, perceptive, occasionally lyrical, eccentric, sometimes downright crazy our greatgrandmothers were, and their great-grandmothers; and of the contributions to literature of Mother Goose and her goslings” (Ibid., p. xxii).

Simultaneamente no polémico ensaio “Notes from the Frontline”<sup>118</sup>, Carter faz esta outra declaração que complementa a atrás citada, onde, poderíamos dizer, consigna a sua *arte poética*, que lhe valeu o epíteto de “the avant-garde literary terrorist of feminism”<sup>119</sup>: “I become mildly irritated when people ask me about

---

<sup>118</sup> Angela Carter, “Notes from the Frontline” in *On Gender and Writing*, Micheline Wandor (ed.), Pandora, London, 1983.

<sup>119</sup> Expressão de Merja Makinen. Por sua vez, Salman Rushdie chama-lhe “The first wizard *de luxe*” (Veja-se Marina Warner, “Angela Carter Obituary”, 1992).

the mythic quality of work I've written lately. Because I believe that all myths are products of the human mind and reflect only aspects of material human practice. I'm in the demythologising business. I'm interested in myths (...) just because they are extraordinary lies designed to make people unfree" (p. 71).

O volume II dos *Virago Books of Fairy Tales*, desafortunadamente, não é já editado por Carter, mas sim por Marina Warner, em 1992, a qual assume esta tarefa no total respeito pela intenção editorial que presidira à concepção inicial desta obra que se afirma na diferença de querer revelar um mundo "that runs from one tale of female heroic endeavour to another about generosity rewarded (...) not the prettified, Kitschified, Victorian elfland, but the darker, dream realm of spirits and tricks, magical, talking animals, riddles and spells" (p. x).

À intenção de Carter presidira o desejo de demonstrar, não o por demais ingénuo conceito de que "we are all sisters under the skin" (Ibid., p. xiv), tal como ela ironiza; muito pelo contrário, o seu propósito consistira em demonstrar "a extraordinária riqueza e diversidade de respostas a uma mesma questão fulcral – estar viva – assim como a riqueza e diversidade com que o feminino é concretamente representado na cultura 'não oficial': as estratégias que tece, os caminhos que percorre, as tarefas que cumpre" (Ibid.).

A obra de Carter insere-se assim, a nosso ver, numa dimensão utópica da literatura, a qual, longe de colidir com o projecto pós-moderno da re-escrita e da re-visão paródica de géneros e formas literárias do passado, investe essa sua re-presentação de uma dimensão não-nostálgica, mas sim positivamente subversiva e assumidamente política, recusando-se a degenerar em "legislator of mankind", e usando para tal a paródia como a sua estratégia privilegiada. E as nossas palavras são corroboradas por uma afirmação da autora em "Notes from the Frontline":

"Yet this, of course, is why it is so enormously important for women to write fiction as women – it is part of the slow process of decolonising our language and our basic habits of thought" (p. 75).

O conceito de paródia tal como aqui o usamos, deve ser entendido segundo a perspectiva crítica de Linda Hutcheon, já discutida neste trabalho – "parody works to foreground the *politics* of representation" –, distinta da de outros teóricos do Pós-moderno que

identificam a citação irónica pós-moderna com o *pastiche*, enquanto “empty parody” ou “blind parody” (tal como, entre outros, Fredric Jameson). O uso que o Pós-moderno faz deste tropo, não é necessariamente decorativo e a-histórico, mas potencialmente, tal como as narrativas dos autores aqui propostos à leitura o demonstram, uma forma de desnaturalizar e problematizar as formas e os géneros que a História trouxe até nós; por sua vez, a retórica assumida da ironia impede que esse gesto de “presen-tificar” o passado se torne “conclusivo e teleológico”, usando a expressão de Hutcheon<sup>120</sup>.

Para além dos textos semi-autobiográficos e ensaios já referidos de Carter<sup>121</sup>, os contos que nos propusemos especificamente analisar neste secção foram os seguintes: da colectânea *The Bloody Chamber*, “The Lady of the House of Love” e de *Fireworks*, “The Loves of Lady Purple” por nos oferecerem a nível da linguagem, da retórica imagética e da sua construção paródica, a ruptura dos estereótipos tanto do feminino, como do masculino, e, implicitamente a subversão total da intenção “moralizante” do conto de fadas, face aos contos tradicionais tais como “A Bela Adormecida”, “Cinderella”, “A Bela e o Monstro”, ou os mitos sobre vampiros. Por outro lado, as estratégias da narrativas pós-moderna de ironia auto-referencial e criação do simulacro, estão aqui sobejamente ilustradas. Paralelamente ao primeiro conto, importa ainda referir a peça radiofónica “Vampirella” (1985). Segundo Carter, no Prefácio à sua colecção de “Radio Plays”<sup>122</sup>, foi a partir do *script* de “Vampirella” que o conto propriamente dito foi escrito, e não o inverso, como se poderia imaginar – “It came to me as radio, with all its images ready formed, in terms of words and sounds” (p. 10), diz-nos, descrevendo o processo: “Sitting in my room, pencil in hand, staring vacantly into space (...) I ran the pencil idly along the top of the radiator. It made a metallic, almost musical rattle. It was just the noise that a long, pointed fingernail might make if it were run along the bars of a birdcage” (p. 9). Quanto à relação entre os dois textos acrescenta a autora: ““The Lady of the House of Love” is a Gothic tale about a reluctant vampire; the radio play,

---

<sup>120</sup> *A Poetics of Postmodernism*, p. 110.

<sup>121</sup> Para além de “Notes from the Front Line”, veja-se particularmente as colectâneas *The Sadeian Woman e Nothing Sacred*.

<sup>122</sup> Angela Carter, *Come Unto These Yellow Sands*, (Preface), Bloodaxe, Newcastle-Upon-Tyne, 1985.

“Vampirella”, is about vampirism as metaphor. The one is neither better nor worse than the other. Only, each is quite different” (p. 10). Carter define-se como “a child of the Radio Age”, provável razão deste seu fascínio: “Radio may not offer visual images but its resources blur this linearity, so that a great number of things can happen at the same time” (p. 7). E é precisamente a “open-endedness” deste meio de comunicação, a sua “real third dimension”, o convite a que o ouvinte “veja” as vozes e os sons, os seres invisíveis e os acontecimentos, o que mais a seduz nesta “halucinação auditiva”. E por isso afirma: “Yet, as with all forms of story-telling that are composed in words, not in visual images, radio always leaves that magical and enigmatic margin, that space of the invisible, which must be filled in by the imagination of the listener” (Ibid.).

Os restantes textos aqui analisados, foram seleccionados a partir das antologias de Marina Warner, que editou o segundo dos *Virago Books of Fairy Tales* (1992), como uma homenagem a Carter, cuja morte prematura a impedira de completar esse projecto, celebrando-lhe a personalidade e a escrita irreverente e polimorfa, onde, escreveu Warner, os sonhos se abrem à “multiplication of narrative possibilities” (Introdução, p. xv). Foi ainda feita uma selecção a partir da edição de Warner dos *Wonder Tales* (1996), uma colectânea de contos de fadas de escritoras e escritores dos séculos XVII e XVIII, em traduzidos por um leque de escritores notáveis. São igualmente de referência fulcral o conjunto de seis ensaios que constituíram as prestigiosas “Reith Lectures” de Marina Warner em 1994, intitulado, *Six Myths of Our Time*, um verdadeiro ensaio em História cultural, percorrendo momentos e figuras centrais da chamada “high culture” (de Keats à Rainha Vitória, a Diana), e da cultura de massas e popular (Madonna, o Superhomem, os “video games”). No sentido de alargar ainda o âmbito da nossa selecção de “corpora” no contexto da reescrita de contos de fadas e contos populares tradicionais, incluindo distintos olhares e perspectivas que nos permitam um questionamento lato sobre os contornos que a paródia pós-moderna pode assumir neste subgénero da narrativa, propusemos igualmente a leitura das fábulas contidas na colectânea *Feminist Fables* (1981; 1994), de Sunity Namjoshi, escritora de origem indiana, “an inspired fabulist (who) asks the difficult questions”, nas palavras de Marina Warner.

