

---

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS**

ANO 17 • NÚMERO 1 • ISSN 1516-9340

# EXPRESSÃO

REVISTA DO CENTRO DE ARTES E LETRAS

---

**ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA:**

Fone: (055) 3220-8262 FAX: (055) 3220-8004  
Prédio 40 - Sala 1212 - Direção do Centro  
Campus Universitário  
Rodovia 509 - Km 9 - Camobi  
Santa Maria - RS CEP: 97.105-900

---

**OS TEXTOS PUBLICADOS SÃO DE EXCLUSIVA RESPONSABILIDADE DE SEUS AUTORES, TANTO NO QUE SE REFERE AO CONTEÚDO QUANTO A QUESTÕES GRAMATICAIS.**

**PERMUTA**

Desejamos estabelecer permuta com revistas similares  
Deseamos establecer el cambio com revistas semejantes  
Desideriamo cambiare questa rivista com altri similari  
On désire établir l'échange avec les revues similaires  
We wish to establish exchange with all similar journals  
Wir wünschen den Austausch mit gleichartigen Zeitschriften

Expressão / Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Artes e Letras – Vol. 1 (2013)  
\_\_\_\_\_. – Santa Maria, 2013

Semestral  
Expressão - Revista do Centro de Artes e Letras  
Número 1 – Março/1996

1. Artes. 2. Letras. 3. Música.  
CDU: 7/8 (05)

Ficha catalográfica elaborada por Luzia de Lima Sant'Anna, CRB-10/728  
Biblioteca Central da UFSM

---



**REITOR DA UFSM:** Felipe Martins Müller

**VICE-REITOR DA UFSM:** Dalvan José Reinert

**DIRETOR DO CAL:** Pedro Brum Santos

**VICE-DIRETOR DO CAL:** Carlos Gustavo Martins Hoelzel

**Editor-Chefe:** Anselmo Peres Alós

**Editores gráficos e diagramação:** Daniele Bubans e  
Evandro Bertol

**Projeto Gráfico e Capa:** Evandro Bertol

**Preparação de originais:** Anselmo Peres Alós

**Revisão:** Marina Ávila Birriel e Verônica Franciele Seidel

E-mail: [revistaexpressaocal@gmail.com](mailto:revistaexpressaocal@gmail.com)

**COMISSÃO DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO (CEPE-CAL)**

**Presidente:** Pedro Brum Santos

**Membros da CEPE-CAL:**

Adriana Jorge Machado Ramos

Aline Sonogo

Altamir Moreira

Ana Lúcia de Marques Louro Hettwer

Andrea do Roccio Souto

Carlos Gustavo Martins Hoelzel

Deivid Machado Gomes

Elaine dos Santos

Fernando Sebastião Moro

Gisela Reis Biancalana

Manuela Freitas Vares

Márcia Cristina Correa

Maria Eulália Ramicelli

Rebeca Lenize Stumm

Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi

Tânia Regina Taschetto

Yara Quêrcia Vieira

**EXPRESSÃO • REVISTA DO CENTRO DE ARTES E LETRAS • UFSM**

**CONSELHO EDITORIAL**

Presidente: Anselmo Peres Alós (UFSM)

**Membros:**

Ana Zandwais (UFRGS) – Análise do discurso

Ana Maria Lisboa de Melo (PUCRS) – Literatura brasileira

Antonio Lauria (Università di Firenze) – História da arte e da arquitetura

Beth Brait (PUCSP) – Estudos da linguagem

Celson Henrique Sousa Gomes (UFPA) – Música

Cesário Augusto Pimentel de Alencar (UFPA) – Atuação e dança

Charles Kiefer (PUCRS) – Literatura brasileira e teoria literária

Cláudia Regina Brescancini (PUCRS) – Sociolinguística e variação fonológica

Daniel Conte (FEEVALE) – Literaturas africanas de língua portuguesa

David William Foster (Arizona State University) – Literaturas hispânicas

Diana Araujo Pereira (UNILA) – Literatura, arte e cultura latino-americanas

Eloisa Leite Domenici (UFBA) – Dramaturgias do corpo e mestiçagem

Gracia Navarro (UNICAMP) – Dança, performance e teatro contemporâneo

Inês Alcaraz Marocco (UFRGS) – Direção teatral e etnocologia

Jane Tutikian (UFRGS) – Literaturas portuguesa e luso-afro-asiática

João Manuel dos Santos Cunha (UFPEL) – Estudos fílmicos e literários

Jorge Anthonio da Silva (UNILA) – Estética e artes visuais

José Luis Aróstegui Plaza (Universidad de Granada) – Educação musical

---

Leandro Rodrigues Alves Diniz (UNILA) – Linguística aplicada e políticas linguísticas  
Luciana Hartmann (UnB) – Artes cênicas e performáticas  
Maria Cecília Torres (IPA) – Música e educação  
Maria Eta Vieira (UNILA) – Linguística aplicada ao português e ao espanhol  
Maria José Bocorny Finatto (UFRGS) – Linguística, lexicografia e terminologia  
Mônica Fagundes Dantas (UFRGS) – Dança  
Olga de Sá (FATEA) – Semiótica e literatura brasileira  
Paul Melo e Castro (University of Leeds) – Cultura portuguesa e indo-portuguesa  
Regina Zilberman (UFRGS) – Literatura portuguesa e brasileira  
Ricardo Timm de Souza (PUCRS) – Literatura brasileira e filosofia  
Ricardo Postal (UFPE) – Literatura brasileira  
Rita Terezinha Schmidt (UFRGS) – Literatura estadunidense e comparada  
Robert Ponge (UFRGS) – Literatura francesa e história literária  
Roland Walter (UFPE) – Literatura brasileira  
Rosane Cardoso de Araujo (UFPR) – Música  
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo (UDESC) – Música e educação  
Sonia Weider Maluf (UFSC) – Feminismos e estudos de gênero  
Virginia Susana Orlando Colombo (UDELAR – Uruguai) – Linguística aplicada  
Wilton Garcia Sobrinho (UNISO) – Design, cibercultura e linguagens digitais  
Zahidé Lupinacci Muzart (UFSC) – Literatura brasileira e autoria feminina

### CONSELHO CIENTÍFICO CONSULTIVO

Adriana Jorge Lopes M. Ramos (UFSM)	Maria Eulália Ramicelli (UFSM)
Ana Lucia Marques e Louro (UFSM)	Maria Tereza Nunes Marchesan (UFSM)
Anderson Salvaterra Magalhães (UFSM)	Maity Siqueira (UFRGS)
Andrea do Roccio Souto (UFSM)	Pablo da Silva Gusmão (UFSM)
Andrea Czarnobay Perrot (UFPEL)	Patrícia Chittoni Ramos Reuillard (UFRGS)
Angela Maria Ferrari (UFSM)	Pedro Brum Santos (UFSM)
Carlos Gustavo Martins Hoezel (UFSM)	Raquel Trentin de Oliveira (UFSM)
Claudio Antonio Esteves(UFSM)	Renata Farias de Felipe (UFSM)
Cristiane Fuzer (UFSM)	Reinilda de Fátima B. Minuzzi (UFSM)
Daniel Reis Plá (UFSM)	Ricardo Araújo Barberena (PUCRS)
Eni de Paiva Celidonio (UFSM)	Silvia Hasselaar (UFSM)
Elisa Battisti (UFRGS)	Rosalía Garcia (UFRGS)
Evellyne P. F. de Sousa Costa (UFSM)	Rosani Úrsula Ketzer Umbach (UFSM)
Félix Bugueño Miranda (UFRGS)	Sara Regina Scotta Cabral(UFSM)
Fernando Seffner (UFRGS)	Sara Viola Rodrigues (UFRGS)
Gilmar Goulart (UFSM)	Sonia Ray (UFSM)
Gerson Neumann (UFRGS)	Tatiana Keller (UFSM)
Gisela Reis Biancalana (UFSM)	Vera P. Vianna (UFSM)
Guilherme Garbosa (UFSM)	Ruben Daniel Castiglioni (UFRGS)
Helga Correa (UFSM)	Tania Regina Taschetto (UFSM)
Lucia Rottava (UFRGS)	Verli Fátima da Silveira Petri (UFSM)
Luciana Ferrari Montemezzo(UFSM)	Vera Lucia Lenz Vianna da Silva (UFSM)
Márcia Cristina Corrêa (UFSM)	Yara Quercia Vieira (UFSM)
Marcus De Martini (UFSM)	Zulmira Newlands Borges (UFSM)

---

---

## SUMÁRIO

---

APRESENTAÇÃO.....	07
<i>Anselmo Peres Alós • Renata Farias de Felipe</i>	
BORGES E A FICÇÃO DESNUCADA .....	11
<i>André Luis Mitidieri • Elisângela dos Reis Oliveira</i>	
TRAZANDO PUENTES: RELACIONES ENTRE EL TEATRO DE LOS NOVENTA Y EL CINE ARGENTINO A COMIENZOS DEL SIGLO XXI .....	25
<i>Carolina Soria</i>	
A NARRATIVA CONTEMPORÂNEA NO LIVRO-REPORTAGEM <i>ABUSADO, O DONO DO MORRO DONA MARTA</i> .....	39
<i>Elisandra Lorenzoni Leiria • Demétrio de Azeredo Soster</i>	
TEORIA DA LITERATURA: ALGUNS PRESSUPOSTOS LOCATIVOS.....	51
<i>José Luiz Foureaux de Souza Júnior</i>	
CÉSAR AIRA, RICARDO PIGLIA E O LUGAR DE ROBERTO ARLT NA LITERATURA ARGENTINA .....	65
<i>Keli Pacheco</i>	
FICÇÃO, FILOSOFIA E INDISCIPLINA .....	71
<i>Kelvin Falcão Klein</i>	
ENTRE O ORIENTE E O OCIDENTE: JAKOBSON E HALLIDAY À PROCURA DA COMPREENSÃO DA LINGUAGEM ....	83
<i>Raquel Bevilacqua • Veronice Mastella</i>	
SENDO “BRASIGUAIO ORIENTAL”: IDENTIDADES CONTRADITÓRIAS E CULTURAS EM MOVIMENTO NO CONTEXTO ESCOLAR DE FRONTEIRA .....	95
<i>Thiago Benitez de Melo • Maria Elena Pires Santos</i>	
O PAPEL DO BOBO NA IDADE MÉDIA: INVERSÃO OU REGULAÇÃO DO SISTEMA?.....	107
<i>Vanessa Benites Bordin</i>	
AS VOZES DA COITA: ECOS CONTEMPORÂNEOS .....	119
<i>Renata Farias de Felipe</i>	
<hr/>	
LITERATURA DE VIAGENS EM ERICO VERISSIMO: OS ESTADOS UNIDOS DOS ANOS 1940 ENTREVISTOS ATRAVÉS DA SUA MÚSICA EM GATO PRETO EM CAMPO DE NEVE.....	126
<i>Gérson Werlang</i>	
BEM ATRÁS DO PENSAMENTO.....	138
<i>Pollyanna Niehues</i>	
INTERPESSOALIDADE EM CAPAS DE REVISTA: UM ESTUDO À LUZ DA GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL .....	148
<i>Glivia Guimarães Nunes • Jesse Araujo Souza</i>	
RESENHA.....	158
<i>Julian Bohr</i>	
RESENHA.....	162
<i>Márcia Moreira Pereira</i>	
COLABORADORES.....	164
CHAMADA PARA AS PRÓXIMAS EDIÇÕES.....	166

---



## OLHARES INDISCIPLINADOS/INTERDISCIPLINARES SOBRE O CONTEMPORÂNEO

Um dos traços mais marcantes da produção cultural na contemporaneidade é a problematização dos limites epistemológicos. Nesse sentido, o objeto estético vem tornando-se, reiteradamente, suporte de uma profunda problematização no campo teórico das humanidades. Assim, a “indisciplina” pode ser vista como uma das marcas do pensamento e das práticas artísticas contemporâneas, orientando as reflexões que resultam desse pensamento e guiando o pesquisador, o professor e o artista em seus fazeres. A indisciplina, que caracteriza o artista, e a interdisciplinaridade, que caracteriza a docência e a pesquisa na contemporaneidade, fazem com que o pensamento estético/cultural contemporâneo ressalte a importância das trocas simbólicas realizadas por diferentes sujeitos.

