

Antropofagia e identidade cultural na pós-modernidade

Uma leitura de
sexameron:
*Novelas sobre
casamentos,*
de Luiza Lobo

Maria Aparecida Rodrigues Fontes*

Abstract

This paper seeks to examine strategies of the intertextual process, in *Sexameron: novelas sobre casamentos*, as an anthropophagic dynamics which exposes the cultural inheritance and rethinks all women's representation, bringing to light identity experiences at the end of this century.



1. O COVER

que, não me restando mais os prazeres do corpo, só ficam os do copo... - atalhou Margarida.

- E os da boca! Viva a comida! Viva a bebida! Viva a palavra! - exclamou Cremilda. (...).

- Sejamos rebeldes enquanto formos vivos! Pelo menos através da boca, que ainda impoluta, nos pertence! - invectivou Cremilda.

(Sexameron, p.50)

* UERJ

Nada nos abre mais o apetite do que fazer uma desleitura das tradições culturais logocêntricas, desde o Renascimento ao Modernismo. A geografia cultural compreendia por Luiza Lobo, em *Sexameron*, constitui um mapeamento dos espaços culturais que nortearam o pensamento Ocidental. Partindo da “estória-moldura” de Decameron, de Boccaccio, a autora compara, através do intertexto parodístico, o clima *fin-de-siècle* de decadência cultural, moral e político-ideológica do período da renascença com o contexto cultural do final do século XX: “*Nas mencionadas novelas, aparecerão casos de amor – uns agradáveis, mas na maioria escabrosos, e todos ocorridos nos tempos antigos.*” (*Sexameron*, 11)

O *leitmotiv* é a relação entre a peste bubônica na Itália de Boccaccio e o fenômeno da AIDS, no século XX. Porém, como metáfora da “peste do sexo”, a AIDS é, em *Sexameron*, menos importante como a causa da extinção da espécie humana que o modo através do qual se preestifica nas relações culturais, ou seja, como um ato antropofágico. O que é o vírus da AIDS senão um instalar-se no corpo do outro e, a partir da apropriação celular deste corpo, produzir infinitamente novos vírus, até a morte. O vírus da AIDS, neste caso, é o próprio hipertexto.

2. A COUVE MINEIRA TEM GOSTO DE BIFE INGLÊS

Nada me abre mais o apetite que uma história suculenta dessas – comentou Efebo. – E agora, meus amigos, vamos ao prato principal. Queiram passar ao salão.
(*Sexameron*, 25)

Margarida de Navarra é a personagem que encontra os fragmentos dos manuscritos de *Sexameron* e quem assume a voz da narrativa. O intertexto estrutural com o *Heptameron* é claro, mas não é o mais importante. O que nos interessa é saber de que modo Margarida se instala no corpo desse passado e apropria-se de suas “células”, para re-escrevê-lo? “*Vou-lhes contar histórias relativas a um tempo não muito passado, mas tornado passado pela nossa história.*” (*Sexameron*, 15) O passado chega em forma de textos e de vestígios textualizados – memória, relatos, escritos publicados, manuscritos, arquivos, monumentos e outros que são introduzidos na narrativa menos para negar o valor da história cultural que para redefinir as condições desse valor. Como nos diz a própria Margarida: “Portanto, a fim de que para mim se corrija o pecado da Sorte, pretendo relatar estas novelas, ou fábulas, ou parábolas, ou histórias, ou contos, ou relatos, ou narrativas, ou fragmentos, ou o que quer que sejam.” (*Sexameron*, 11) Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 68), “*a incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-moderna funciona como uma marcação formal da historicidade*”. A narrativa encena a percepção de que aquilo que conhecemos sobre o passado provém dos discursos sobre esse passado – *Sexameron* expõe as nossas representações culturais do passado, sobretudo o nosso discurso acerca da crise da cultura neste *fin-de-siècle*.