Finalmente, para encerrar esta secção sobre “re-visitação” de mitos e “re-presentações” da história cultural, recorreremos ao olhar a um tempo desconstrutivo e caleidoscópico de Paula Rego sobre a cultura inglesa (e o mundo da infância e a cultura, “tout court”), tal como inscrito na sua versão pictórica dos populares “Nursery Rhymes”, o qual se revela, quanto a nós, um acréscimo de problematização sobre este tema. A perspectiva de Rego, fantasiosa, e necessariamente híbrida, pela sua origem portuguesa e a estreita relação que mantém com o país, favorece por um lado o fascínio que estas suas “visões” denotam, bem assim como o estranhamento que delas emana. A este propósito, escreveu Marina Warner na sua Introdução ao volume das *Nursery Rhymes*: “Paula Rego has reinterpreted familiar, innocent verses with a post-Freudian mordancy” (p. 9). Na realidade, porém, diríamos, nem os versos serão de todo “inocentes”, nem Paula Rego terá total “familiaridade” com eles. Mas é precisamente aí que está o detonador desta explosão de fantasia, simultaneamente feita de sátira mordaz e de olhar atento sobre o mundo, da infância, mas não menos dos adultos:

*Mary, Mary, quite contrary*

*Mary, Mary, quite contrary  
How does your garden grow  
With silver bells and cockle shells,  
And pretty maids all in a row.*



## Conclusão

*Stories are like genes, they keep part of us alive after the end of our story*  
(A. S. Byatt, *On Histories and Stories*)

Tal como foi referido no início deste estudo, pretende-se na sua última secção fazer uma reflexão final e um “brain-storming” geral sobre os temas e conceitos debatidos e os textos analisados ao longo das suas distintas secções teóricas e “estudos de caso”. Relembrando: revisão/reescrita da cultura; identidade, género e memória cultural; biografia/auto-biografia, utopia e desejo; metaficção, ironia, paródia e *pastiche*; história cultural, representação e revisão de mitos.

Em termos pedagógicos, o objectivo desta secção final será assim repensar o trabalho conceptual e de análise crítica desenvolvida ao longo destas duas amplas secções teóricas e dos cinco “estudos de caso” que aqui expusemos (os quais se traduziram em quinze seminários lectivos) e, enquanto tal, projectar a aprendizagem havida, criativamente, na elaboração de um trabalho de investigação que permita o diálogo polifónico entre as várias correntes do pensamento crítico aqui exploradas e os textos enquanto entidades dinâmicas e performativas, superfícies geradoras de significações múltiplas e de inesgotáveis polinizações ou cruzamentos intertextuais.

\* \* \*

Concluimos assim este estudo com a inspiração inesgotável de Jorge Luis Borges, o grande fabulador:

*Os metafísicos de Tlön não buscam a verdade nem sequer a verosimilhança: buscam o assombro. Julgam que a metafísica é um ramo da literatura fantástica. Sabem que um sistema não é outra*

*coisa senão a subordinação de todos os aspectos do universo a qualquer um deles. Até a frase «todos os aspectos» é inaceitável porque supõe a impossível adição do instante presente e dos pretéritos. Uma das escolas de Tlön chega a negar o tempo: argumenta que o presente é inefinido, que o futuro não tem realidade senão como esperança presente, que o passado não tem realidade senão como lembrança presente. (...) Também os livros são diferente. Os de ficção abarcam um único argumento, com todas as permutações imagináveis. Os de natureza filosófica invariavelmente contêm a tese e a antítese, o rigoroso pró e contra de uma doutrina. Um livro que não encerre o seu contralivro é considerado incompleto.*

(Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius")



# Bibliografia

## I – Bibliografia primária e bibliografia crítica seleccionada dos romances analisados :

### 1.1 -

- BRONTË, Charlotte, *Jane Eyre*, Penguin, Harmondsworth, (1847), 1984.
- FOWLES, John, *The French Lieutenant's Woman*, Granada, London, (1969) 1980.
- RHYS, Jean, *Wide Sargasso Sea*, Penguin Books, London, (1968), 1993.
- TEALE, Polly *After Mrs. Rochester*, Nick Hern Books, London, 2003.

### 1.2 -

- ARMSTRONG, Nancy, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, OUP, New York and Oxford, 1987.
- BRADBURY, Malcom (ed.), *The Novel Today*, Fontana Press, London (1977), 1990.
- CARTER, Angela, *Expletives Deleted: Selected Writings*, Vintage, London, 1993.
- HULME, Peter, "The locked heart: the creole family romance of *Wide Sargasso Sea*", in *Colonial Discourse/ postcolonial theory*, Manchester, Manchester Univ. Press, 1994.
- LANSER, Susan Sniader, "Jane Eyre's Legacy", in *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Cornell Univ. Press, Ithaca and London, 1992.
- MACEDO, Ana Gabriela, "Revisitando *Jane Eyre*: do objecto e da raiva contida", in *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, orgs. Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício, CEHUM, Braga, 2004 (109-122).
- MILLER, Nancy, *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, Routledge, New York and London, 1991.
- REGO, Paula, *Jane Eyre*, Marlborough Graphics, London, 2003.
- SHOWALTER, Elaine, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, London, Virago, 1979.

SPIVAK, Gayatri C., "Three Women Texts and a Critique of Imperialism", in Belsey, Catherine and Moore, Jane, eds., *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, (2<sup>nd</sup> Edition), Macmillan Press, Basingstoke and London, 1997.

STONEMAN, Patsy, *Brontë Transformations: the cultural dissemination of Jane Eyre and Wuthering Heights*, Ashgate, London, 1996.

\_\_\_\_\_, *Jane Eyre on Stage*, Ashgate, London, 2007.

## 2.1 -

WOOLF, Virginia, *Mrs. Dalloway*, Granada, London, New York, (1925), 1976.

\_\_\_\_\_, *A Room of One's Own*, Granta, London, (1929), 1983.

\_\_\_\_\_, *Orlando*, Granta, London, (1928), 1983.

\_\_\_\_\_, "Mr. Bennett and Mrs. Brown" (1924), in *Theory of the Novel: A Historical Approach*, Michael McKeon, (ed.), John Hopkins U.P., Baltimore, 2000 (pp. 745-758).

\_\_\_\_\_, *Roger Fry: A Biography*, The Hogarth Press, London, 1940 [reed. *Roger Fry*, Vintage, Reading, 2003].

\_\_\_\_\_, *Virginia Woolf: Essays*, Andrew McNeillie (ed.), Hogarth Press, London, 1994.

\_\_\_\_\_, *Virginia Woolf: Diary III: 1925-30*, A. Olivier (ed.), The Hogarth Press, London, 1980.

\_\_\_\_\_, *The Common Reader. First Series*, ed. Andrew MacNeillie, Harcourt Brace and Co., Florida, (1925), 1984.

CUNNINGHAM, Michael, *The Hours*, Fourth Estate, London, 1998.

## 2.2 -

BARRETT, Michèle, ed., *Virginia Woolf: Women and Writing*, The Woman's Press, London (1979), 1988.

BOWLBY, Rachel ed., *Virginia Woolf*, Longman, Essex, 1992.

CARTMELL, Deborah and WHELEHAN, Imelda (eds.) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, Routledge, London and New York, 1999.

BEATON, Cecil, *The Book of Beauty*, Duckworth, London, 1930.

COUGHIE, Pamela (ed.), *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*, Garland Publishing Inc., New York and London, 2000.

COUGHIE, Pamela, *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question of Itself*, Univ. of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1991.

DALGARNO, Emily *Virginia Woolf and the Visible World*, Cambridge, Cambridge UP, 2001.

DEKOVEN, Marianne, "Woolf, Stein and the drama of public woman", in *Modernist Sexualities*, eds. Hugh Stevens and Caroline Howlett, Manchester U. Press, 2000 (pp. 184-201).

- DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender*, Macmillan, London, 1987.
- ELLIOTT, Bridget and WALLACE, Jo-Ann, *Women Artists and Writers: modernist (im)positionings*, Routledge, London and N.Y., 1994.
- FLORENCE, Penny, "A Conversation with Sally Potter" in *Screen* 34: 3, Autumn 1993 (pp. 275-284).
- FREUND, Gisèle, *The World is My Camera*, trans. June Guicharnaud, New York: Dial, 1974, (pp. 129-37).
- FRIEDMAN, Susan Stanford, "Geopolitical Literacy: Internationalizing Feminism at Home – The Case of Virginia Woolf", in *Mappings*, Princeton U.P., New Jersey, 1998, (pp. 108-131).
- FRY, Roger, *Vision and Design*, Pelican Books, London, (1920; 1937).
- GARBER, Marjorie, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, Penguin, London, 1992.
- GARRETT, Roberta, "Costume Drama and Counter-Memory: Sally Potter's *Orlando*", in *Postmodern Subjects/Postmodern Texts*, Jane Dowson and Steven Earnshaw (eds.), Rodopi, Amsterdam, 1995 (89-99).
- GILLESPIE, Diane "Her Kodak pointed at his head": V. Woolf and Photography", in Diane Gillespie (ed.), *The Multiple Muses of Virginia Woolf*, Columbia and London, Univ. of Missouri Press, 1993, (pp. 113-147).
- GILLESPIE, Diane and HANKIN, Leslie K. (eds.), *Virginia Woolf and the Arts*, New York, Pace U. Press, 1997.
- GOLDMAN, Jane, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf* Cambridge, Cambridge UP, 1998.
- HUMM, Maggie, "Virginia Woolf's Photography and the Monk's House Albums", in Pamela Coughie (ed.), *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*, New York and London, Garland Publishing, 2000, (pp. 219-246).
- HUMM, Maggie, *Feminism and Film*, Edinburgh UP, Edinburgh, 1997.
- HUMM, Maggie, *Modernist Women and Visual Cultures*, Edinburgh UP, Edinburgh, 2002.
- LEE, Hermione, *Virginia Woolf*, London, Chatto and Windus, 1996.
- LUCKHURST, Nicola, *Bloomsbury in Vogue*, Cecil Woolf, London, 1998.
- MACCARTHY, Desmond, "The Art-Quake of 1910", *The Listener*, 1 February 1945, p. 123.
- MACEDO, Ana Gabriela, "From the Amazon to the Flâneuse – Women at the Turn of the Century", in *BELLS (Barcelona English Language and Literature Studies)*, Univ. de Barcelona, 1996.
- \_\_\_\_\_, "Virginia Woolf: Visual Poetics and the Politics of Visibility", in *Literatura e Identidades, Cadernos de Literatura Comparada* 8/9, Fac. Letras do Porto, Dez. 2003 (pp. 121-138).

- MACEDO, Ana Gabriela, "Virginia Woolf as a Cultural Icon: the Visual Word and the Visual World", in *Women and Cultural Memory*, eds. Fortunati, Vita, Golinelli, Gilberta and Monticelli, Rita, CLUEB, Bologna, 2004 (pp. 193-210).
- POTTER, Sally, *Orlando*, filme (Christopher Sheppard producer, *Adventure Pictures*), 1992.
- \_\_\_\_\_, *Orlando*, (screenplay), Faber & Faber, London, 1994.
- ROE, Sue, *Writing and Gender: Virginia Woolf's Writing Practice*, Harvester Wheatsheaf, St. Martin's Press, 1990.
- ROE, Sue and SELLERS, Susan (eds.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge UP, 2000.
- SHOWALTER, Elaine, *A Literature of Their Own*, Virago, London, 1982.
- SILVER, Brenda, *Virginia Woolf, Icon*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1999.
- SPALDING, Frances, *Roger Fry: Art and Life*, London, 1980.
- STEVENS, Hugh and HOWLETT, Caroline (eds.), *Modernist Sexualities*, Manchester U. Press, Manchester and New York, 2000.
- TRILLING, Diana, "Virginia Woolf's Special Realm" *New York Times Book Review*, 22 March, 1948 (p. 1); reprinted as "Virginia Woolf: A Special Instance", *Claremont Essays*, 87-94.
- WATSON, Peter, "Virginia Woolf follows in Monroe's footsteps" (Letter from New York), *The Times*, 22 February 1982 (p. 22).
- WINTERSON, Jeanette, "A Gift of Wings (with reference to *Orlando*)", *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery*, Vintage Books, Random House, New York, 1997.
- ZWERDLING, Alex, *Virginia Woolf and the Real World*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986.

## 3.1 -

- BYATT, A. S., *Possession: A Romance*, Chatto & Windus, London, 1990.
- \_\_\_\_\_, *The Djinn in the Nightingale's Eye: Five Fairy Stories*, Vintage Books, New York, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Babel Tower*, Vintage Books, London, 1996.
- \_\_\_\_\_, *On Histories and Stories*, Chatto & Windus, London, 2000.
- "Choices: On the Writing of Possession" (<http://www.ASByatt.com>).

## 3.2 -

- BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, (1944), in *Obras Completas 1923-1972*. Ed. Carlos Frias, Emecé Editores, Buenos Aires, 1969. [Trad. inglesa, *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, Penguin Books, Harmondsworth, New York, (1964), 1981; Trad. portuguesa, *Ficções*, Livros do Brasil, Ed. Globo, Porto Alegre / Lisboa].

- BRONFEN, Elisabeth, "Romancing Difference, Courting Coherence: A. S. Byatt's *Possession* as Postmodern Moral Fiction", in Ahrens, R. and Volkmann L., (eds.), *Why Literature Matters: Theories and Function of Literature*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1996 (pp. 117-134).
- CALVINO, Italo, *If on a Winter's Night a Traveller...*, Minerva, London, (1979), 1981.
- CHAUCEUR, Geoffrey, *The Canterbury Tales*, Penguin Classics, Harmondsworth, 1972.
- FOUCAULT, Michel, *Language, Counter-memory and Practice: Selected Essays and Interviews*, Cornell Univ. Press, Ithaca, New York, (1977), 1980.
- FRANKEN, Christien, "Interview with A. S. Byatt" (entrevista não publicada), University of Utrecht (1/3/1991).
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè: Recherches por une Sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- PEREIRA, Margarida Esteves, "Refracting the Past in Praise of the Dead Poets in *Possession: A Romance*", in Onega, Susan and Gutleben, Christian, (eds.), *Refracting the Canon: Contemporary British Literature and Film*, Rodopi, Amsterdam and New York, 2004 (pp. 149-164).
- \_\_\_\_\_, *Do Romance Vitoriano ao Romance Pós-moderno: reescrita e problematização de feminino em A. S. Byatt*, Centro de Estudos Humanísticos, Braga, 2007.
- RIFATERRE, Michel, "Le trace de l' intertexte", *La Pensée*, Octobre, 1980.
- \_\_\_\_\_, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- TODD, Richard, "The Retrieval of Unheard Voices in British Postmodernist Fiction: A. S. Byatt and Marina Warner", in D'haen and T., Bertens, H. (eds.), *Liminal Postmodernisms: The Postmodern, the (Post-)Colonial and the (Post-)Feminist*, Rodopi, Amsterdam, 1994 (pp. 99-114).
- 4.1 -
- CARTER, Angela, *The Bloody Chamber*, Penguin, Middlesex, (1979), 1981.
- \_\_\_\_\_, *Fireworks*, Virago, London, (1988), 1993.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *The Virago Book of Fairy Tales*, Virago, London, 1991.
- \_\_\_\_\_, (ed.) *The Virago Book of Fairy Tales*, London, Virago, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Nothing Sacred*, Virago, London, (1967), 1982.
- \_\_\_\_\_, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*, Virago, London, (1979), 1983.
- \_\_\_\_\_, "Notes from the Frontline" in *On Gender and Writing*, Michelene Wandor (ed.), Pandora, London, 1983.
- \_\_\_\_\_, "Vampirella", in *Come Unto These Yellow-Sands: Four Radio Plays*, Bloodaxe Books, Newcastle-Upon-Tyne, 1985.
- NAMJOSHI, Suniti, *Feminist Fables*, Virago, London, (1981), 1994.

REGO, Paula, *Nursery Rhymes*, (Intro. by Marina Warner), Thames and Hudson, London, 1994.

WARNER, Marina, *Six Myths of Our Time: Managing Monsters. The Reith Lectures 1994*, Vintage, London, 1994.

\_\_\_\_\_, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers*, Vintage, London, 1995.

\_\_\_\_\_, *Wonder Tales, Six Stories of Enchantment*, Vintage, London, 1996.

#### 4.2 -

ANWELL, Maggie, "Lolita meets the Werewolf: 'The Company of Wolves'" in Gamman L. and Marshment M. (eds.), *The Female Gaze*, The Woman's Press, London, 1988.

CARR, Helen (ed.), *From My Guy to Sci-Fi*, Pandora, London, 1989.