Qual o papel da produção artística e simbólica dentro e fora da esfera acadêmica? Qual a importância da literatura, das artes visuais, da música, do teatro e do *design* como *locus* reflexivo para se pensar o contemporâneo? Como pensar e como agir perante essa nova realidade, marcada pela interatividade, pela simultaneidade e pela virtualidade? O século XXI trouxe um novo cenário e uma nova ordem de relacionamentos que ainda buscamos compreender. E, no esforço humano para compreender a si e aquilo que o rodeia, o pensamento teórico-crítico desempenha um relevante papel e um compromisso político do qual o intelectual coetâneo não pode se furtar. A alteridade, a diferença e a heterogeneidade tornam-se conceitos fundamentais para redimensionar as possibilidades do estético de intervir no pensamento contemporâneo. Dentre as inúmeras submissões recebidas para este número, selecionamos dez artigos para compor o *dossiê temático* deste número.

O artigo que abre o *dossiê*, intitulado “Borges e a ficção desnucada”, de autoria de André Luis Mitidieri e Elisângela dos Reis Oliveira, articula, em sua reflexão, os limites indisciplinares da ficção borgeana, ao analisar os princípios do insólito que entram em jogo no conto “Pierre Menard, autor de Quijote”, no qual ficção e teoria entrecruzam-se de maneira disciplinada e interdisciplinar, traço que caracteriza o conjunto da vasta produção de Borges. No segundo artigo, assinado por Carolina Soria e intitulado “Trazando puentes: relaciones entre el teatro de los noventa y el cine argentino a comienzos del siglo XXI”, a autora reflete sobre o teatro argentino da década de noventa como um espaço de gestação e consolidação de certas características do estilo que afetarão produções cinematográficas nacionais da década seguinte. Seu principal objetivo consiste em observar a forma como cada discurso está ancorado no que diz respeito à dissolução dos personagens e à utilização não convencional da linguagem, estabelecendo as características gerais de ambos os dispositivos a fim de realizar uma análise textual de textos dramáticos e textos de cinema.

Já em “A narrativa contemporânea em *Abusado, o dono do Morro Dona Marta*”, Elisandra Lorenzoni Leiria e Demétrio de Azeredo Soster analisam a narrativa publicada em 2003 pelo jornalista Caco Barcellos, com o objetivo principal de olhar, a partir do estatuto da personagem principal, como são construídas as narrativas no livro-reportagem, explorando os comportamentos e as condutas decorrentes dos seus enfrentamentos cotidianos com situações extremas e inesperadas, bem como observar os impactos que esse gênero do jornalismo pretende causar no leitor ao narrar conteúdos que correspondem ao real e aos fatos,

utilizando formas narrativas que recuperam a imaginação do leitor e que possibilitam criações ficcionais e múltiplos sentidos. José Luiz Foureaux de Souza Júnior, por sua vez, enfoca posicionamentos de autores considerados importantes, sem demérito de outras orientações, para uma retomada da conceitualização que se faz necessária para os estudos literários em sua dinamicidade orgânica no âmbito das Ciências Humanas, em seu artigo “Teoria da literatura: alguns pressupostos locativos”.

No artigo intitulado “César Aira, Ricardo Piglia e o lugar de Roberto Arlt na literatura argentina”, Keli Pacheco propõe a recuperação de diferentes leituras críticas de Roberto Arlt na tradição literária argentina. Kelvin Falcão Klein, por sua vez, em “Ficção, filosofia e indisciplina”, investiga a configuração de uma mudança de paradigma no presente: a passagem de uma concepção autonomista das disciplinas e dos discursos para uma abordagem cujo foco está nas áreas de sobreposição entre os campos. A partir dessa constatação geral, parte para uma análise pontual da relação entre a literatura e a filosofia, tomando como ponto de partida dois ensaios de Richard Rorty sobre Jacques Derrida e Martin Heidegger: Raquel Bevilaqua e Veronice Mastella, em “Entre o Oriente e o Ocidente: Jakobson e Halliday à procura da compreensão da linguagem”, propõem uma incursão nas trajetórias pessoal e epistemológica de dois importantes pensadores no campo dos estudos linguísticos – Roman Jakobson e Michael Halliday –, na tentativa de evidenciar os esforços teóricos materializados em diversas e, muitas vezes, diferentes escolas e correntes epistemológicas que têm contribuído para a compreensão da linguagem.

Thiago Benitez de Melo e Maria Elena Pires Santos, na esteira de uma epistemologia não apenas indisciplinada, mas também fronteiriça, articulam sua discussão sob o título “Sendo ‘brasiguaiio oriental’: identidades contraditórias e culturas em movimen-

to no contexto escolar de fronteira”. Para tanto, os autores realizam, por meio de uma pesquisa interdisciplinar, entrevistas não estruturadas com alunos do contexto escolar transfronteiriço, abordando a questão das mobilidades culturais no contexto da *triple frontera selvagem* – nas palavras do poeta Douglas Diegues, criador do *portuñol selvagem*. Já Vanessa Benites Bordin, em “O papel do bobo na Idade Média: inversão ou regulação do sistema?”, retoma o sistema de imagens estudado por Mikhail Bakhtin para compreender a figura do bufão e os modos pelos quais tal figura articula a paródia com humor, o travestimento, a linguagem blasfematória ou linguagem familiar da praça pública e o princípio material e corporal, tentando analisar até que ponto o riso desta figura possuía um caráter de inversão ou regulação do sistema vigente. “As vozes da *coita*: ecos contemporâneos”, artigo assinado pela editora convidada para este *dossiê*, Renata Farias de Felipe, apresenta preocupação em realizar uma escuta dos ecos da tradição galaico-portuguesa nas manifestações poéticas/musicais contemporâneas. Para tanto, a autora salienta que o elemento que une as cantigas de amigo às manifestações contemporâneas é a expressão de uma impotência que soa anacrônica em uma época na qual os sujeitos dispõem de liberdade discursiva.

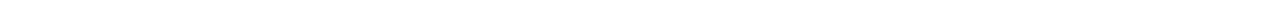
Na seção livre, foram incluídos três artigos. O primeiro, “Literatura de viagens em Erico Verissimo: os Estados Unidos dos anos 1940 entrevistados através da sua música em *Gato preto em campo de neve*”, de Gerson Werlang, analisa a literatura de viagens de Erico Verissimo, a partir da presença da música em sua obra *Gato preto em campo de neve*, de 1941, relato de uma viagem do escritor aos Estados Unidos. O segundo, intitulado “Bem atrás do pensamento”, de Pollyanna Niehues, faz uma leitura de *Água viva*, de Clarice Lispector. E o terceiro, intitulado “Interpessoalidade em capas de revista: um estudo à luz da Gramática do Design Visual”,



assinado por Glivia Guimarães Nunes e Jesse Araujo Souza, analisa como são estabelecidas as relações entre *participante representado* e *participante interativo* em capas de revista cujo *participante representado* é a Presidente Dilma Rousseff. Encerrando este volume da *Expressão*, Julian Bohrz assina uma resenha sobre a reedição comemorativa de *O perdão*, de Andradina de Oliveira, romance ignorado durante praticamente um século pela crítica literária, enquanto Márcia Moreira Pereira assina a resenha de *Educação, ensino & literatura*, de Ana Maria Haddad Baptista.

Aproveitamos, ainda para agradecer ao trabalho anônimo dos pareceristas *ad hoc* que colaboraram para a avaliação de todos os trabalhos submetidos para esta edição da *Expressão* que, desafiando a temática do *dos-siê* central da revista, cumpriram de maneira extremamente disciplinada o trabalho que lhes foi solicitado.

Anselmo Peres Alós  
Renata Farias de Felipe



## BORGES E A FICÇÃO DESNUCADA

André Luis Mitidieri<sup>1\*</sup>

Elisângela dos Reis Oliveira<sup>2\*</sup>

**RESUMO:** a partir da pesquisa bibliográfica desenvolvida, pretendemos mostrar, no presente artigo, como a narrativa ficcional de Jorge Luis Borges, intitulada “Pierre Menard, autor del Quijote”, que integra o livro de contos *Ficciones*, provoca uma espécie de deslocamento da literatura fantástica europeia. Nesse movimento, que convoca um circuito de leituras para sua análise (de Italo Calvino a Ricardo Piglia e Renato Cordeiro Gomes), o escritor argentino problematiza as questões da autoria e da própria leitura, permitindo trazer à circulação os aportes teóricos da estética da recepção, prioritariamente as considerações de Wolfgang Iser sobre o papel do leitor no texto literário. Um dos expoentes do fantástico hispano-americano, Borges teoriza sobre a modalidade do insólito em estudos teóricos e, igualmente, no conto em análise, no qual ficção e teoria entrecruzam-se de maneira indisciplinada e interdisciplinar, caracterizando o conjunto de sua vasta produção.

**Palavras-chave:** Autoria. Fantástico. Jorge Luis Borges. Leitura.

**ABSTRACT:** based on bibliographical research, it's intended to show in this article as the Jorge Luis Borges' short story, named as “Pierre Menard, author of Don Quijote”, and belonging to the book of literary tales *Ficciones*, causes a kind of displacement of the European fantastic literature. In this movement, which brings together a circuit of readings to analyze the quoted narrative (from Italo Calvino to Ricardo Piglia and Renato Cordeiro Gomes), the Argentinean writer also discusses the issues of authorship and reading itself, allowing to consider theoretical contributions of Wolfgang Iser about the role of the reader in literary texts. One of the great exponents of the Hispanic-American fantastic, Borges theorizes about the procedures implied on the fantastic literature in theoretical works as well as in the studied tale, where fiction and theory are intersected both on an undisciplined and interdisciplinary way, as a mark that characterizes the whole of his wide intellectual production.