Luiza Lobo, num irônico repensar pós-moderno sobre a tradição cultural do Ocidente, elege como texto/tema, a partir da voz de Margarida, o feminino, conceptualizando-o nas inúmeras referências parodísticas. As várias vozes femininas que se cruzam, ao longo de todas as novelas, com o discurso da tradição, revelam não apenas os seus lugares sociais, mas também que seus espaços são, conforme Chanady (1994, p. X), *"Marked by cultural difference and the heterogeneous histories of contending peoples, antagonistic authorities, and tense cultural locations."*

A paródia do clássico canônico europeu é uma estratégia político-ideológica de apropriação da cultura dominante branca, masculina, classe-média, eurocêntrica e heterossexual. A indicação de dependência com o uso do cânone revela, irônica, sua rebelião em relação ao abuso desse mesmo cânone. Assim, o descentramento realizado por *Sexameron* ultrapassa a técnica de paródia praticada pelos modernistas, pelo menos, até a década de 1970. E isto devido a alguns motivos.

Em primeiro lugar, o programa modernista articulava a noção de identidade cultural baseada no reconhecimento de estruturas nacionais que se opunham de forma radical à noção de transplante cultural. A atitude antropofágica, proclamada no "Manifesto" de 1928, já presentificava a tensão entre o coloquial e a voragem, entre a estética tradicional e o novo sentido da arte. Entretanto, o *boom* antropofágico oswaldiano, a partir das construções parodísticas, era ainda uma atitude redutora, à medida que a eficácia estética baseava-se na contestação embuída de nacionalismo e utopia. As vanguardas modernistas, nessa perspectiva, assumem a estética do choque e de ruptura.

A consciência moderna do início do século partia de três pressupostos que hoje o mundo não pode subscrever, ou seja, a idéia de uma ruptura radical com o passado e com a história, e o começo de uma nova era; a concepção racionalista da história como triunfo sobre a razão; e a crença no progresso. Para os primeiros vanguardistas, a ruptura com o passado, a ordem racional da cultura e a idéia de progresso estavam relacionadas, conforme Eduardo Subirats (1991, p. 13), à *"liberdade e paz social: [mas] para a consciência da modernidade tardia estão relacionadas com a angústia, a insegurança e o sentimento de não-liberdade"*.

Enquanto para as vanguardas o desejo de ruptura vem acompanhado de uma idéia essencialista e utópica, no pós-moderno o desvio é entendido como processo. Jameson (1997, p. 14) observa essa diferença:

Na cultura pós-moderna, a própria 'cultura' se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era ainda um esforço ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se auto transcender. O pós-moderno é o consumo da própria mercadoria como processo.

Para exemplificar a falta de profundidade que surgiu a partir do deslocamento do conceito de obra para o conceito de texto, prolongado tanto na teoria crítica contemporânea, como na cultura do simulacro, Jameson compara o procedimento técnico de dois pintores que se utilizam do mesmo tema para compor suas telas: o de Van Gogh, "Um par de botas" e o de Andy Warhol,

"*Diamond dust shoes*". O autor interpreta a tela de Van Gogh como a transformação violenta do mundo objeto opaco do camponês na mais gloriosa materialização de um gesto utópico. Cita ainda a análise metafísica de Heidegger, organizada em torno da idéia de que a obra de arte emerge na fratura entre Terra e o Mundo, ou entre a ausência de sentido na materialidade do corpo e da natureza e a doação de sentido na história e no social. A leitura hermenêutica de Heidegger mostra que o par de sapatos, em verdade, é, em outras palavras, a materialização do ser – é a própria terra em uma outra materialidade.

Em Andy Warhol, não há nenhum modo de completar o gesto hermenêutico e reintegrar, parafraseando Jameson, essa "miscelânea" ao contexto vivido mais amplo do mundo. Há nesse caso um tipo de achatamento ou falta de profundidade, de superficialidade no sentido. No plano do conteúdo o que se observa é o fetiche. Em Van Gogh verifica-se um mundo ferido e transformado, no caso de Warhol diz Jameson (1997, p. 37):

é como se a superfície externa colorida das coisas – aviltada e previamente contaminada por sua assimilação ao falso brilho das imagens da propaganda – fosse retirada para revelar o substrato mortal branco e preto do negativo fotográfico, que as subtende. [...] penso que não se trata mais de conteúdo, mas de uma mutação mais fundamental, tanto no próprio mundo dos objetos – agora transformados em um conjunto de textos ou simulacros – quanto na disposição do sujeito.