CROFTS, Charlotte, *'Anagrams of Desire': Angela Carter's Writing for Radio, Film and Television*, Manchester U.P., Manchester and New York, 2003.

DUNCKER, Patricia, "Re-imagining the fairy tales: Angela Carter's bloody chambers" in *Popular Fictions*, Humm, Stigant and Widdowson (eds.), Methuen, London and New York, 1986.

JORDAN, Elaine, "Enthralment: Angela Carter's Speculative Fictions" in Anderson, Linda (ed.), *Plotting Change*, Edward Arnold, New York and London, 1990.

MACEDO, Ana Gabriela, "Angela Carter e o 'processo de descolonização da linguagem e do pensamento'", in *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n. 6, 1996 (81-89).

MACEDO, Ana Gabriela, "Angela Carter's Disquieting Poetics: An Eccentricity Ec-centrally Assumed", in Coelsh-Foisner, S., Wallinger, H. and Reisner, G. (eds.), *Daughters of Restlessness: Women's Literature at the End of the Millennium*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1998 (81-92).

\_\_\_\_\_, "From the Interior: Storytelling, Myth and Representation: The Work of Paula Rego and Angela Carter", in *Literatura e Pluralidade Cultural, Actas do 3.º Congresso da APLC*, Colibri, Lisboa, 1999 (245-254).

MACEDO, Ana Gabriela e CHAVES, Ana Maria, "Anti-Fábulas, Anti-Mitos e a Arte de Narrar Descolonizando o Pensamento", in *Cadernos do Noroeste*, vol. 17 (1-2), 2002 (165-172).

MAKINEN, Merja, "Angela Carter *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality" in *Feminist Review*, Autumn 1992, 42: 2-15.

SAGE, Lorna, *Women in the House of Fiction: Post-War Women Novelists*, Macmillan, London, 1992.

\_\_\_\_\_, (ed.) *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*, Virago, London, 1994.

- WARNER, Marina (1992), "Angela Carter's Obituary" in *The Independent*, 18 Fevereiro 1992.
- ZIPES, Jack, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, Heinemann Educational Books, London, 1983.

## II – Pós-Modernismo

### 1. Antologias e Introduções:

- BERTENS, Hans, *The Idea of the Postmodern: a history*, Routledge, London and New York, 1995.
- BERTENS, Hans and Fokkema (eds.), *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, John Benjamins Publ. Co., Amsterdam/Philadelphia, 1997.
- BROOKER, Peter (ed.), *Modernism/Postmodernism*, Longman, London, 1992.
- CAHOONE, Lawrence (ed.), *From Modernism to Postmodernism*, Oxford, Blackwells, 1996.
- DOCHERTY, Thomas, ed., *Postmodernism: A Reader*, Routledge, London and New York, 1993.
- FOKKEMA, Dowe, *Literary history, modernism and postmodernism*, John Benjamins, Amsterdam, 1983.
- FOKKEMA, Dowe and BERTENS, Hans (eds.), *Approaching Postmodernism*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia, 1986.
- FOSTER, Hal, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Bay Press, Townsend, 1983.
- HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*, Blackwell, Oxford, 1990.
- HOESTEREY, Ingeborg (ed.), *Zeitgeist in Babel, The Postmodernist Controversy*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1991.
- LYOTARD, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis, (1984), 1993.
- LYOTARD, Jean François, *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*, Dom Quixote, Lisboa, 1987.
- MILDONIAN, Paola (ed.), *Parodia, Pastiche, Mimetismo, Atti del Convegno Internazionale di Letterature Comparete*, (Venezia, 13-15 Ottobre 1993), Bulzoni Editore, Roma, 1997.
- NIALL, Lucy, *Postmodern Literary Theory*, Oxford, Blackwells, 2000.
- NEWMAN, Robert (ed.), *Centuries Ends, Narrative Means*, Stanford U.P., Stanford, 1996.

- READINGS, Bill, *Introducing Lyotard*, Routledge, London, 1991.
- RISATTI, Howard (ed.), *Postmodern Perspectives: Issues in Contemporary Art*, Prentice Hall, New Jersey, 1998.
- SARUP, Madan, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire, 1993.
- SMART, Barry, *Postmodernity. Key Ideas*, Routledge, London, 1993.
- WAUGH, Patricia (ed.), *Postmodernism, a Reader*, Edward Arnold, London, 1992.

## 2 – Bibliografia Seleccionada sobre Intertextualidade e Reescrita; Modernismo e Pós-modernismo; Pós-Modernismo e Feminismo

- ALLEN, Graham, *Intertextuality*, The New Critical Idiom, Routledge, London and New York, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail, M. (Voloshinov, V. N.), *Marxism and the Philosophy of Language* (Leningrad, 1929), Seminar Press, London, 1973.
- BAKHTIN, MIKHAIL, M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Holquist, M. and Emerson, C. eds., Univ. of Texas Press, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Leningrad, 1929, Moscow, rev. 1963), Manchester Univ. Press, 1984.
- BAL, Mieke, *On Meaning-Making: Essays in Semiotics*, Polebridge Press, Sonoma, California, 1994.
- BARTH, John, *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*, Northbridge, Ca, Lord John Press, 1982.
- BARTHES, Roland, "La mort de l'auteur", *Mantéia V*, 1968 (12-17); ["A Morte do Autor", in *O Rumor da Língua*, (tradução de António Gonçalves), Edições 70, Lisboa, 1987, (pp. 49-53)].
- \_\_\_\_\_, "The Death of the Author", in *Image, Music, Text*, (tradução de Stephen Heath), Fontana, Glasgow, 1977 (pp. 142-149).
- \_\_\_\_\_, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles, "Le Public Moderne et la Photographie" (Salon de 1859), in *Oeuvres Complètes*, Seuil, Paris, 1968.
- BAUDRILLARD, Jean, *Selected Writings*, (ed. Mark Poster), Polity Press, Cambridge, 1988.
- \_\_\_\_\_, *L' Illusion de la Fin*, Galilée, Paris, 1992.
- BAZERMAN, Charles, "Intertextualities: Volosinov, Bakhtin, Literary Theory and Literacy Studies", in *Bakhtinian Perspectives on Language, Literacy and Learning* (eds. Arnetha F. Ball and Sarah W. Freedman), Cambridge U. Press, 2004 (pp. 53-65).



- BEN-PORAT, Ziva (ed.), *Journal of Romance Studies, Special Issue: Rewriting*. Vol. 3, n. 3, Winter 2003.
- BLOOM, Harold *The Anxiety of Influence*, N.Y., O.U.P., 1973.
- \_\_\_\_\_, *A Map of Misreading*, N.Y., O.U.P., 1975.
- \_\_\_\_\_, *The Western Canon: Books and Schools of the Ages*, Harcourt Brace & Co., New York, 1994.
- BRODRIBB, Somer, *Nothing Matters: A Feminist Critique of Postmodernism*, Spinifex, Melbourne, 1993.
- BROICH, Ulrich, "Intertextuality", in Bertens and Fokkema *International Postmodernism*, (249-255). Bryson, Norman, "Intertextuality and Visual Poetics" in *Visual Poetics*. *Style* 22, (2), Summer, 1988, (183-193).
- BRYSON, Norman, "Intertextuality and Visual Poetics", *Style* 22 (2), Summer 1988 (183-93).
- CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence and Kitsch*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1977.
- \_\_\_\_\_, *Rereading*, Yale U. P., New Haven and London, 1993.
- \_\_\_\_\_, "Rewriting", in Bertens and Fokkema *International Postmodernism*, 1997, (243-248).
- CLAYTON, Jay and ROTHSTEIN, Eric, (eds.), *Influence and Intertextuality in Literary Theory*, The Univ. of Wisconsin Press, Madison, 1991.
- CORNWELL, Neil, *The Literary Fantastic: from gothic to postmodernism*, Harvester Wheatsheaf, N.Y., 1990.
- CURRIE, Mark, (ed.), *Metafiction*, Longman, London and New York, 1995.
- DERRIDA, Jacques, *Writing and Difference*, (trad. Alan Bass), Routledge and Kegan Paul, London and Henley, 1978.
- EAGLETON, Terry, *The Illusions of Postmodernism*, Blackwell, Oxford, 1996.
- ECO, Umberto, "Postmodernism, Irony, the Enjoyable", in *Reflections on The Name of the Rose*, Secker & Warburg, London, 1985.
- FERGUSON, Margaret and WICKE, Jennifer, eds., *Feminism and Postmodernism*, (special issue *Boundary 2*, vol. 19, n. 2, Summer 1992), Duke University Press, Durham e Londres.
- FOUCAULT, Michel, "Qu'est ce qu'un auteur?", in *Bulletin de la Società Française de Philosophie*, 63, n. 3, 1969, 73-104. ["O que   um autor?", (traduao de Ant3nio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro), Vega, Lisboa, 1992].
- FRIEDMAN, Susan Stanford, "Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author", in *Influence and Intertextuality in Literary Theory*, (eds. Jay Clayton and Eric Rothstein), The Univ. of Wisconsin Press, Madison, 1991 (146-179).
- \_\_\_\_\_, "Migration, Encounter and Indigenisation: New Ways of Thinking about Intertextuality in Women's Writing", in *European Intertexts*, vol. 13, eds. P. Stoneman, A. Sanchez-Arce and A. Leighton, Peter Lang, Oxford and Bern, 2005 (pp. 215-271).