**Keywords:** Authorship. The fantastic in narrative. Jorge Luis Borges. Reading.

---

*[...] fundir en una unidad narrativas, situaciones o datos que ocurran en tiempo y/o espacio diferentes o que son de naturaleza distinta, para que esas realidades se enriquezcan mutuamente, modificándose, fundiéndose en una nueva realidad, distinta de la simple suma de sus partes.*

Mario Vargas Llosa,

*Historia de un deicidio*

*Por que ler Borges?* Esta indagação, que serve de título ao ensaio de Ana Cecília Olmos (2008), remete-nos a outra questão: como ler Borges? Por extensão, como ler a ficção do escritor argentino Jorge Luis Borges a partir da própria teorização que ele empreende? A busca por

---

1. \* UESC/URI-FW.

2. \* IFBA.

equacionar tais questionamentos leva-nos a adentrar nos bifurcados *senderos* de *Ficciones* para desvendar, na narrativa “Pierre Menard, autor del Quijote”, a forma como o Borges ficcionista permite-nos antever, em seu texto literário, o deslocamento teórico a que procede, através do fantástico hispano-americano, especialmente, do procedimento nomeado como “ficção dentro da ficção”, bem como a problematizar os temas da autoria e da leitura.

Assim, Lenira Marques Covizzi (1978) aponta para o fato de o século XX, marcado pelos avanços tecnológicos, não ter resolvido problemas humanos básicos, viabilizando o questionamento da noção de racionalidade, anteriormente concebida como norma para as contraditórias relações interpessoais, e instituindo um novo estilo de narrar. Trata-se de um quadro que encontra expressão artístico-literária através de um elemento essencial, enquanto produto da imaginação, o *insólito*, “que carrega consigo e desperta no leitor o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*” (COVIZZI, 1978, p. 27).

Para Tzvetan Todorov (1992), a modalidade do *insólito* denominada fantástico surgiu com a modernidade, como uma modalidade do imaginário capaz de provocar a hesitação humana diante da forma como se concebia o mundo, conduzindo o indivíduo a uma crise de consciência e a uma nova concepção da própria realidade: “é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1992, p. 31). De acordo com essa premissa, os acontecimentos aparentemente estranhos podem ser concebidos de duas maneiras: a partir de uma explicação “natural” ou de uma justificativa “sobrenatural”. O fantástico surge da hesitação entre as duas possibilidades de leitura para os fenômenos narrativos: entre a “realidade” ou a “ficção”, que cabe tanto à

personagem quanto ao leitor. Somos, assim, convidados a pensar o ato da leitura a partir da concepção de Wolfgang Iser (1999, p. 127), segundo a qual, “o leitor precisa reformular o texto formulado para poder incorporá-lo”. A instauração do fantástico na narrativa literária “implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 1992, p. 37).

O leitor vê-se seduzido pelos eventos que rompem com a ordem natural do mundo, promovendo a surpresa, a hesitação, ou, ainda, a aceitação natural dos fatos. Isso é possível porque, apresentando organização própria, o texto literário traz em si uma carência de sentido, denominada, por Iser (1999), *efeito*, de modo que as lacunas deixadas pelo narrador apelam para a “doação de sentido” por parte do receptor. Desse modo, a narrativa de caráter fantástico conduz o leitor implícito a deparar-se com uma realidade criada a fim de provocar nele, e também nas personagens, a hesitação instaurada pela presença do *insólito*: “realidade ou sonho?”, “verdade ou ilusão?”. A apropriação de um mundo inesperado, resultante do rompimento das expectativas do leitor, tem o papel de conduzi-lo às reflexões necessárias para seu envolvimento com a história narrada. O *insólito* norteia seus passos pelos interstícios da narrativa, direcionando-o, ora por um caminho, ora por outro, como se o leitor estivesse a percorrer o labirinto da própria existência humana, imagem recorrente nos textos de Borges. No entanto, Todorov (1970, p. 150) adverte:

[...] temos em vista não tal leitor particular e real, mas uma ‘função’ do leitor, implícita no texto [...] A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão que os movimentos das personagens.

Situações estranhas, *insólitas* coincidências, eventos que a razão não pode explicar,

são algumas das definições atribuídas a esse fenômeno resultante da hesitação entre o real palpável e o sonho aparente. Percebe-se, aqui, a relevância do leitor implícito que, em consonância com as personagens, vê-se levado à hesitação na medida em que se depara com um fato estranho, para cuja explicação, tende a escolher um caminho, seja pelo viés da racionalidade ou pelo viés da própria imaginação. O titubeio torna-se uma certeza e o fantástico deixa de existir, mas não se sustenta apenas na “existência de um acontecimento estranho capaz de provocar a hesitação no leitor e no herói, mas também numa maneira de ler” (TODOROV, 1992, p. 38).

Na literatura borgeana, os eventos insólitos revelam-se, sobretudo, através do elemento fantástico que resulta do “desnucamento” do fantástico europeu, difundido por seus precursores. Ocorre que o paradigma de realidade utilizado para identificar a incidência das categorias modais é fruto de convenção socialmente estabelecida a partir das vivências culturais e linguísticas do ser humano. Trata-se de uma construção discursiva que não é fixa, pois varia com o tempo, dependendo das transformações históricas e com as necessidades humanas, além de atender às exigências de determinado grupo. O paradigma de realidade concebido por uma sociedade pode não o mesmo em outra. As convenções sociais estabelecidas em cada cultura revelam-se de suma importância para a concepção de leitura dos eventos insólitos, pois todo texto apresenta brechas que levam a respostas, como propõe Wolfgang Iser (2005).

Outra questão importante é a premissa de que, se a interpretação ocorre dentro da história, torna-se suscetível a mudanças de acordo com as transformações impostas pelo tempo. Uma mesma história poder ser lida e interpretada de diferentes formas, em exercício semelhante ao de Pierre Menard quando, em seu tempo, reatualiza a obra de Cervantes. Nessa perspectiva, um texto con-

cebido como fantástico em determinado momento pode deixar de sê-lo posteriormente, assim como uma narrativa considerada insólita por determinada sociedade pode não ser assim considerada por outra.

Refletindo sobre as inúmeras questões a que poderiam atrelar-se as evidências dos eventos fantásticos na literatura, Todorov (1992) procurou também levar em consideração diferentes níveis do discurso, considerando desde os tipos de enunciação linguística do texto literário até as possibilidades de recepção. Por sua vez, Remo Ceserani (2006) sugere que o autor propôs-se a cumprir explicitamente três grandes objetivos, a saber:

- a. reduzir os diversos níveis de discurso (filosófico, psicológico, literário) a um nível único e comum: o do discurso literário (e retórico), procurando traduzir sistematicamente em termos retóricos todos os conceitos e as experiências que possuíam uma origem diversa (filosófica, psicológica);
- b. dar definições claras e precisas dos diferentes tipos de discurso narrativo e linguístico pertencentes à era estudada, excluindo drasticamente da tal área todos os outros tipos;
- c. construir um sistema com três termos bem delimitados e claramente correlativos, que pudesse servir para descrever e classificar toda a produção textual, baseando tal sistema sobre diversos tipos de enunciação linguística e de recepção do leitor, reciclando assim em termos retóricos e linguísticos os conceitos que estavam já vagamente presentes nas declarações dos escritores praticantes do gênero (CESERANI, 2006, p. 50).

Tal postura, embora possa ser restritiva, foi responsável por fundamentar os estudos sobre o fantástico no século XX e tem suas bases ressignificadas na atualidade. À teoria proposta por Todorov (1992), avaliada a partir das reflexões e críticas de Ceserani,

somam-se as reflexões do próprio Borges que, segundo Pampa Olga Arán (2000), entre de 1929 e 1935, elaborava uma poética da narrativa ficcional, encontrada em sua maior parte nos ensaios “La poesía gauchesca” (1928), “La penúltima versión de la realidad” (1929), “La postulación de la realidad” (1931) e em alguns textos de *Discusión* (1932). Por sua vez, o estudo denominado:

[...] “El arte narrativo y la magia” (1932) avanza en una definición que se condensa y generaliza en la figura del pensamiento mágico, que rige la causalidad de los acontecimientos, instalando una secreta armonía que desdeña “el desorden asiático del mundo real” y en la que “todo episodio [...] es de proyección ulterior” (luego insistirá en que “los pormenores profetizan”, esto es, todo detalle se vuelve indicio y correspondencia, huella de un secreto de revelación inminente). Este orden “lúcido y limitado”, que abomina tanto de las sintaxis deterministas como de las psicológicas y despliega asociaciones surgidas de las palabras y no de las cosas, libera la literatura del avasallamiento de lo real empírico (ARÁN, 2000, p. 47).

Borges ministrou uma série de conferências sobre o fantástico, editadas, posteriormente, a partir de transcrições ou gravações: uma em Montevideu (1949); duas em Tucumán no mesmo ano; uma em Rosário (1950); uma em Madrid (1963) e outra em Gotemburgo (1964). As conferências de Buenos Aires (1967) e Toronto (1968) foram publicadas na íntegra. A conferência “La literatura fantástica”, pronunciada em 2 de setembro de 1949 na capital uruguaia, foi resumida pelo jornal *El País*, no mesmo ano, por Carlos Alberto Passos. Emir Rodríguez Monegal também assistiu à palestra e a comparou com “El arte narrativo y la magia” e o prólogo à obra literária *La invención de Morel*, de Bioy Casares. O crítico ainda examinou

os procedimentos fixados por Borges como próprios à literatura fantástica, afirmando que estes podem resumir-se em: “(1) a obra de arte dentro da mesma obra”; (2) “a contaminação da realidade pelo sonho”; (3) “o duplo”; e (4) “a viagem no tempo” (MONEGAL, 1980, p. 176). Já Carlos Alberto Passos (*apud* SVENSSON, 2010) elenca os três primeiros, mas diverge em relação ao quarto que, para ele, seria a invisibilidade.

Na conferência ministrada em Rosário, Borges acrescentou quatro temas à compreensão da literatura fantástica: (5) onipotência; (6) ações paralelas; (7) metamorfoses; e (8) presença de fantasmas. Nas conferências seguintes, realizadas em Gotemburgo, Buenos Aires e Toronto, o escritor argentino oscilava:

[...] entre las palabras tema, medio, procedimiento y esquema como denominación de las categorías alrededor de las cuales desarrolla sus ejemplos. En la conferencia de Buenos Aires, utiliza exclusivamente tema. En la de Toronto, utiliza una cantidad de términos: *types, common source, common subject, idea, motif, pattern, elements y field*. En Gotemburgo, explora cinco temas; en Buenos Aires, siete; y en Toronto, ocho; y en ningún caso, en el mismo orden. Además, en Toronto, vuelve a temas ya expuestos con nuevos ejemplos al final de la conferencia (SVENSSON, 2010, p. 67).