No modernismo ainda reside alguma forma da natureza, do ser, do velho, do arcaico. O pós-moderno é um mundo no qual a natureza se foi para sempre e a "*cultura se tornou uma segunda natureza.*" (Jameson, 1997, p. 13). Quando a personagem Margarida de Navarra questiona o futuro da cultura – "*esta obra, que ontem nos punha diante do grande dilema: haverá uma cultura amanhã?, hoje não nos causa nenhuma perplexidade, pois a resposta, evidentemente, é: não*" (Sexameron, p. 8) – refere-se, exatamente, a esse processo de desconstrução da identidade cultural. Se a antropofagia cultural, empreendida pelos modernistas, garantia de certa forma uma identidade nacional, hoje, o ato antropofágico, identificado em *Sexameron*, não tem mais esta intenção. A preocupação é com um *dispositivo discursivo*¹ que represente a diferença como identidade, sobretudo, no que se refere às representações femininas.

Em "O banquete de *Antinoos*", a primeira novela de *Sexameron*, a morte de Neusa, devorada por peixes vermelhos e dourados do lago japonês, que se transformam em piranhas, é uma resposta carnalizada aos modelos patriarcais. Embora fosse uma mulher "bem sucedida profissionalmente" e independente financeiramente, Neusa assume a dicção cultural patriarcalista. A ironia da narrativa consiste em expor a precariedade dos sistemas

1 Segundo Stuart Hall (1998, p. 47-65), não devemos mais pensar as culturas nacionais unificadas, mas deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo*, isto porque as culturas nacionais são atravessadas por profundas divisões internas, e diferentes formas de poder cultural, que representam as suas diferentes identidades e seus diferentes discursos. Raça, gênero, por exemplo, são categorias discursivas e não categorias biológicas. Isto é, elas são categoria organizadoras daquelas formas de falar, daquele sistema de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo de diferença, como marcas simbólicas.

simbólicos que atuam para expressar e modelar o mundo, igualmente para expressar e modelar o comportamento. A dependência de Neusa em relação aos padrões culturais revela a sua crença na validade dos sistemas simbólicos de interpretação do mundo. Para dar conta de sua existência, ela precisava estar casada, mesmo que fosse com o homem errado. Por isso, Neusa é metaforicamente “servida” como prato principal, num grande banquete para homossexuais. O ato canibalístico dessacraliza os modelos e o contrato social do casamento.

Assim como o projeto modernista incitava uma atitude brasileira de devoração dos valores europeus, na intenção de superar a civilização *falogocêntrica*, as novelas sobre casamentos, em *Sexameron*, buscam desintegrar os valores que normatizam e modelam a conduta da mulher em relação ao casamento, amor e sexo. O ato antropofágico, aqui, não significa apenas uma apropriação dos valores do outro, mas a desapropriação do poder do outro que nos subordina aos seus modelos. Em outras palavras, é a denúncia da estrutura do poder cultural eurocêntrico; ou seja, ironicamente falando, a exposição dos ossos do Barão: “Há pessoas que acreditam que o amor é uma criação burguesa, e que se acabasse a propriedade privada, acabariam os tão propalados amor e casamento.” (*Sexameron*, 77)

O processo intertextual/antropofágico, em *Sexameron*, realiza dois movimentos distintos. O primeiro, mais localizado e específico de um grupo (mulheres da classe-média e homossexuais), faz estalar os códigos que agenciam a relação de gênero, reforçando ora o surgimento de novas identidades híbridas: Narciso, Diana, Efebo, ora ironizando os herdeiros da cultura patriarcal – Casanova, Maria da Pena, a professora primária sonhadora,