- GAGGI, Silvio, *Modern/Postmodern, A Study in Twentieth Century Arts and Ideas*, Univ. of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1989.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris, 1979. (Trad. Portuguesa, *Introdução ao Arquitexto*, de Cabral Martins, Vega, Lisboa, 1987).
- \_\_\_\_\_, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- GIBSON, Andrew, *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Edinburgh UP, Edinburgh, 1996.
- HABERMAS, Jürgen, "Modernity versus Postmodernity", *New German Critique*, 22, Winter 1981.
- HASSAN, Ihab, *Paracriticism: Seven Speculations of the Times*, Univ. of Illinois, Urbana, Chicago London, 1975.
- \_\_\_\_\_, *The Dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature*, Univ. of Wisconsin Press, Madison, 1982.
- HOESTEREY, Ingeborg, *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film and Literature*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 2001.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, Routledge, London, 1988.
- \_\_\_\_\_, "Fringe Interference: Postmodern Border Tensions", *Style* 22, (2), Summer, 1988, (299-323).
- \_\_\_\_\_, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Irony's Edge, The Theory and Politics of Irony*, Routledge, London, 1994.
- \_\_\_\_\_, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, (1985), 2000.
- HUYSEN, Andreas, *After the Great Divide, Modernism, Mass Culture, Post-modernism*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1986.
- JAMESON, Fredric, "Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 146, London, 1984 (pp. 59-92).
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991.
- KRISTEVA, Julia, "Une poétique ruinée" in *Critique*, 1966. [Tradução inglesa, "The Ruin of a Poetics", in *Russian Formalism*, eds. S. Bann and J. Bowlt, Scottish Academic Press, Edinburgh, 1973 (trad. Vivienne Mylne)].
- \_\_\_\_\_, *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- \_\_\_\_\_, "Le mot, le dialogue et le roman", in *Séméiôtikè. Recherches pur une Sémanalyse* (Paris, Seuil, 1969). Tradução inglesa, "Word, Dialogue and Novel", in *Desire in Language*, (ed. Léon Roudiez), Blackwell, 1981.
- LEFEVERE, André, "Beyond Interpretation or The Business of Rewriting", in *Comparative Literary Studies*, 24 (1), 1987, (17-39).
- \_\_\_\_\_, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Form*, Routledge, London and New York, 1992.

- McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, Methuen, N.Y. and London, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Constructing Postmodernism*, Routledge, London and N.Y., (1992), 2002.
- MILDONIAN, Paola, ed., *Parodia, Pastiche, Mimetismo. Atti del Convegno Internazionale Di Letterature Comparate*, (Venezia 13-15 October 1993), Roma, Bulzoni Ed., 1997.
- MORARU, Christian, *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*, State University of New York Press, N.Y., 2001.
- ORR, Mary, *Intertextuality: Debates and Contexts*, Polity Press, Cambridge, 2003.
- MILLER, Nancy, "Arachnologies: The Woman, the Text, the Critic", in *The Poetics of Gender*, Nancy Miller ed., Columbia U.P., New York, 1986, (270-295).
- NICHOLSON, Linda, ed., *Feminism/Postmodernism*, Routledge, N.Y., 1990.
- NORRIS, Christopher, *The Truth about Postmodernism*, Blackwell, Oxford, 1993.
- PALMER, Paulina, *Contemporary Women's Fiction*, Harvester Wheatsheaf, 1989.
- RAMALHO, Maria Irene, "A arte da ruminação. Os heterónimos pessoanos revisitados", in *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, orgs. Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício, CEHUM, Braga, 2004 (pp. 829-843).
- RICH, Adrienne, "When we Dead Awaken: Writing as Re-Vision", in *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose 1966-1978*, W.W. Norton & Company, New York and London [1971; 1979], 1995.
- SAID, Edward, "On Originality", in *The World, the Text and the Critic*, Harvard U.P., Camb. Mass., 1983 (pp. 126-139).
- SILVA, Vítor Aguiar e, *Teoria da Literatura*, (8.<sup>a</sup> ed.), Almedina, Coimbra, 2002.
- SPIVAK, Gayatri, *Displacement: Derrida and After*, ed. Mark Krupnick, Indiana U.P., Bloomington, 1983.
- STIMPSON, Catherine, "Nancy Reagan wears a hat: feminism and its cultural consensus", in *Critical Inquiry* 14, 2 (223-43).
- SULEIMAN, Susan Rubin, "Naming and Difference: Reflections on Modernism versus Postmodernism", in Fokkema and Bertens, 1986, (255-270).
- THOMPSON, Jon, *Fiction, Crime, and Empire: clues to modernity and postmodernity*, Univ. of Illinois Press, Urbana, 1993.
- WAUGH, Patricia, *Practising Postmodernism: Reading Modernism*, Routledge, London, 1992.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London, (1984), 1996.
- WALLIS, Brian ed., *Art After Modernism, Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, N.Y., 1984.
- VATTIMO, Gianni, *The Transparent Society*, Polity Press, Cambridge, 1992.

- ZABUS, Chantal, "Wreaders. On the practice of "Rewriting" at the End of the Twentieth Century", in *Alizés/Trade Winds 20, Writing as Re-vision*, ed. Eileen Williams-Wanquet, 2001, (191-205).
- \_\_\_\_\_, *Tempests After Shakespeare*, Palgrave, New York and Houndmills, 2002.
- ZALEWSKI, Marysia, *Feminism After Postmodernism, Theorising Through Practice*, Routledge, London, 2000.

### 3 – Bibliografia seleccionada sobre Feminismo e Poéticas Visuais

- ABEL, Elizabeth, (ed.), *Writing and Sexual Difference*, The Harvester Press, Brighton, 1982.
- ARMSTRONG, Isobel (ed.) *New Feminist Discourses, Critical Essays on Theories and Texts*, London & N.Y., 1992.
- ARMSTRONG, Nancy, (1987), *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, New York and Oxford: OUP.
- ARMSTRONG, N. and TENNENHOUSE, L., (eds.), *The Violence of Representation*, Routledge, London and N.Y., 1989.
- BARTKOWSKI, Frances, *Feminist Utopias*, Univ. of Nebraska Press, Lincoln and London, 1989.
- BELSEY, Catherine and MOORE, Jane, eds., *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Macmillan, London (1989), 1997.
- BENHABIB, S., BUTLER, J., CORNELL, D., and FRASER, N., eds., *Feminist Contentions, A Philosophical Exchange*, Routledge, N.Y. and London, 1995.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia Univ. Press, N.Y., 1994.
- BRONFEN, Elizabeth, *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*, New Jersey, Princeton, U.P., 1998.
- BRONFEN, Elizabeth, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester U.P., Manchester, 1992.
- BUESCU, Helena Carvalhão e FERREIRA DUARTE, João, (coords.), *Act 2: Entre Artes e Culturas*, Ed. Colibri, Lisboa, 2000.
- BUTLER, Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, N.Y. and London, 1993.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, N.Y. and London, 1990.
- CAMERON, Deborah, *The Feminist Critique of Language*, Routledge, N.Y. and London, 1990.
- CARTER, Angela, *Expletives Deleted: Selected Writings*, London: Vintage, 1993.