Dos quatro temas abordados na primeira conferência, de Montevideu, a publicação de Toronto elide um, o tema da ficção dentro da ficção, mas contempla: (4) o presságio; (5) as causas e os efeitos; (6) as histórias de fantasmas ou deuses; (7) a transformação; e (8) os espelhos. Alguns desses procedimentos são apresentados pelo crítico uruguaio Lauro Marauda (2010) como elementos característicos do fantástico nas narrativas ficcionais latino-americanas dos séculos XX e XXI. Esse tipo de literatura, ao qual Borges vincula-se, mostra-se menos moralizador do que o fan-

tástico europeu. Pelo viés da ficção, da teoria ou de ambas, o escritor argentino “desnucua” a literatura e a teoria europeias. Assim, procede a um tipo de deslocamento que, conforme Ricardo Piglia (2000), é uma lição de estilo para compreendermos a necessidade de abandonar o centro, atitude que permite à linguagem comunicar na margem, no que chega do Outro até nós.

Refletindo sobre o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio, Renato Cordeiro Gomes (2004) retoma uma trajetória que engloba desde os estudos de Ítalo Calvino até Ricardo Piglia – do centro para a margem – defendendo que essa proposta constitui lugar comum, tanto nos estudos literários quanto nos estudos culturais e/ou nos estudos de crítica cultural, lembrando ser preciso lançar mão das oposições binárias centro/margem, centro/periferia, cosmopolitismo/nacionalismo, global/local, assim como das categorias diaspóricas, através do deslocamento, da desterritorialização *etc.* “Mesmo quando esses estudos são acusados de mais uma vez se colocarem na absorção de teorias geradas nos centros hegemônicos, para dar conta de fenômenos de culturas periféricas e dependentes” (GOMES, 2004, p. 1).

Apropriamo-nos da proposta de Gomes para pensar a narrativa fantástica de Jorge Luis Borges, concebendo-a como ação capaz de “desnucuar”, ou seja, de reelaborar a cultura nas margens geopolíticas, uma vez que esse “descentramento desloca a cultura europeia de seu lugar privilegiado de cultura de referência – postura inspirada em Derrida – e põe em causa a descolonização dos pensamentos brasileiro e latino-americano” (GOMES, 2004, p. 18-19). O contato entre diferentes culturas provoca o que o crítico denomina “transmutação de valores”, resultante do “o ritual antropofágico da cultura latino-americana” (GOMES, 2004, *id. ibid.*) do qual Borges, além de grande conhecedor, é mestre, visto que antropofagiza as culturas hegemônicas para as fecundar na literatu-

ra hispano-americana, especificamente em “Pierre Menard, autor del Quijote”.

A partir dessa produção literária, chegamos a *Don Quijote de la Mancha*, romance que, antes de tudo, fixa-se na figura de um:

hidalgo cincuentón, embutido en una armadura anacrónica y tan esquelético como su caballo, que, acompañado por un campesino basto y gordinflón montado en un asno, que hace las veces de escudero, recorre las llanuras de la Mancha, heladas en invierno y candentes en verano, en busca de aventuras (LLOSA, 2004, p. 13).

Essa imagem do *Quijote* coincide com aquela cristalizada (ou internalizada?) pelos incontáveis leitores cervantinos de diferentes épocas e lugares. Trata-se do cavaleiro andante, sobre seu cavalo esquelético, seguido pelo fiel escudeiro.

O escritor peruano afirma, ainda, que a literatura de cavalaria não é realista, pois as delirantes aventuras narradas não refletem uma realidade vivida:

[...] ella es una respuesta genuina, fantasiosa, cargada de ilusiones y anhelos y, sobre todo, de rechazo, a un mundo muy real en el que ocurría exactamente lo opuesto a ese quehacer ceremonioso y elegante, a esa representación en la que siempre triunfaba la justicia, y el delito y el mal merecían castigo y sanciones, en el que vivían, sumidos en la zozobra y la desesperación, quienes leían (o escuchaban leer en las tabernas y en las plazas) ávidamente las novelas de caballería (LLOSA, 2004, p. 14).

O sonho de Cervantes – concretizar, em sua ficção, as aventuras narradas nas novelas de cavalaria – representa o ensejo de muitos ficcionistas do século XX, que, assim como o escritor espanhol, desejaram fazer com que a ficção sobrepujasse uma realidade não mais condizente com seus anseios literários. In-

contáveis são os autores que buscaram, no romance cervantino, uma inspiração para suas histórias, de forma que já não se pode conceber apenas um Quixote, mas incontáveis Quixotes, surgidos a partir da leitura do *Quijote* de Cervantes. O próprio Borges “afirma revolucionariamente para seu tempo que o leitor escreve a obra” (MONEGAL, 1987, p. 16).

É através da leitura “desnucadora” do paradigmático romance espanhol que surge o conto protagonizado por Pierre Menard. Trata-se da segunda narrativa de *El jardín de senderos que se bifurcan*, de 1941, que constitui a primeira parte de *Ficciones*. No prólogo dessa obra literária, Borges (2005) afirma que sua sétima narrativa, a qual intitula o livro, *El jardín de senderos que se bifurcan*, é policial, ao passo que as outras, como “Las ruinas circulares” e “Pierre Menard, autor del Quijote”, são fantásticas. De acordo com o autor, na primeira delas, tudo é irreal; na segunda, “lo es el destino que su protagonista se impone. La nómina de escritos que le atribuyo no es demasiado divertida pero no es arbitraria [...] un diagrama de su historia mental...” (MONEGAL, 1987, p. 11-12). Para o escritor argentino,

[...] a literatura fantástica se vale da ficção não para evadir da realidade, como acreditam (ou fingem acreditar) seus detratores mais superficiais, mas para expressar uma visão mais complexa da realidade: uma visão que não se pode alcançar por meio do realismo crasso que se praticava na América Latina nos anos 30 e 40. Por isso mesmo, não é difícil encontrar nas suas ficções esse tema “humano”, subjacente, que segundo seus detratores estaria ausente por completo. (Uso “humano”, entre aspas, para sublinhar a ironia borgeana do epíteto.) Assim, “Pierre Menard, autor do *Quijote*”, como “A biblioteca de Babel” [...] demonstram de modo diverso a inutilidade de todo esforço de originalidade, a loucura da erudição de toda a crítica literária, da filosofia, da arte e até mesmo da religião (MONEGAL, 1987, p. 74).

A narrativa aqui referenciada inicia-se com o protesto de um crítico ao perceber que o nome de uma importante obra do autor simbolista Pierre Menard não consta em um catálogo. “Los amigos auténticos de Menard han visto con alarma ese catálogo y aun con cierta tristeza” (BORGES, 2005, p. 41), afirma o crítico e narrador da história, que insiste em demonstrar sua indignação quanto à imperdoável omissão: “diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empeñar su Memoria... Decididamente, una breve rectificación es inevitable (BORGES, 2005, p. 41). A palavra “error” está grafada com letra maiúscula assim como “memoria”, como uma forma de enfatizar que a omissão, no catálogo, da inconclusa obra produzida pelo escritor de Nîmes é, no mínimo, uma afronta à memória de Menard, recentemente falecido.

De maneira contrária à parte introdutória do conto de Borges, no prólogo d’*O engenhoso fidalgo Don Quixote de la Mancha*, de Cervantes, o narrador declara ao “desocupado leitor” que “sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse” (CERVANTES, 2004, p. 7). Mais adiante, confessa que “sólo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse” (CERVANTES, 2004, p. 7-8).

O narrador recusa-se a apresentar um modelo introdutório ao texto literário que teça elogios e busque catalogar as obras do autor para evidenciar sua produção literária, não se apresentando como único em todos os episódios do romance. Em sua terceira parte, por exemplo, nos capítulos XV e XXII, Miguel de Cervantes também finge conceder a autoria da história narrada a um escritor “arábigo”, Cide Hamete Benengeli, que representa um desdobramento da identidade



do autor. Buscando ocultar a própria identidade, Cervantes estabelece um jogo em que tanto a instância autoral quanto as instâncias narrativas do *Quixote* são ficcionalmente transferidas a um outro.

Assim, no capítulo XV, “Donde se cuenta la desgraciada aventura que se topó don Quijote en topar con unos desalmados yangüeses”:

Cuenta el sabio Cide Hamete Benengeli que así como don Quijote se despidió de sus huéspedes y de todos los que se hallaron al entierro del pastor Grisóstomo, él y su escudero se entraron por el mismo bosque donde vieron que se había entrado la pastora Marcela, y, habiendo andado más de dos horas por él, buscándola por todas partes, sin poder hallarla, vinieron a parar a un prado lleno de fresca hierba, junto del cual corría un arroyo apacible y fresco: tanto, que convidó y forzó a pasar allí las horas de la siesta, que rigurosamente comenzaba ya a entrar (CERVANTES, 2004, p. 130).

O mesmo acontece no capítulo XXII, que trata “De la libertad que dio don Quijote a muchos desdichados que mal de su grado los llevaban donde no quisieran ir”. Esse episódio, mais uma vez, reforça a presença de Cide Hamete no texto cervantino, assumindo tanto o papel de autor quanto o de narrador do relato:

Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia, que después que entre el famoso don Quijote de la Mancha y Sancho Panza, su escudero, pasaron aquellas razones que en el fin del capítulo veinte y uno quedan referidas [Que trata de la alta aventura y rica ganancia del yelmo de Mambrino, con otras cosas sucedidas a nuestro invencible caballero], que don Quijote alzó los ojos y vio que por el camino que llevaba venían hasta doce hombres a pie, ensartados

como cuentas en una gran cadena de hierro por los cuellos, y todos con esposas a las manos (CERVANTES, 2004, p. 199).

Cide Hamete, como narrador, constitui uma simulação de autor, ao passo que Miguel de Cervantes Saavedra cria e concede autonomia a um de seus narradores que, por sua vez, deve concretizar a narração dos episódios nos quais o eu (Cervantes) metamorfoseia-se em figura apta a romper o princípio da identidade. Se Cide Hamete funciona como duplo de Miguel de Cervantes em *Quixote*, Pierre Menard reduplica o autor espanhol e Borges no conto “Pierre Menard, autor del Quijote”. Nessa narrativa, o narrador coloca em prática o exercício recusado pelo narrador cervantino: exaltar a obra de Menard para a tornar digna de inclusão em um valioso catálogo no qual consta um registro de importantes autores. Servem de testemunhos à obra desse autor as opiniões da Baronesa de Bacourt e da Condessa de Bagnoregio, além de uma lista, em ordem cronológica, de toda a sua produção, apresentada pelo crítico. O arquivo particular do suposto escritor abarca desde sonetos simbolistas até monografias sobre temas diversos, artigos, traduções, rascunhos, análises das leis métricas essenciais da prosa francesa, prefácios, poemas e outros textos igualmente interessantes.