Cremilda e Alcione discordam. Acham-no o supra-sumo do Casanova de subúrbio, de modelo superado do malandro carioca, um dinossauro herdeiro da década de 50, um pária da industrialização (...) agora travestido de gigolô de madame.” (*Sexameron*, 59)

O segundo diz respeito à canibalização da tradição cultural Ocidental. Um discurso aberto que fala através de todas as máscaras estocadas no museu do imaginário de uma cultura que agora se tornou global. Uma série de intertextos faz referências à arte e à literatura mundial: Blake, Breton, Lewis Carroll, Virginia Woolf, Shakespeare, Fernando Pessoa, Aristóфанes, Joyce e Pound, e outras que marcam a “voz do Brasil”: Entre *Lucíola*, de José de Alencar, e os poemas de Castro Alves, encontram-se o mito de *Ogum*, *Iemanjá* e *Iansã*.

Há, todavia, séries intertextuais dessacralizadoras do passado histórico literário que desviam o foco crítico do enredo e das personagens para criticar os períodos e estilos literário: “*Aliás, faltarão muitas coisas para se completar o ciclo da felicidade, retratado por Camilo, Balzac, Scott, Manzoni, Dostoiévsk, Georg Sand e toda a miserável caterva responsável pelo embelezamento literário do amor, no século XIX*” (*Sexameron*, p.30). A paródia aqui, entendida a partir de L. Hutcheon, é um análogo formal do diálogo entre passado e presente. É uma forma de incorporar textualmente a história da literatura e da

arte. Pois, no dizer desta autora, “o pós-moderno é, autoconscientemente, uma arte *“dentro do arquivo”* (Foucault 1977, p. 92) (sic) e esse arquivo é *tanto histórico como literário*” (Hutcheon, 1991, p. 165). O resultado dessa contestação cria uma ruptura com qualquer contexto cultural estabelecido.

O atual trabalho intertextual, chamado por Jameson de pastiche, está aqui presente como eixo da nova forma cultural e como estética de *mapeamento cognitivo* (Jameson, 1997, p. 76) desse novo espaço global, para o qual as relações entre os sujeitos e suas condições reais de existência dentro de uma comunidade não passam de uma representação imaginária. Chanady (1994, p. XI), estudando a constituição identitária na pós-modernidade, adverte:

Whereas nation building can be seen as a project of modernity in its desire for self-affirmation, self-understanding, and construction of a workable paradigm, the radical postmodern delegitimization of paradigms erodes the basis of the imagined community.

Para Hutcheon (1991, p. 58), a prática da paródia oferece, em relação ao presente e passado, *“uma perspectiva que permite ao artista falar para discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele”*. Neste caso a paródia tornou-se, neste *fin-de-siècle*, categoria daquilo que a autora chamou de “ex-cêntrico”, isto é, a ferramenta principal do discurso daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante. A função social e política desse discurso consiste em dissipar as fronteiras geográficas de dominação e criar uma outra cartografia de identidade cultural menos rígida, interdiscursiva e multicultural.

Tratando do fenômeno para qual toda obra se constitui em função das obras anteriores, Harold Bloom faz uma interpretação bastante curiosa da história literária. Conforme o autor, as obras intertextuais incorreriam numa angústia de influência, da qual todo poeta sofreria, e isto o levaria a modificar os modelos anteriores. Entretanto, esta noção de influência designa, segundo Lobo (1997a, p. 15), *“vassalagem, filiação ou dependência concreta de um autor, país ou obra por outro”*. Bloom (1991) vê a evolução literária como uma seqüência de conflitos de geração.