- CIXOUS, Hélène & Catherine Clément, *The Newly Born Woman*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.
- CLÜVER, Claus, "Liaisons incestueuses: The Sister Arts in Contemporary Culture", in *Act II, Entre Artes e Culturas*, Buescu, Helena C. e Ferreira Duarte, João, (coord.), Ed. Colibri, Lisboa, 2000, (pp. 9-37).
- COWARD, Rosalind, *Female Desire*, London: Paladin, 1984.
- CREED, Barbara, *The Monstrous Feminine*, Routledge, London & N.Y., 1993.
- DE LAURETIS, Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1985.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Macmillan, London, 1987.
- ECKER, Gisela, ed., *Feminist Aesthetics*, London, Virago, 1982.
- EVANS, Jessica and HALL, Stuart, eds., *Visual Culture: The Reader*, London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications, 1999.
- EVANS, Mary, *The Woman Question*, Sage, London, 1994.
- FRIEDMAN, Susan Stanford, *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton University Press, New Jersey, 1998.
- GARBER, Marjorie, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, Penguin, London, 1992.
- GATENS, Moira, *Imaginary bodies: ethics, power, corporeality*, Routledge, New York and London, 1996.
- GILBERT, Sandra and GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, Yale U.P., New Haven and London, 1979.
- \_\_\_\_\_, *No Man's Land – The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, (vol. I, *The War of the Words*), Yale U.P., New Haven and London, 1988.
- GROSZ, E., & PROBYN, E., eds., *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, Routledge, London, 1995.
- GROSZ, Elizabeth, *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, Routledge, N.Y. & London, 1995.
- HARAWAY, Donna J., "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", in *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, London, Free Association Books, 1991.
- HUMM, Maggie, *Contemporary Feminist Criticism*, Harvester, N.Y. and London, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Modern Feminism: Political, Literary, Cultural*, Columbia U.P., New York, 1992.

- JACOBUS, Mary, (ed.), *Women Writing and Writing about Women*, Croom Helm, London, 1979.
- KAPLAN, Ann, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Methuen, N.Y. and London, 1983.
- \_\_\_\_\_, "Is the gaze male?", in Snitow, Ann, Stansell, Christine and Thompson, Sharon, (eds), *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, New York: Monthly Review Press, (pp. 309-27), 1983.
- KAPLAN, Cora, *Sea-Changes: Essays on Culture and Feminism*, Verso, London, 1986.
- KAUFMAN, Linda, (ed.), *Gender and Theory*, Blackwell, Oxford, 1989.
- KRISTEVA, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, London, Routledge, 1980.
- KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, N.Y., Columbia U.P., 1982.
- LANSER, Susan Sniader, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Cornell Univ. Press, Ithaca and London, 1992.
- MACEDO, Ana Gabriela "A retórica da fotografia e a pós-modernidade: liminari-  
dade, cumplicidade e crítica", in *Act II, Entre Artes e Culturas*, Buescu, Helena Carvalhão e Ferreira Duarte, João, (coord.), Ed. Colibri, Lisboa, 2000, (pp. 39-54).
- MACEDO, Ana Gabriela, *Género, Identidade e Desejo. Antologia crítica do Femi-  
nismo Contemporâneo*, Ed. Cotovia, Lisboa, 2002.
- \_\_\_\_\_, "Scandalous Bodies: Visual Poetics and the Politics of Representation" in  
*European Intertexts*, vol. 13, eds. P. Stoneman, A. Sanchez-Arce and  
A. Leighton, Peter Lang, Oxford and Bern, 2005 (pp. 177-191).
- MACEDO, Ana Gabriela e AMARAL, Ana Luísa (orgs.), *Dicionário da Crítica  
Feminista*, Ed. Afrontamento, Porto, 2005.
- MARKS, Elaine and DE COURTIVRON, Isabelle, eds., *New French Feminisms*,  
Univ. of Mass. Press., 1980.
- MARSHMENT, M. and GAMMAN, L., *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular  
Culture*, Virago, London, 1988.
- MILLER, Nancy, (ed.), *The Poetics of Gender*, Columbia Univ.Press, N.Y., 1986.
- MILLER, Nancy, *Getting Personal: feminist Occasions and Other Autobiographical  
Acts*, New York and London: Routledge, 1991.
- MILLS, Pearce, Spaul and Millard, *Feminist Readings/Feminists Reading*,  
Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire, 1989.
- MINH-HA, Trinh T., *Woman, Native, Other*, Indiana Univ., Press, Bloomington  
and London, 1989.
- MIRZOEFF, Nicholas, (ed.), *The Visual Culture Reader*, London and N.Y.,  
Routledge, 1998.

- MOI, Toril, *Sexual / Textual Politics*, Methuen, London, 1985.
- MULVEY, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16, n. 3, 1975.
- MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, London, 1989.
- NEAD, Lynda, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, N.Y. and London, 1992.
- NOCHLIN, Linda, *Women, Art and Power and Other Essays*, London, Thames & Hudson, 1989.
- PALMER, Paulina, *Contemporary Women's Fiction: Narrative Practice and Feminist Theory*, Harvester Wheatsheaf, N.Y., London, 1989.
- PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda, *Women, Art and Ideology*, London, Pandora, 1981.
- POLLOCK, Griselda, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, N.Y. and London, Routledge, 1988.
- POLLOCK, Griselda, ed. *Generations and Geographies in the Visual Arts*, London and New York, Routledge, 1996.
- PRICE, Janet and SHILDRICK, Margrit, (eds.), *Feminist Theory and the Body: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh Univ. Press, 1999.
- REYNOLDS, Margaret, (ed.), *Erotica: Women's Writing from Sappho to Margaret Atwood*, Fawcett Columbina, N.Y., 1990.
- RICH, Adrienne, *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-85*, London, Virago, 1987.
- RILEY, Denise, *Am I That Name?* Macmillan, London, 1988.
- RUSSO, Mary, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity* N.Y. and London, Routledge, 1994.
- SEGAL, Lynne, "Body Matters: Cultural Inscriptions" in *Straight Sex: The Politics of Pleasure*, Virago, London, 1994.
- SHOWALTER, Elaine, (ed.), *The New Feminist Criticism, Essays on Women, Literature and Theory*, Virago, London, 1986.
- SONTAG, Susan, *On Photography*, London, Penguin, 1977.
- SULEIMAN, Susan R., *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-garde*, Harvard U.P., Cambridge, Mass, 1990.
- SULEIMAN, Susan Rubin, *The Female Body in Western Culture*, Cambridge, Mass, Harvard U.P., 1986.
- VALÉRY, Paul; "Discours sur la Photographie", in *Bulletin de la Société Française de Photographie*, n.º 3, Mars 1939, (pp. 71-8).
- WALTERS, Suzanna Danuta, *Material Girls: Making Sense of Feminist Cultural Theory*, Berkeley, California, Univ. of California Press, 1995.
- WEEDON, Chris, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*, Blackwell, Oxford, (1987), 1992.