Porém, seu maior êxito foi ter conseguido escrever, no século XX, os capítulos 9º e 38º, referentes à primeira parte da obra-prima de Cervantes, além de um fragmento do capítulo 22º. O autor buscou escrever capítulos idênticos aos produzidos originalmente por Cervantes, palavra por palavra, vírgula por vírgula. Entretanto, não constituem uma cópia: “su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieron – palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes” (p. 47). O próprio Cervantes (2004, p. 13) ensina ao leitor/escritor como lograr êxito com a imitação: “sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere

escribiendo, que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. Y pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad”.

É o que procura fazer Menard com seu *Quijote* que, fiel ao modelo conhecido, desfaz a autoridade do escritor espanhol, retirando-o do trono de autor. Declarando não sobrar um rascunho sequer para testemunhar seu trabalho de anos, ele apresenta o método que pensou, inicialmente, ser a melhor forma de *El Quijote* escrever: “conocer bien el español, recuperar la fé católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes” (p. 47). Abandonada, a ideia inicial teria sido pouco interessante, afinal, ser no século XX um romancista popular do século XVII:

le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo – por consiguiente, menos interesante – que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard (p. 48).

O mundo existe para chegar a um livro, recorda Borges a declaração de Mallarmé em “Do culto aos livros”, texto que integra sua obra de ensaios *Otras inquisiciones* (1952). Em “Pierre Menard, autor del Quijote”, o livro tão almejado por seu protagonista deveria ser alcançado através das próprias experiências, primeiro enquanto leitor e, posteriormente, como escritor de uma obra que se tornaria seu mérito quase sagrado. Cervantes era um proffcuo leitor, bem como sua personagem, Don Quijote. Menard, antes de ser autor do *Quijote* foi, também, seu fiel leitor e, assim:

[...] a literatura se converte para Borges na fabricação de um texto que é, realmente, um palimpsesto. Cada texto “original” reenvia, por meio de alusões explícitas ou não, pela paródia, a citação ou a imitação, a

outros textos. Cada texto é um campo magnético em que se encontram e dialogam outros textos. O leitor, ao exercer seu ofício de consumidor, “recria” o texto; quer dizer: redige-o mais uma vez, interpolando os textos (explícitos e implícitos) de sua própria experiência literária. Não existe original porque não existe origem. Tampouco existe texto definitivo, porque não existe fim (MONEGAL, 1987, p. 29).

Dessa forma, coloca-se em xeque o lugar autoral na medida em que o escritor Pierre Menard, não sendo Cervantes, consegue escrever com perfeição inigualável uma obra idêntica ao *Quixote* cervantino. Cabe, contudo, pontuar que o adjetivo “idêntica”, aqui empregado, não pretende em hipótese alguma significar “cópia”. Enquanto leitor de Cervantes, Menard recria, a partir da leitura, um texto que é o mesmo, sendo outro. Afinal, o contexto histórico no qual se insere Menard não é o mesmo habitado por Cervantes: uma vez que a sociedade, os costumes, as ideologias e os leitores já não são os mesmos, a obra também não poderia sê-lo. O narrador declara que “el fragmentário Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes” (p. 51). Mais adiante, o crítico retoma os elogios: “el texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)” (p. 52). Os fragmentos apresentados do texto de Cervantes e de Menard pretendem provocar uma reflexão sobre a semelhança na perspicácia, no estilo e na retórica de tais autores. Segundo o narrador, o texto cervantino afirma a máxima do historiador latino Cícero: “la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir” (p. 53).

Por outro lado, pode-se ler no *Quijote* de Menard “la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las accio-

nes, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir” (p. 53). Nessa perspectiva, Silviano Santiago (1978, p. 25-26) argumenta:

Os poucos capítulos que Menard escreve são invisíveis porque o modelo e a cópia são idênticos; não há diferença alguma de vocabulário, de sintaxe, de estrutura entre as duas versões, a de Cervantes e a outra, a cópia de Menard. A obra invisível é o paradoxo do texto segundo que desaparece completamente, dando lugar à sua significação mais exterior, a situação cultural, social e política em que situa o segundo autor.

O narrador do conto borgeano interpreta as ideias apresentadas por Cervantes como “un mero elogio retórico de la historia” (p. 53) e afirma que Menard “no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió”. Também apresenta diferenças entre os dois autores quanto ao contraste de estilos, ao declarar que “no hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil”. Com tal declaração, deixa o leitor a refletir sobre a possível inutilidade do labor de Pierre Menard ao se esforçar para escrever *El Quijote* idêntico ao de Cervantes.

Na narrativa borgeana em análise, o crítico e narrador dos fatos é leitor de Menard que, por sua vez, era leitor de Cervantes, primeiro autor do *Quijote* – mas não o único –, o qual era leitor das novelas de cavalaria, entre outras coisas. Nesse sentido, temos uma cadeia de leitores reforçando a ideia borgeana que compreende a leitura como um processo infinito, ao considerar cada texto um mosaico de leituras, as quais remetem a outros textos e o leitor a outras leituras.

O historiador Júlio Pimentel Pinto (2005, p. 17), analisa a imagem de Borges enquanto leitor, partindo, sobretudo, do estudo de

Annick Louis (1997)<sup>3</sup> para afirmar que o ficcionista argentino “é, em primeiro lugar, também ele, um leitor e que nenhuma leitura é igual à anterior, mesmo que se trate de releitura de um livro”. Tempos diferentes produzem leituras diferentes, sobretudo, pelos seguintes motivos:

Em primeiro lugar, porque a leitura posterior supõe a anterior, logo oferece uma aproximação alterada do texto, agora já, em alguma medida, conhecido e, em outra parte, estranho – o que nos permite, por exemplo, pensar o significado do “clássico”. Em segundo lugar, porque o intervalo produz uma resignificação do lido, dado que outras experiências estéticas foram atravessadas e o confronto daquela leitura com outras implicou uma reorganização do repertório do leitor – Borges, com a tradicional ironia, abordou essa questão em “Kafka e seus precursores”, em que avalia a construção, *a posteriori*, de uma tradição literária que teria levado a Kafka. Em terceiro lugar, porque a memória da leitura opera como transformadora, mecanismo adulterador que é: lembramos de uma leitura conectando-a a um conjunto sensível que não é acessível pelo presente, mas que demarcou o significado daquela leitura em nossa história intelectual, o lugar daquele livro em nossa biblioteca pessoal. Finalmente, porque o campo da recepção é, a cada momento, outro (PINTO, 2005, p. 17).

O próprio Borges destacou essa mobilidade do escrito perante leitores, tendo em vista que seu texto “aventa e reescritura do *Quijote* no século XX e o significado distinto e superior que o texto teria em relação ao de Cervantes, dada a complexidade que seu conteúdo e sua retórica sugeririam aos

3. Annick Louis busca perceber os caminhos que as leituras de Borges percorrem subterraneamente a sua obra e as influências cruzadas que exercem; resgata versões iniciais de seus textos, e avalia o “trabalho de redução” – como exclusão – e de “contração” – que também é retorno – de seus escritos, fazendo com que muitos textos originalmente publicados em revistas ou jornais desapareçam ou reapareçam na compilação das obras completas (PINTO, 2005).

homens perplexos do XX” (PINTO, 2005, p. 17). Nesse espaço de leitura, escritura e re-escritura, se o significante é o mesmo, o significado veicula outra mensagem, invertida. Pierre Menard, além de romancista e poeta simbolista, é também leitor infatigável e “devorador de livros”. A figura de Pierre Menard opera como metáfora ideal para analisar não apenas a situação, mas o papel do escritor latino-americano, “entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (SANTIAGO, 1978, p. 25).

Quanto à figura do leitor, esta é, por vezes, invocada na narrativa borgeana, pelo crítico e narrador da história, como se pode observar no fragmento: “¡Más bien por imposible! dirá el lector” (BORGES, 2005, p. 48). O texto incita o receptor a interpretar e questionar a narrativa, bem como a intervir nela, juntamente com o narrador, preenchendo, assim, suas lacunas. Segue-se, pois, a premissa iseriana através da qual o leitor implícito faz-se capaz de incorporar possíveis sentidos para o texto, guiando o ato da leitura; força-se até mesmo a descobrir expectativas inconscientes quando surpreendido por perguntas do tipo “¿Por qué precisamente el Quijote? dirá nuestro lector” (p. 49).

Questionamentos desse tipo representam o que Iser chama de “estratagemas”, utilizados para direcionar o leitor dentro da narrativa, podendo ter intenção obediente ou crítica. No caso do texto borgeano, ficamos com a segunda opção, tendo em vista que os fatos são narrados por um crítico e leitor de Menard, o qual parece, de fato, atingir as questões da emissão e da recepção do fenômeno literário. No romance de Cervantes, Dom Quixote aparece como personagem e leitor do próprio romance, exercendo diferentes papéis no desenrolar da trama narrativa. Como já sabido, Pierre Menard é, também, um exímio leitor. Se não o fosse, como seria possível explicar seu êxito em produzir uma

obra idêntica à de Cervantes?

Mesmo que não se trate da obra literária em sua totalidade, *El Quijote* de Menard é compreendido, criticamente, como um trabalho superior ao de Cervantes:

¿Confesaré que suelo imaginar que la terminó y que leo el Quijote – todo el Quijote – como se lo hubiera pensado Menard? Noches pasadas, al hojear el capítulo XXVI – no ensayado nunca por él – reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: *las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmida Eco* (p. 48-49).

Devemos lembrar que um suposto leitor de Menard, o narrador da história, analisa e interpreta sua obra, atribuindo-lhe valor, identificando-lhe o estilo e reconhecendo-lhe a voz autoral. O autor, por sua vez, precisou ler Cervantes, compreendê-lo, conferir sentido a seu texto para, após, reproduzi-lo e contribuir, através de suas experiências pessoais e de sua visão de mundo, para a interpretação do texto lido. A reescrita do *Quijote* preenche-lhe os vazios, dota-o de sentido, adapta-o a nova época, para o oferecer a novos leitores. Exercício semelhante é feito pelo narrador do conto em análise que, ao ler *El Quijote* de Menard, percebe a existência de uma nova história dentro de uma mesma história. O que teria, pois, mudado o sentido original do texto anterior?