Em *Crítica e Cabala*, o autor, embora não deixe de lado a sua teoria de que toda leitura é um ato de influência, faz uma observação bastante interessante sobre o ato de ler. Bloom (1991, p. 106-7) aproxima o ato da leitura ao canibalismo: *“O que você é, é só aquilo que você pode comer”* e *“você é aquilo que lê”*. Nesse sentido, a leitura seria uma desapropriação ou um ato de desleitura. Deixando à margem a tal angústia da influência e substituindo-a pela noção de intertextualidade, o conceito de leitura como uma desapropriação leva-nos a outra possível interpretação, ou seja, a leitura como um ato antopofágico e o intertexto como uma dinâmica antropofágica da cultura.

A intertextualidade, segundo Kristeva, Bakhtin, Hutcheon, desvia o enfoque crítico da noção do sujeito/autor para a idéia de produtividade textual, com suas várias vozes. O relacionamento entre autor/obra é substituído pela tensão dialógica entre leitor/obra, *“que situa o locus do sentido textual*

dentro da história do próprio discurso" (Bloom, 1991, p. 166). O autor também é um leitor que pratica o que H. Bloom chamou de desleitura. Nessa perspectiva, o ato de narrar, assim como o ato da leitura, deflagra o desejo antropofágico:

Estamos reunidos para gozar os bons momentos que nosso anfitrião nos proporciona, a salvo neste castelinho no sovaco do Cristo, com vista completa para a Lagoa Rodrigo de Freitas, ocupando nosso tempo com magníficos jantares regados a vinho e menus dignos de Marco Polo. De sobremesa, as histórias de Margarida. (Sexameron, 62)

A sociedade democrática vulgarizou a estética do comer. Tudo hoje é tão banal e mesquinho, financista e interesseiro. (Sexameron, p. 57)

– Sim, é um spa de recuperação retórica – voltou Margarida, de voz alegre. – Um brinde ao discurso! Vamos à história de hoje, Margarida - estimulou-a Efebo. (Sexameron, p. 96)

Ao final do sacrifício da mesa, ela exibira todos os seus dotes retóricos. (Sexameron, 75).

A representação e o discurso como instância de sentido revelam o espaço estratégico, onde discurso e história confluem e onde se realiza o sujeito operante da significação. É através desse sujeito, que se manifesta no processo de enunciação, que podemos rastrear as tendências e desejos de um determinado grupo social.

3. A GEOGRAFIA MANEIRISTA: O "ETERNO FEMININO"

o mundo estava de qualquer modo fadado ao insucesso, à entropia. Por isso, clamam pela feminilização de todas as ações humanas, seja na vida privada, seja na esfera pública. (Sexameron, p.60)

Um texto esfíngico, Wildiano, cheio de volúpia e fatalidade que fala através das máscaras de Efebo, Diana, Narciso, quase dândis, habitantes do "Palácio das des-ilusões e do des-prazer", e que revela um enorme desgosto com a civilização em vertigem, vítima da flor do mal – a AIDS. Se a trama, em *Decameron*, se desenvolve ora num ambiente "*signorile e idillico*" (Momigliano, 1980, p. 84), marcado pela nobreza e beleza, às vezes assumindo um aspeto malicioso e de ridicularização dos costumes sociais, e nesse momento a cena pintada por Boccaccio é mais uma ornamentação do que uma pintura, onde predominam a superficialidade e a pobreza, em *Sexameron*, o isolamento, a indiferença, o *blasé*, a obsessão pelos paraísos artificiais emergem do caudaloso rio da estética decadentista, marcando o esboroamento das utopias racionalistas e redefinindo uma geografia maneirista. O ornamento e a estilização do ambiente à Wilde e à Huysmans revelam-se no intrincado tecido dos intertextos em que comparecem, como caligrafia estética, a confraria pré-rafaelita² de

2 A confraria pré-rafaelita foi fundada por Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e J. E. Millais, em 1848, na Inglaterra. O pré-rafaelismo foi uma arte de intelectuais, que tinha por afetação, segundo Sypher (1960, p. 154-64), um tom quase ritualista. Tudo era posado; os seus detalhes mais fotográficos pareciam não-naturais. O ar artificial e construído – uma das marcas indeléveis do maneirismo – estão sempre presentes nas suas obras. Ver ainda: Itonside, Gere (1948).