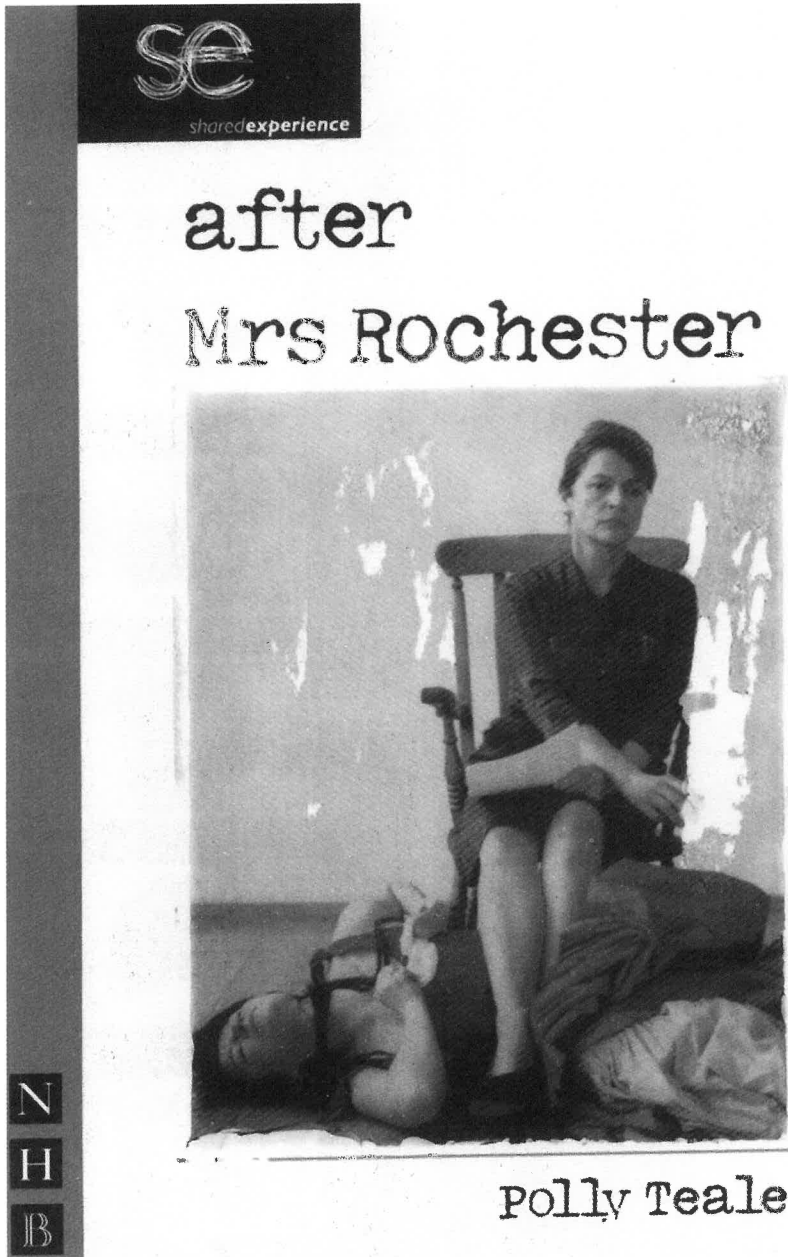


# ANEXOS





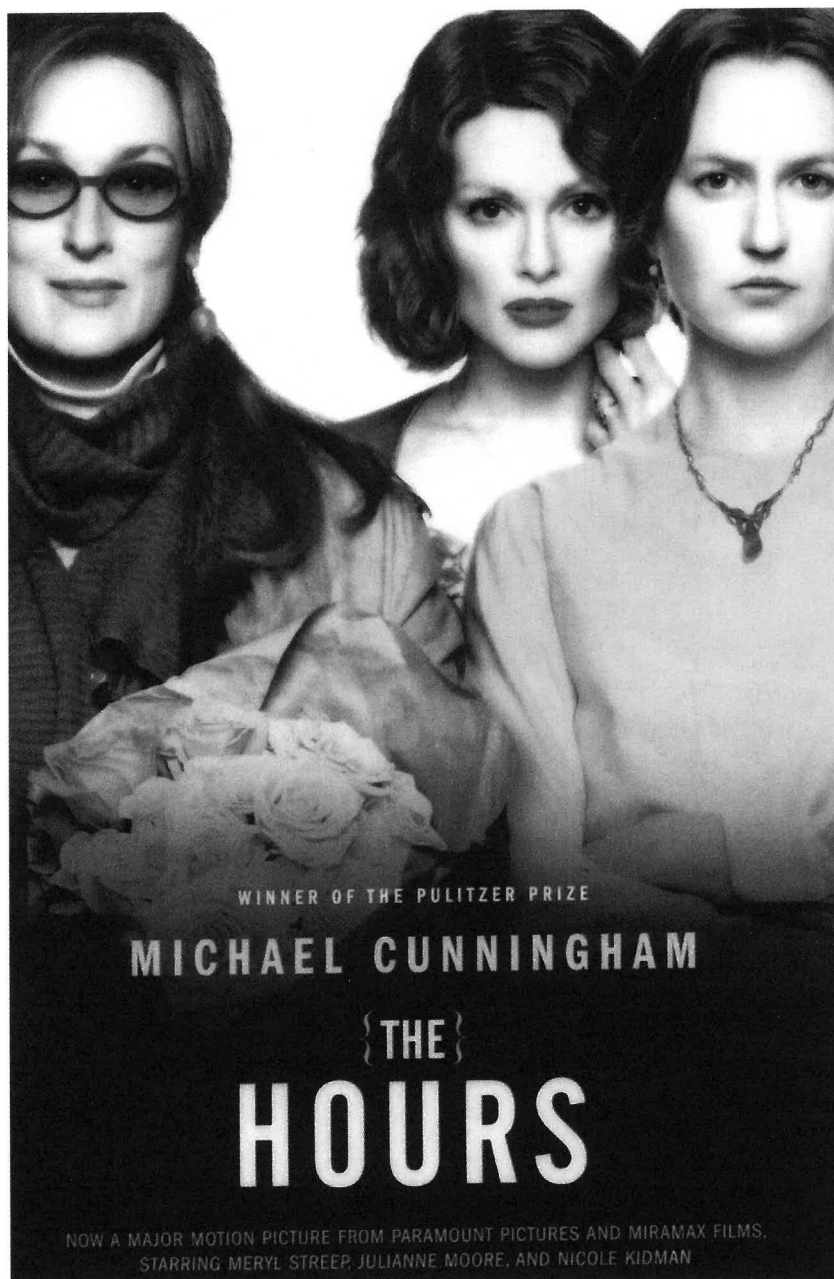
I – Coleção de selos, reprodução das litografias de Paula Rego da série “Jane Eyre” (Royal Mail, 24 Fevereiro de 2005).



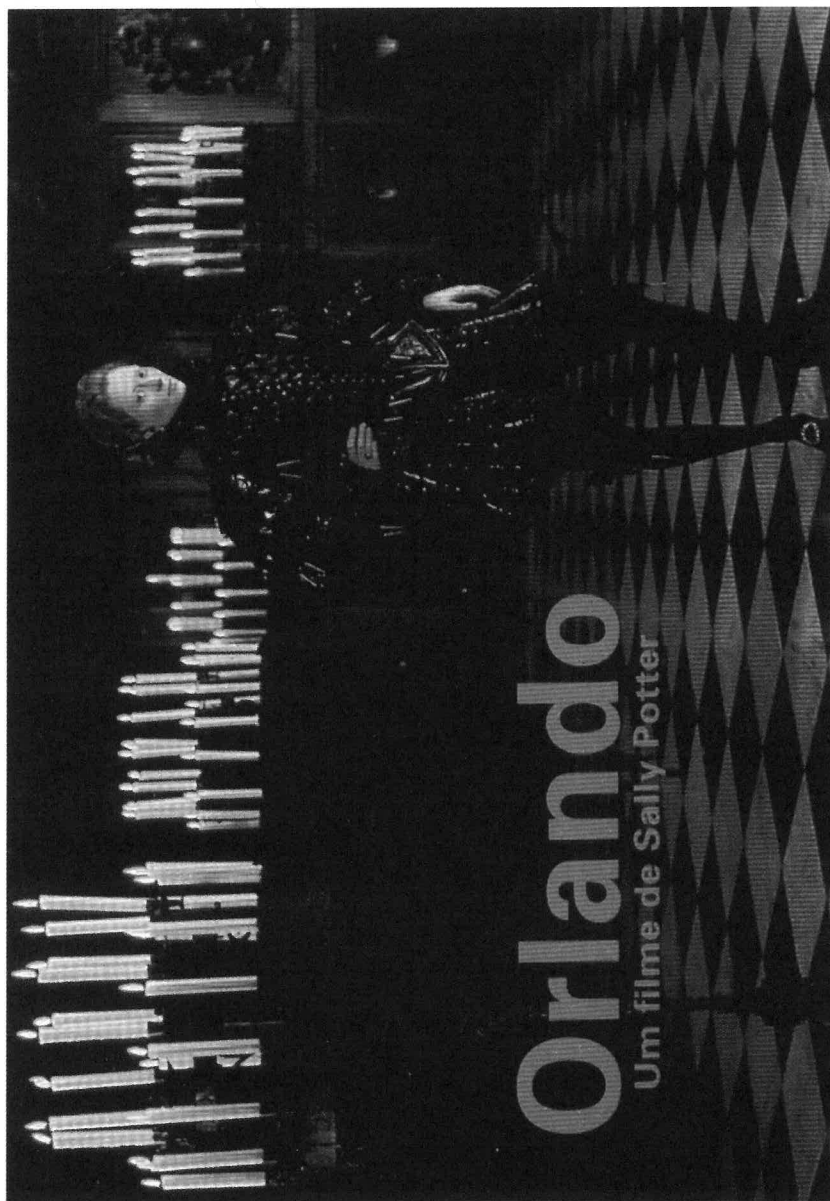
II – Reprodução da capa do livro *After Mrs. Rochester*, peça da autoria de Polly Teale (2003).