De um lado, situa-se o efeito, condicionado pela obra que transmite orientações prévias e, de certo modo, imutáveis, porque o texto conserva-se o mesmo, ao leitor; de outro, recepção, condicionada pelo leitor, que contribui com suas vivências pessoais e códigos coletivos para dar vida à obra e dialogar com ela. Sobre esta base, de mão dupla, acontece a fusão de horizontes, equivalente à concretização do sentido (ZILBERMAN, 1989, p. 65).

Fundem-se os horizontes de expectativas de Pierre Menard com os de Miguel de Cervantes, do narrador borgeano com as ideias de Menard; fundem-se, também, as expectativas do crítico narrador com as do leitor implícito, invocado no texto. No entanto, isso faz-se possível porque existe uma interação entre texto e leitor, provocada pelos vazios responsáveis pela comunicação no processo de leitura, os quais “possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas” (ISER, 1978, p. 91). Enquanto leitor, Menard busca preencher tais lacunas, atualizando *Dom Quixote*, colocando em questão o lugar autoral e descartando a noção de originalidade. Poderá alguém dizer que *El Quijote* de Menard seria menos original do que o escrito por Cervantes?

Borges desfaz a noção de originalidade, pois considera o texto literário como resultado de estreita colaboração entre autor e leitor. A:

[...] implicação imediata desse postulado é simples: o ato de ler transforma o texto individual em obra de todos. A literatura se torna coletiva e, ao mesmo tempo, anônima. O *Quixote* de Cervantes é, naturalmente, o de Menard. Mas os de Menard são legião (MONEGAL, 1987, p. 28).

Em suma, a obra *El Quijote* de Menard não se traduz na soma de suas ideias às apresentadas na de Cervantes, porque ambas representam um tempo e um espaço diferentes. A fusão das duas realidades faz emergir uma nova realidade, um novo texto, um novo *Quijote*, que pode já não ser exclusivo: “un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas” (p. 55).

O romance submerso na recriação de Pierre Menard é dado a conhecer aos poucos, e, de melhor forma, através de sua habilidade enquanto leitor, pois se apropriou da narrativa lida de tal maneira que fez emergir um

novo texto, concebido como “invenção, atualização ou reciclagem: é tudo o mesmo, já que não há origem nem fim. Existe, isso sim, um infinito palimpsesto” (MONEGAL, 1987, p. 29). Enquanto ficção dentro da ficção, quiçá seja a obra do suposto autor d’*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* mais rica e completa do que a antecedente, uma vez que o leitor tornou-se escritor, acreditando no poder criador e emancipatório da inteligência humana.

O insólito reside, inicialmente, na esplêndida habilidade do autor criado por Borges de conseguir escrever outro *Quijote*, idêntico ao anterior, e no fato de o próprio narrador assegurar que não se trata de cópia, mas, de outra obra literária, tão original quanto a primeira, escrita por Cervantes. Menard atualiza o romance cervantino; não apenas questiona o lugar autoral como também reflete sobre a importância do receptor que, em seu próprio contexto histórico-cultural, compreende, interpreta e analisa o texto lido, além de preencher-lhe os espaços vazios, tornando-o ainda melhor. Perfeita metáfora da estética da recepção, *El Quijote* de Menard é aparentemente igual ao de Cervantes, mas os anos que os separam garantem-lhes a capacidade de ser, ao mesmo tempo, a mesma obra e uma outra, lida, avaliada, relida, reinterpretada, em um processo que nunca a exaure.

A ficção dentro da ficção, evidenciada na narrativa, une-se a outros procedimentos característicos do fantástico. Primeiramente, a criação de duplos, ao duplicar a ficção de Cervantes, revisitando as relações entre criador (autor/narrador) e criatura (obra literária/personagem), entre original e cópia “autenticada”. Dessa forma, podemos conceber que, em exercício de usurpação – mais um procedimento para criar o fantástico, segundo Marauda (2010) –, Menard assume a autoria do *Quijote* ocupando um lugar anteriormente atribuído a Cervantes. Mudam-se os autores, mudam-se os tempos; mudaria, assim, a própria obra?

Em exercício similar, partimos da narrativa de Borges em direção à obra ficcional de Miguel de Cervantes, para notar que, através do jogo estabelecido pela ficcionalização da ficção, diferentes épocas, textos e autores duplicam-se, imbricam-se e confundem-se num enriquecimento mútuo, em espaços de complementaridade e infinitude, sempre abertos às aventuras de novos leitores e/ou escritores e a suas viagens pelo tempo da recepção, nunca passiva. Nessa trajetória, o leitor implícito, presente tanto no *Quijote* de Cervantes e Cide Hamete quanto no de Borges e Pierre Menard, caracteriza uma simulação dos respectivos autores, com o intencional objetivo de direcionar a posterior interpretação do texto lido. Enquanto leitor, Menard tornou-se escritor e, a fim de levar a cabo seu projeto autoral, parece entrar em conformidade com os preceitos do “romance total”, sugeridos por Llosa (1972) ao abordar a obra-prima de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*. A receita para atingir tão sonhada escritura é apresentada no início do presente texto pela epígrafe, que sugere a condensação de situações ou de espaços, naturezas e tempos distintos, para que tais realidades fundam-se mutuamente, trazendo à luz uma nova realidade, hábil o suficiente para transcender a simples soma de suas partes.

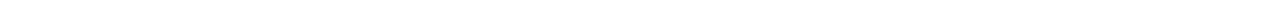
Eis a fórmula para os leitores que objetivam, de alguma maneira, tornarem-se exímios escritores e, não por acaso, utilizada na investigação que resultou neste artigo. Assim, seguimos os *senderos bifurcados* da narrativa borgeana para visitar Cervantes e, ao fim, encontrar García Márquez. Ao analisarmos o ficcional Pierre Menard e sua obra, escolhemos os seus e os nossos precursores ou fomos por eles escolhidos? Parecemos seguir as pistas deixadas por Jorge Luis Borges, que nos conduziu pela infinita Biblioteca de Babel na busca do livro total, capaz de abarcar os textos de todas as épocas e de todos os lugares possivelmente narrados.

Esse volume não tem início nem fim, pois leva a textos que remetem a outros, em um exercício infinito e numa busca insaciável. Tendo isso em mente, passamos da condição de criaturas a de criadores, da de leitores a de escritores. Assumindo a autoria de nosso texto, contamos com o auxílio de diversos textos e autores, em espaços de leituras, releituras e desleituras. Foi assim que construímos nosso mosaico textual interdisciplinar e indisciplinado; fundindo diferentes geografias e temporalidades, destacamos os temas da autoria, da leitura e do fantástico hispano-americano, recorrentes na obra borgeana que, além disso, e assim mesmo, desnuda o fantástico europeu, procedendo a uma espécie de antropofágica reapropriação.

## Referências

- ARÁN, Pampa Olga. *La rigurosa magia del fantástico borgeano*. Córdoba: Ed. de la Universidad Nacional de Córdoba, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. In: \_\_\_\_\_. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. p. 35-48.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2004.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- COVIZZI, Lenira M. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- GOMES, Renato Cordeiro. De Italo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 13-25, jan./jun. 2004.

- ISER, Wolfgang. *The implied reader*. Baltimore: The John Hopkins Univesity Press, 1978.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- ISER, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. Trad. Ricardo Rubio Ruiz. México: FCE, 2005.
- LLOSA, Mario Vargas. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Monte Ávila, 1972.
- LLOSA, Mario Vargas. Una novela para el siglo XXI. In: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2004. p. XIII-XXVIII.
- LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- MARAUDA, Lauro. *Panorama de la narrativa fantástica uruguaya*. Montevideo: Rumbo Editorial, 2010.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*. *Iberoamericana*, Pittsburgh (USA), n. 76-77, p. 619-649, jul./dez., 1971.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges por Borges*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- OLMOS, Ana Cecília. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.
- PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. La Havana: Casa de Las Américas, 2000.
- PINTO, Júlio Pimentel. Borges, itinerários da crítica *Revista Fragmentos*, Florianópolis, n. 28/29, p. 13-19, jan./dez., 2005.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SVENSSON, Anna. *Borges en Gotemburgo*. Disponível em: <[http://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/10436/1/gupea\\_2077\\_10436\\_1.pdf](http://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/10436/1/gupea_2077_10436_1.pdf)>. Acesso em: 29 de novembro de 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.





## TRAZANDO PUENTES: RELACIONES ENTRE EL TEATRO DE LOS NOVENTA Y EL CINE ARGENTINO A COMIENZOS DEL SIGLO XXI

Carolina Soria<sup>1</sup>

**RESUMO:** este artigo tem como objetivo refletir sobre o teatro argentino da década de noventa como um espaço de gestação e consolidação de certas características do estilo que afetarão produções cinematográficas nacionais da década seguinte. O principal objetivo consiste em observar a forma como cada discurso está ancorado em um tratamento semelhante respeito à dissolução dos personagens e a utilização não convencional de linguagem. Este uso particular de materiais expressivos juntamente com histórias com sua lógica própria e diferente da nossa referência imediata, favorecendo a alienação, promove uma leitura aberta com sentidos múltiplos, colocando cada textualidade no centro de seu tempo. Depois de estabelecer as características gerais de ambos os dispositivos vão realizar uma análise textual de textos dramáticos e textos de cinema, com ênfase especial sobre o drama de Rafael Spregelburd e Federico Leon, e poética da Juan Villegas, entre outros.

**Palavras-chave:** Teatro argentino e cinema. Personagens. Linguagem.

**ABSTRACT:** the objective of this article is to reflect on how the theater of the 1990s served as a platform for development and consolidation of stylistic elements later reproduced in the following decade in the national film industry. Through textual analysis of the drama and the screenplay, we will observe that that development of each discourse coalesces on a common treatment of the breakdown of the characters' facets and the usage of language. The bewilderment favored by the argumentative plan, with its own logic which is different from our own immediate reference, promotes an open reception causing multiple interpretations and it contextualizes each text with its era. Special emphasis will be placed on the dramaturgy of Rafael Spregelburd and Federico León, and on the poetry of Juan Villegas, among others.

**Keywords:** Argentine theater and cinema. Characters. Language.

### INTRODUCCIÓN

La instauración de la democracia y la posibilidad de emergencia de manifestaciones artísticas tiempo atrás censuradas, junto a la promoción de la política cultural abrieron paso a la reconfiguración del campo cultural argentino de los ochenta. El cambio radical de la coyuntura histórica permitió tanto al teatro como al cine, construir sus discursos de manera imprevista hasta el momento. La continuación del realismo por un lado, la estilización y la parodia por otro, se convirtieron en las opciones privilegiadas de los teatristas; y la metáfora y la denuncia primero, para anclar luego en el minimalismo y el destierro de la alegoría, fueron las preferencias de los cineastas al abordar sus obras.