Dante Gabriel Rossetti, as referências a Christina Rossetti, W. Blake e uma descrição do quadro "Ofélia", pintado por Sir John Evertt Millais, em 1851:

Tapetes fofos, castiçais de prata para as velas, dama com roupas de veludo cheias de babados tocando piano fin-de-siècle, o gato angorá, o vaso de flores secas, cortinados, paredes forradas de tecido. Tudo que uma pessoa precisa [em tom irônico] para viver afogada em alergias, no clima tropical. [...] E quando viu o quadro da Ofélia, de um inglês de nome impronunciável, Millais – acho –, flutuante no rio, a roupa branca, os cabelos boiando entre pedras e musgos verdes, os olhos abertos dentro d'água, sentiu-se a própria. (Sexameron, p. 53)

A história da arte e da literatura, assim como todas as formas de cultura, passa a ser um texto, um constructo discursivo com o qual a ficção trabalha. Por isso, toda referência constitui um texto, "um sistema de signos que são unidades textuais pré-fabricadas", adverte L. Hutcheon (1991, p. 185).

A personagem/narradora Margarida, ou Diana, é também filha de Herodias – Salomé – signo da atração e do perigo, do amor e da morte. É ela quem conduz a história, a guardiã da memória da arte e da literatura, e, como símbolo da estética decadentista, exhibe suas "jóias" – o preciosismo intelectual – seus ornamentos, e suas máscaras. Narcisos, efebos e lesbos, todos filhos da estética maneirista, é um dos intertextos estéticos e literários que norteiam a dicção e a cena finissecular de *Sexameron*. Eles representam a androginia, uma sexualidade invertida, pagã e mística, mas também perversa. São o que Hocker (1974, p. 296) chamou de "emblemata metafísicos do Maneirismo".

O intertexto com a estética maneirista não é por acaso. Segundo Hocker (1974, p. 294), o "mundo das imagens e representações eróticas se confundem com o narcisismo. [...] Vontade e representação unem-se numa monstruosa discordância concors. Num processo como este, "o mundo só pode aparecer como algo deformado". O mundo maneirista, conforme esse autor, é "eternamente feminino", produz quadros e mais quadros, enquanto o Classicismo (não o Classicismo) é "eternamente masculino". Isto porque, continua Hocker (1974, p. 295), "o Clássico cria estruturas e conquista o "centro" do mundo. Aquele não permite que este apareça em seu "mistério", mas sim, por seu Logos".

Como já dissemos, o uso do mito e da caligrafia maneirista, como intertexto, não têm nada de aleatório. Significa, antes, uma atitude consciente de redefinição da geografia cultural e estética, buscando afirmar a diferença e não a identidade homogênea. O que parece estar implícito na recuperação da androginia é uma reflexão acerca das políticas de gênero e identidades, dos anos 1990. A experiência feminina do casamento, que sempre foi excluída do espaço da cultura e da literatura, é, em *Sexameron*, discutida sob novas perspectivas sócio-culturais. São experiências de mulheres que conseguiram a independência econômica, um certo nível cultural, algum poder, mas não conseguiram reconceptualizar amor, sexo e casamento. Como muito bem analisou Kehl (1996, p. 23-5):

as insígnias da feminilidade se modificaram, se confundiram, as diferenças entre os sexos foram sendo borradas até o ponto em que a revista Time americana publica em 1992, como artigo de capa, a seguinte pesquisa:

"Homens e Mulheres: Nascem diferentes?". Na dinâmica de encontro e desencontro entre sexos, a intensa movimentação das tropas femininas nos últimos trinta anos parece ter deslocado os significantes do masculino e do feminino a tal ponto que vemos caber aos homens o papel de narcisos frígidos e às mulheres o de desejantes sempre insatisfeitas. [...] O destino de Nora, de Ibsen, nos parece mais promissor, porque a peça termina quando tudo ainda está por começar. Ela abandona a "casa de bonecas" ao descobrir que a sua alienação era condição de felicidade conjugal [...]. Nora recusou o retorno à condição feminina-infantil de seu tempo e sai em busca de... mas aqui cai o pano e agora, mais de um século depois, fazemos um balanço do que ela encontrou. Independência econômica, algum poder, cultura e possibilidade de sublimação impensáveis para a mulher restrita ao espaço doméstico. Também a possibilidade de escolha sexual, e uma segunda (e a terceira e a quarta...) chance de um casamento feliz [será?]. [...] Mas teria Nora [...] conquistado alguma garantia de corresponder às paixões masculinas sem "se desgraçar"?

O que nos espera quando a própria geografia do discurso sobre identidades culturais vai se diluindo e se transformando num emaranhado de dispositivos discursivos?

4. HAVERÁ UMA CULTURA AMANHÃ?

É o *mote* que nos leva à reflexão sobre as questões de gênero, raça, classe e identidade. Se gênero é uma categoria da diferença que estrutura nosso universo cultural, nossas leituras e os nossos valores, deslê-los implica praticar uma espécie de antropofagia que transgrida o sistema canônico de nossa cultura e traga à superfície os subtextos de dominação e os mecanismos de exclusão que geriram o nosso processo cultural.

A rigor, a antropofagia cultural, em *Sexameron*, é uma crítica, uma teoria e uma ficção. Entre a história e o texto, entre o político e o estético, entre a crítica e a atividade as fronteiras são tensas. Há sempre uma cumplicidade entre a crítica e a atividade. Nessa perspectiva, a geografia intertextual não confere limites às possibilidades do discurso, da imaginação e da realidade. Qual a verdade do discurso híbrido, fronteiriço? Margarida de Navarra expressa isso da seguinte maneira: *"E quem poderá julgar meus contos/com o produto de língua venenosa e má,/só por eu escrever, num ou noutro lugar,/A verdade a respeito deles?/E haverá verdade em algum lugar?"* (*Sexameron*, p. 112). O ato antropofágico de alguma forma revela essa interseção entre os vários discursos, as várias culturas, e dissipa as fronteiras de identidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *O problema da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

- CHANADY, Amaryll. *A Latin American Identity x Constructions of difference*.
Minneapolis: Univ. Minnesota Press, 1994. p. XI.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2 ed. Trad. Tomaz
Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- HOCKER, Gustav H. *O Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo:
Perspectiva, 1974.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-moderno: história, teoria, ficção*. Trad.
Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IRONSIDE, R. & GERE, J. A. *Pre-raphaelite painters*. London: The Phaidon Press,
1948.
- JAMESON, Fredric. *O pós-moderno: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2
ed., Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: EDITORA???, 1997.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique*. Revista de teoria e análise
literária. Coimbra: Livraria Almedina, n. 27, p. 5-49, 1979.
- KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença: o masculino e o feminino na cultura*.
Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1974.
- LOBO, Luiza et al. Antiépica e modernidade. *Ipotesi*. Revista de estudos literários.
Juiz de Fora: EDUFJF, v. 1, n. 1, p.9-23, jul./dez. 1997a.
- _____. *Sexameron: novelas sobre casamentos*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará,
1997b.
- MOMIGLIANO, Attilio. *Storia della letteratura Italiana: dalle origini ai nostri
giorni*. 8ed.. Milano: Casa Editrice Giuseppe Principato, 1980.
- SANT'ANNA, Afonso Romano. Modernismo: a poética do centramento e
descentramento. In: ÁVILA, Afonso (org.) *O modernismo*. São Paulo:
Perspectiva, 1975. p. 55-68.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 4. ed. Trad. Luiz Carlos
Daher et al. São Paulo: Nobel, 1991.
- SYPHER, Wylie. *Do Rococó ao Cubismo*. Trad. Maria Helena Pires Martins. São
Paulo: Perspectiva, 1960. p. 154-64.