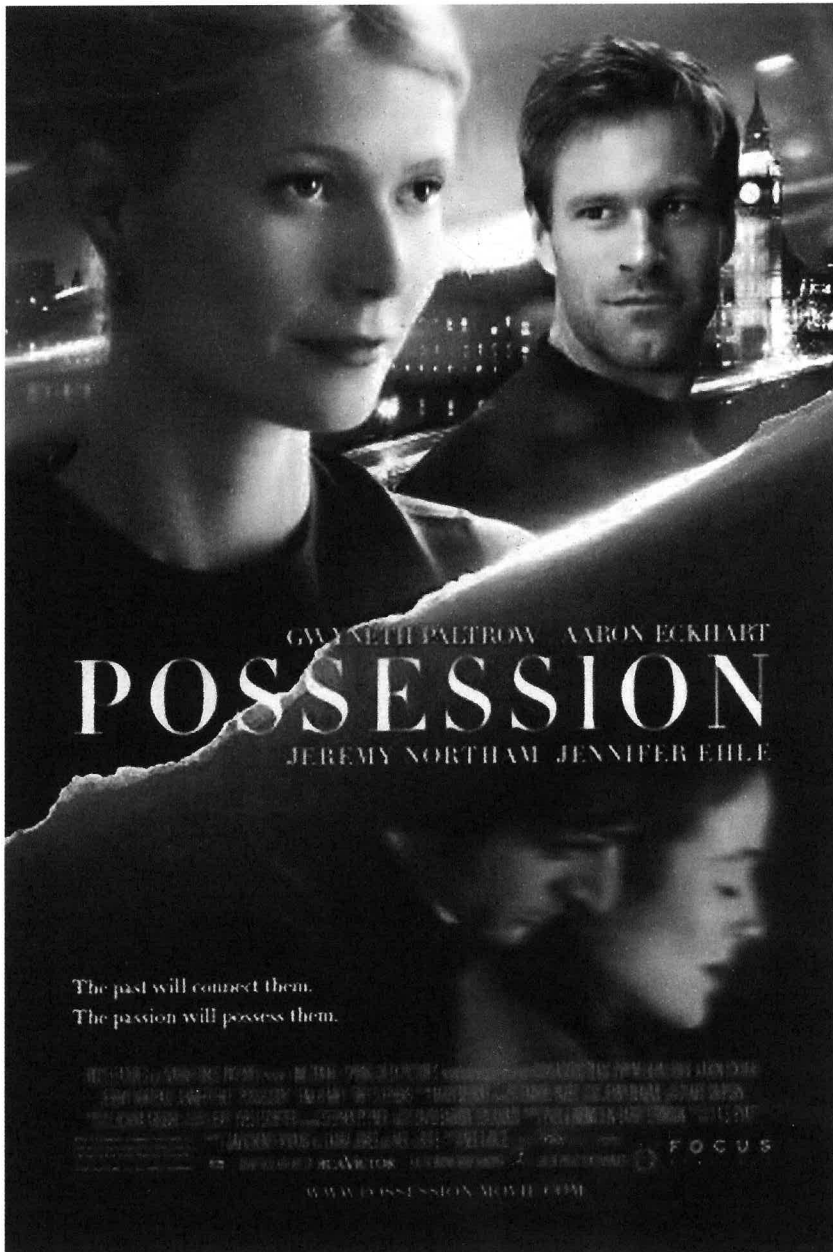
III – Representação de Virginia Woolf numa reprodução da serigrafia “Marilyn Monroe”, de Andy Warhol, na capa do livro de Pamela Coughie, *Virginia Woolf and Postmodernism* (1991).



IV – Cartaz do filme *The Hours*, de Stephen Daldry (2002).



V – Cartaz do filme *Orlando*, de Sally Potter (1992).



VI – Cartaz do filme *Possession*, de Neil La Bute (2002).





VII - "Baa, baa, black sheep", reprodução da gravura de Paula Rego a partir das suas ilustrações das *Nursery Rhymes* (1994).



## Colecção HESPÉRIDES

---

### Filosofia

1. VÁRIOS  
Justiça e Direitos Humanos
2. LÚCIO CRAVEIRO DA SILVA  
Estudos de Cultura Portuguesa
3. ALEXANDRA MARIA LAFAIA MACHADO ABRNCHES  
Sentimentalismo Filosófico  
a noção de comunidade no pensamento de C. S. Peirce
4. VÁRIOS  
Ideias e Políticas para o Nosso Tempo
5. LÚCIO CRAVEIRO DA SILVA  
Bibliografia. Sobre a Universidade
6. MANUEL GAMA  
Percursos do Pensamento Religioso em Portugal

### Linguística

1. MARIA EMÍLIA PACHECO LOPES PEREIRA  
A transposição discursiva em estilo indirecto num *corpus* jornalístico
2. MARIA CLÁUDIA VIGÁRIO  
Aspectos da Prosódia do Português Europeu: Estruturas com Advérbios de Exclusão e Negação Frásica
3. ISABEL CRISTINA DA COSTA ALVES ERMIDA  
A Ambiguidade Linguística em *The Comedy of Errors* de William Shakespeare
4. VÁRIOS  
Práticas de Investigação em Análise Linguística do Discurso
5. VÁRIOS  
Processos Discursivos de Modalização  
Actas do III Encontro Internacional de Análise Linguística do Discurso
6. DANIELA BRAGA  
Estratégias de Argumentação e Construção da Imagem Pessoal  
no Debate Político Televisivo

## Literatura

1. MARIA DO CARMO PINHEIRO E SILVA  
*D. João e a Máscara*, de António Patrício. Uma tragédia da expressão
2. ANA RIBEIRO  
*A escola do paraíso*, de José Rodrigues Miguéis. Um romance de aprendizagem
3. MARIA MICAELA DIAS PEREIRA RAMON MOREIRA  
Os sonetos amorosos de Camões – Estudo tipológico
4. VÁRIOS  
*A Mulher, o Louco e a Máquina* – entre a margem e a norma
5. LÚCIO CRAVEIRO DA SILVA  
*Padre António Vieira e Antero de Quental* – Ensaios
6. MARGARIDA ISABEL ESTEVES DA SILVA PEREIRA  
*A Vanguarda histórica na Inglaterra e em Portugal. Vorticismismo e Futurismo*
7. CRISTINA ÁLVARES  
*O Amor da Letra* – o heterogéneo, o artificial e o feminino no *Roman de la Rose* de Jean Renart
8. VÁRIOS  
*Inquérito à Modernidade – Bi-Centenário da Morte de Edmund Burke (1727-1797)*
9. VÁRIOS  
*Rahmenwechsel* – Colóquio Brecht
10. LÚCIO CRAVEIRO DA SILVA, S.J.  
*Ser Português* – Ensaios de Cultura Portuguesa
11. J. M. CURADO  
O mito da tradução automática
12. RITA PATRÍCIO  
*Conhecimento de Poesia: a crítica literária segundo Vitorino Nemésio*
13. SÉRGIO PAULO GUIMARÃES DE SOUSA  
*Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura*

14. (I/II) VÁRIOS  
*Portugal – Alemanha – Brasil*  
Actas do VI Encontro Luso-Alemão / 6. Deutsch-Portugiesisches Arbeitsgespräch
15. Org. ANA GABRIELA MACEDO e ORLANDO GROSSEGESSE  
*Re-presentações do Corpo / Re-presenting the Body*
16. FLORENCE JACQUELINE NYS  
As fontes francesas das *Cartas de Olinda e Alzira* de Bocage
17. CRISTINA ÁLVARES  
*La peau de la pierre – Étude sur La Vie de Sainte Énimie*, de Bertrand de Marseille
18. Org. ANA GABRIELA MACEDO e ORLANDO GROSSEGESSE  
Poéticas Inter-Artes / *Interart Poetics*
19. MARIA DO ROSÁRIO GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS  
Os Fantasmas de Tróia: *La bella Elena*
20. ANA GABRIELA MACEDO  
Narrando o Pós-Moderno: Reescritas, *Re-visões*, Adaptações