Siguiendo la periodización que efectúa Osvaldo Pellettieri (2000), situamos dentro del

1. Docente de la asignatura Historia del Cine Universal, carrera de Artes, doctoranda en Artes de la Universidad de Buenos Aires y becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

sistema teatral argentino, entre los años 1983 y 1998, al teatro de la desintegración, que cohabita con el teatro de la resistencia en la fase de intertexto posmoderno. Este modelo de periodización permite investigar el teatro desde la perspectiva de cambio y ruptura, y como continuidad de sistemas anteriores, posibilitando comprender su historia como un proceso. El teatro de la desintegración se caracteriza por la abstracción del lenguaje, la disolución del personaje como ente psicológico, no sostener una tesis realista y ser arreferencial, o en palabras de Pelletieri, por ser “mostrador de la desintegración, de la incomunicación familiar, del feroz consumismo, la violencia gratuita, la ausencia de amor de la “convivencia posmoderna” (2000, p. 20). Martín Rodríguez (2000), a su vez subdivide el teatro de la desintegración en diferentes modalidades: nihilista, existencial, satírica, textos que median entre el teatro de la desintegración y el teatro de la resistencia y textos que mezclan el intertexto de la tragedia griega con una semántica limitadamente posmoderna. Entre los autores paradigmáticos de esta corriente se encuentran Rafael Spregelburd, Federico León, Daniel Veronese y Bernardo Cappa.

En este periodo del sistema teatral argentino, inician su carrera artística actores y directores, y comienzan a gestarse tópicos y procedimientos narrativos que el nuevo cine argentino apropiará a partir del dos mil, constituyéndose en los rasgos de estilo que caracterizarán gran parte de la producción cinematográfica: construcción deliberadamente superficial de los personajes, ruptura de la narración convencional, incomunicación de las relaciones personales, el azar como factor estructurante y el alejamiento de referencias a un contexto histórico, político y social determinado.

En lo que respecta al cine argentino, este asiste a la emergencia de una nueva camada de directores, egresados en su mayoría de las escuelas de cine que proliferaron en

los noventa -Fundación Universidad del Cine (FUC), Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVYC), Centro de Investigación Cinematográfica (CIC), entre otras. Más allá de haber compartido una formación similar, la producción será diversa, manteniendo sin embargo algunos rasgos de parentesco. Las películas de estos realizadores ponen en escena situaciones cotidianas y triviales representadas por personajes con escasos rasgos psicológicos, deambulantes y erráticos. Sus parlamentos constituyen monólogos que favorecen la incomunicación, con estructuras narrativas alejadas del sistema de representación convencional. Como señala Emilio Bernini, “parece tratarse de un cine que no busca construir un mundo ético, donde las elecciones tienden a faltar, y en su lugar aparece cierta postulación de lo neutro. Una neutralidad que no obstante expresa un profundo malestar” (2003, p. 153).

Al igual que en el teatro, críticos e investigadores han efectuado una distinción dentro del nuevo cine argentino en sus modos de representación. Por un lado, la modalidad “realista” en la que se ubican directores como Adrian Israel Caetano, Bruno Stagnaro y Pablo Trapero en los noventa, cuya preocupación principal es la representación de la clase social marginada. En oposición a ella, la vertiente “no realista”, que inaugura Martín Rejtman con el film *Rapado* (1991) y que es continuada por cineastas como Juan Villegas y Santiago Loza en la década del dos mil, aunque cada uno con sus particularidades. Se trata aquí de un predominio de la puesta en escena en desmedro de las historias narradas, caracterizadas en su mayoría, de “minimalistas” (VERARDI, 2009; BERNINI, 2003a).

Para ilustrar entonces la convergencia del teatro de los noventa en el cine argentino contemporáneo, nos centraremos principalmente en la dramaturgia de Rafael Spregelburd a partir de los textos dramáticos *Remanente de Invierno* (1995) y *Fractal: una especulación científica* (2000), y de manera

secundaria en la dramaturgia de Federico León, basándonos en *Cachetazo de campo* (1997) y *El adolescente* (2003). El corpus fílmico a su vez, estará integrado principalmente por *Sábado* (2001) de Juan Villegas, *Ocio* (2010) de Villegas y Alejandro Lingenti e *Incómodos* (2008) de Esteban Menis. El artículo estará atravesado por dos ejes que articularán ambas disciplinas: el empleo de un lenguaje autorreferencial y desterrado de su función comunicativa y la construcción similar de los personajes.

Es inevitable aludir a la noción de posmodernidad para contextualizar nuestro corpus, en tanto las textualidades que lo conforman representan la conexión interhumana en sus formas mínimas de sociabilidad: encuentros despolitizados, contactos encubiertos de aislamiento, un nuevo tipo de superficialidad y la carencia de afectos. Es por ello que adherimos a la postura de Fredric Jameson (1991), quien considera el posmodernismo no como un estilo, sino como una dominante cultural, "concepto que incluye la presencia y la coexistencia de una gran cantidad de rasgos muy diversos, pero subordinados" (1991, p. 14).

Como veremos a través del análisis de las obras escogidas, estos nuevos modos de comunicación y socialización atraviesan directa o indirectamente tanto el régimen de producción y recepción del nuevo teatro argentino (Dubatti, 2002) como del nuevo cine.

La condición posmoderna también ha sido aplicada al trabajo dramático por Patrice Pavis (1990). El teórico francés introduce la noción de dramaturgia posmoderna para referirse al modo en que es utilizado el texto dramático. Se trata de un rechazo a un texto escrito especialmente para la escena como también a la noción de obra articulada, con personajes e intriga claramente definidos. A su vez, esta dramaturgia evita una lectura crítica al introducir contradicciones en el texto, posibilitando una pluralidad de lecturas y la construcción de sistemas de sentido. Según el teórico, esta libertad correspondería con

la superación del logocentrismo, convirtiendo al texto en un signo más de la representación, un "sistema entre otros" (1990, p. 59).

Por último y antes de adentrarnos a identificar los elementos en cruce, es posible pensar la relación entre el teatro emergente de los noventa y el cine argentino actual en términos de intertextualidad. Nos referimos a la intertextualidad en el sentido que le asigna Gerard Genette, como la "relación de copresencia entre dos o más textos" (GENETTE, 1989, p.10), aquí, el texto dramático y el texto fílmico; o en un sentido más amplio que le confiere Michael Riffaterre como "la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido" (GENETTE, 1989, p. 11). Nuestra hipótesis entonces parte de que la actividad teatral tiene una presencia efectiva en las realizaciones cinematográficas contemporáneas, dado que es posible reconocer algunas constantes que analizaremos a continuación.

## **METALENGUAJE Y DECONSTRUCCIÓN**

Una de las obras paradigmáticas del teatro de la desintegración es *Remanente de Invierno* de Rafael Spregelburd. La pieza transcurre en el recuerdo del Silvita a los siete años, en el ámbito familiar que es invadido por personajes de la televisión y personal del servicio técnico. No se trata de una narración clásica con introducción, nudo y desenlace, sino que estamos ante una sucesión de situaciones que no guardan entre sí una estricta relación causal. Los personajes en este texto son Silvita, hija de Meyer y Zulda, la vecina Menina, el electricista, el plomero y los locutores. Fácilmente se identifica a Silvita con el sujeto de la acción y la narración, en tanto la historia se ubica en su recuerdo y es ella quien irá interrumpiendo las numerosas escenas para dirigirse al espectador, evidenciando de esa forma el artificio teatral. A su vez, este personaje manifiesta el sentido del subtexto de la pieza, cuyo tema principal es el lenguaje y su estructura. La didascalia inicial anticipa,

por un lado, que los objetos escénicos y los personajes tienen una utilidad y confort dudoso, por otro aclara que “la pieza transcurre en el clima enrarecido del recuerdo” (SPREGELBURD, 2005, p. 39). En el prólogo, Silvita hace su aparición dirigiéndose al público y presentando la obra como describiendo una foto: “Mi familia, años para atrás, y yo, ese verano hórrido” (2005, p. 39). Inmediatamente reconoce tener un problema pero propone verlo, justificando la presencia del espectador en la sala. Y finalmente, aclara que si bien los personajes están vestidos de invierno, el tiempo de la acción transcurre en verano. Queda así planteado desde el comienzo, que lo que sigue a continuación se registrará en torno a la confusión y a la contradicción, o mejor dicho, a una lógica por completo diferente. Veremos que en este universo que construye el autor, aparecen las marcas de su poética dramática: la naturaleza metalingüística que cuestiona la estructura del lenguaje, la deconstrucción de la noción de sujeto, la evidencia de los procesos enunciativos y la renuncia al principio de “verdad escénica”.

El texto dramático se organiza en veinte cuadros, a través de los cuales emerge una “deliberada alteración del orden de la mimesis o lo representacional” (DUBATTI, 2005, p. 13). Un ejemplo de esto es la animalización de las personas cuando el electricista habla de “las patas de su tía Antonia”, o también, la humanización de los objetos, como el caso de los electrodomésticos perdidos, con nombre y apellido y vestuario: una licuadora chiquita llamada Lidia Bermejo se fugó de la casa el lunes pasado, o una radio con saquito de cuero. Esta alteración de las cosas responde a lo que Vladimir Krysinski (1989) plantea en relación con las modalidades de manipulación referencial del texto teatral moderno. Aquí, la relación entre los signos, los referentes y las referencias no tienen una estabilidad lógica, por lo que lo absurdo y lo improbable prevalecen. “El efecto deconstructivo de esta dramaturgia metalingüística es inmediato:

produce el extrañamiento de la desantropomorfización, des-humanización o des-socialización de la escena de Buenos Aires” (DUBATTI, 2005, p. 12).

Al intentar definir al personaje de Silvita podríamos llamar la atención en su incapacidad de utilizar correctamente el lenguaje. Su poca habilidad de emplear las preposiciones y su rechazo explícito a hacerlo – “No me interesa esa forma de hablar que tienen ustedes” –, por un lado apelan a la incomunicación familiar y por otro, ponen de manifiesto la cualidad metafísica que se irá instaurando en el estilo de Spregelburd y que Dubatti denomina “realidad de lo real” (retomando palabras del dramaturgo), o “realidad metafísica” (2005, p. 14). Imbuido en la filosofía de Eduardo del Estal, Spregelburd viene a clarificarnos que “el lenguaje no es lo que se dice del mundo, más bien es al revés: lo real es la resistencia de las cosas a lo que se dice de ellas” (SPREGELBURD, 2005, p. 15). Es a partir de lo no dicho, de lo que no aparece en la superficie visible y reconocible del lenguaje, cuando se puede aprehender lo real. Y la pregunta que realiza Silvita “¿Hay verdad en las palabras? ¿o por fuera?” viene a materializar textualmente la preocupación por esa otra realidad que se encuentra por completo afuera del lenguaje y que las palabras no pueden nombrar. En relación con esto resuenan las afirmaciones de del Estal acerca de que “la palabra es la inexistencia manifiesta de aquello que designa”, y “el lenguaje no ha perdido su discurso ni su sentido, porque nunca lo ha tenido” (SPREGELBURD, 2005, p. 38). Siguiendo esta concepción del lenguaje, coincidimos con José Sanchis Sinistera quien, al referirse al teatro emergente en los años noventa y a la consolidación de una nueva generación de dramaturgos, reconoce que la materialidad del lenguaje rebasa la función meramente mimética del diálogo conversacional. De la misma manera, indica que la superación del logocentrismo y la noción “instrumental” del lenguaje producen

estructuras que reproducen una lógica conversacional inexistente en las interacciones humanas. Se trataría de un nuevo estatuto de la palabra dramática, de la superación de lo que Pinter llama la “forma explícita” (SINIS-TERRA, 2005, p. 28).

Este despojo de la funcionalidad del lenguaje se suma a la inestabilidad de los roles dentro del ámbito familiar. Los lugares que los integrantes tienen asignados en su espacio cotidiano, como la cabecera en la mesa de Meyer o la cama matrimonial, comienzan a verse desplazados a medida que una figura exterior al núcleo primigenio, representado por el electricista y el plomero, de a poco los invaden. Incluso la educación de Silvita es depositada en manos del servicio técnico, en tanto su cualidad mayor reside en el sofisticado y buen empleo del lenguaje, despertando en los otros personajes comentarios como “Qué bien habla” (SPREGELBURD, 2005, p. 45). Sin embargo hacia el final de la obra, ellos también pierden la facultad de conjugar los verbos y deben recurrir a un diccionario de latín, “idioma incorruptible” según el autor.

En cuanto a la constante exhibición de los procedimientos de la puesta en escena que mencionamos al comienzo, con la interpelación de Silvita al público en varias escenas, las didascalias finales vuelven a reforzar la naturaleza de artificio de la pieza. Estas indican que se ve a la actriz Andrea Garrote (interprete de Silvita) juntando sus cosas para irse del teatro, que “la escena se está desarmando antes que termine la obra” (2005, p. 93), confirmando hasta el final la voluntad de distanciamiento.

### CREACIÓN REFLACTARIA

Una característica de la poética de Spregelburd es la indagación sobre el lenguaje, la construcción lúdica del mismo y la determinación de desligarlo de su referente real, quitándole la función comunicativa y fática y privilegiando por encima de todo la función

metalingüística. Derivado de esto, tal como señala Sagaseta, “la secuencialidad narrativa y el estatuto del personaje estallan y se replantea el concepto de estructura dramática” (2000, p. 208). Lo más conveniente para identificar el estilo del dramaturgo y director es repasar los procedimientos que él mismo explicita en el apéndice del texto *Fractal* (SPREGELBURD, 2001). Los mismos funcionan a la manera de la teoría del caos, de la que el autor se sirve para hablar de la naturaleza fractal de la creación: “la identidad de las partes no es tan importante en sí misma, sólo refleja la totalidad a otra escala” (SPREGELBURD, 2005a, p. 31). Estos procedimientos consisten en la huida del símbolo, la imaginación técnica, la multiplicación de sentidos, el atentado lingüístico (al paradigma causa-efecto), la fuga del lenguaje, la desolemnización del objeto, lo reflectario y por último, la producción burguesa.

Al adentrarnos en la obra *Fractal*, lo primero que llama la atención es que se desplaza la noción de autor. Se trata de una obra colectiva construida sobre el escenario y que es considerada por sus mismos creadores un “residuo escénico” (SPREGELBURD, 2001, p. 9). En el prólogo, Spregelburd da cuenta de que se hace teatro con todo y menciona los elementos que se utilizaron en la construcción de la obra: libros de ciencia, autobiografías mentirosas, una caja de diapositivas de Sierra Grande y una revista paraguaya. A su vez, explicita el procedimiento actoral, “la actuación no es representación segunda de una idea literaria; la actuación es operar sobre la situación” (SPREGELBURD, 2001, p. 8). La obra se divide en dos partes: un “acá” y un “allá”. En el interior del primer segmento se suceden a modo de escenas o cuadros, diferentes situaciones: la grabación de un video casero, la tabla Ouija, una feria americana, entre otras. Cada escena o episodio funciona como totalidad, independiente de las demás, teniendo únicamente como hilo conductor a los personajes y sus vínculos dentro de cada una de las “situaciones”.

Como decíamos anteriormente, una nueva concepción del texto y la comunicación forman parte de esta dramaturgia posmoderna, materializándose de manera notable en esta obra. El texto considerado como “residuo escénico” presenta un lenguaje autorreferencial, en fuga y con múltiples sentidos. Los diálogos de los personajes se caracterizan por la conversación banal a partir de la discontinuidad, por no transmitir información ni ser vehículo de algún tipo de mensaje. Predomina un uso autorreferencial y autorreflexivo del lenguaje, comunicando o poniendo en escena los problemas de procedimientos mencionados más arriba. En una entrevista el dramaturgo señala: “el teatro no es una herramienta de comunicación. Es una herramienta de contagio, de locura, de transmisión de impresiones, pero no de comunicación en el sentido estricto” (PAGÉS, 2001).

Así como señalara Perla Zayas de Lima que antes de los noventa el teatro conformaba un “conjunto de signos autorreferenciales en una exhibición que excluía todo proceso de significación” (2000, p. 116), en esta nueva dramaturgia que emerge encontramos, de manera inversa, un mismo conjunto de signos que plantean múltiples sentidos. Como sostiene Spregelburd en el apéndice del texto: “cada obra de arte inventa su lenguaje y propone sus significados, pero fundamentalmente señala a sus sentidos” (2001, p. 116). Para comprender mejor esta afirmación convendría mencionar la distinción entre significado y sentido que el dramaturgo efectúa: el primero estaría asociado a las formas, a las figuras y al orden, el segundo; a lo informe, al fondo, al caos. Esta idea se explicita en uno de los parlamentos de la obra: “todo sistema se nos presenta como un lío, pero crea dentro suyo estructuras autosemejantes... ¡en todo!” (SPREGELBURD, 2001, p. 49).

## PERSONAJES SIN (PRE)HISTORIA

La política democrática presupone una libertad que, según Dardo Scavino (1999), todavía no existe. “Esta política sólo sería posible,

entonces, si los actores no se identificaran *del todo* con sus personajes o sus roles, si una parte de ellos se sustrajera a la dominación totalitaria del Autor” (1999, p. 34). Esta manera de pensar a los actores sociales es plausible de aplicarse tanto al ámbito de la actividad teatral como cinematográfica. En las textualidades que analizamos, el personaje ya no se construye de la forma tradicional que implicaba la plena identificación del actor con el personaje, con rasgos psicológicos delineados e incluso complejos. Por el contrario, los actores dejan de representar a alguien determinado para convertirse ellos mismos en pura presentación, y su corporalidad y gestualidad se colocan en el centro de la poética actoral.

Como empezábamos a vislumbrar en la dramaturgia de Spregelburd, ya no se trata de la construcción completa y cerrada de los personajes, sino que éstos carecen de rasgos psicológicos, dejan de tener unidad, se escinden y desvanecen. En el caso de *Fractal*, el personaje literalmente se desdobra. Una acotación de la pieza señala luego de que el personaje de Jimena 2 se levanta y sale: “cuando reingresa con los fósforos, ya no es Jimena 2 sino Jimena 1, que será interpretada por otra actriz. Nadie parece notar la evidente sustitución, y de hecho cabe aclarar que el parecido entre las dos es un misterio” (SPREGELBURD, 2001, p. 34).

Si nos detenemos en *Cachetazo de campo*, advertimos que también estamos ante una historia poco convencional y fragmentaria, en la que una conflictiva relación entre madre e hija plagada de confesiones tortuosas es mediada por la personificación del campo. Aquí es significativa la indeterminación en cuanto a la edad, por ejemplo cuando el personaje del campo interroga a la hija “¿Qué edad tenés piba?” (LEÓN, 2005, p. 29), la pregunta queda sin responder.

Ahora bien, luego de examinar y establecer las características esenciales en lo concerniente a la dramaturgia de la última

década del siglo, nos adentraremos en lo que constituye nuestro corpus fílmico inicial. Proponemos comenzar por identificar los rasgos que son retomados por el cine a partir del dos mil, en especial aquellos referidos a la construcción de los personajes y a la utilización del lenguaje. Al ser nuestra intención establecer paralelos que den cuenta del diálogo entre ambos dispositivos, nuestro desarrollo argumentativo deberá acudir permanentemente al referente teatral, a los efectos de señalar la apropiación sugerida.

La ópera prima de Juan Villegas, *Sábado*, presenta una propuesta similar en lo referido a los personajes. De ellos sólo sabemos sus nombres, pero se omite su edad, de qué viven y sus motivaciones. Esta reticencia de información contribuye a construir, en los términos planteados por Lajos Egri (2009), personajes unidimensionales, carentes de cualquier tipo de trazo que permitan conocerlos en profundidad. Las otras dos dimensiones que plantea el teórico, la dimensión social (clase social, ocupación, educación, nacionalidad, filiación política, hobbies) y la dimensión psicológica (historia familiar, vida sexual, autoestima, habilidades, cualidades), son obviadas generalmente en todos los casos.

En relación con la configuración de los personajes, si bien Federico Irazábal realiza una comparación de la misma entre el teatro clásico occidental y la dramaturgia actual, podemos extender las caracterizaciones que efectúa al personaje cinematográfico contemporáneo. El investigador observa que, a diferencia de nuestro pasado teatral, los personajes ya no poseen una prehistoria y una psicología que permita comprender su devenir en la trama. Según él, "el autor niega el ofrecimiento de marcas contextuales que permitan ubicar la acción desde determinado lugar de justificación y comprensión. En este sentido, son personajes llanos que viven el tiempo presente a la manera de un instante" (2003, p. 4). Irazábal también describe al personaje contemporáneo como "desga-

jado", en tanto que no hay marcas que indiquen oficio, clase social, situación económica o social, y los vínculos familiares no cumplen su función asignada dentro de la sociedad; "titubeante", en tanto que la relación que el personaje establece con el lenguaje ha perdido sus funciones principales, como la función referencial o expresiva, y el monólogo ocupa el lugar privilegiado dentro de los diálogos; e "insignificante", en tanto que el personaje ya no es el centro de la puesta en escena y el único productor de sentido, sino que ahora convive con otros signos, como el decorado y el vestuario, de igual importancia. En Federico León, como también en Spregelburd, los vínculos familiares se presentan disfuncionales, especialmente a través de la figura de la madre. En *Cachetazo de campo*, por ejemplo, la madre le confiesa a su hija cómo, cuando esta era chica, llevó a la casa a la hija de una compañera de trabajo para que, haciéndose pasar por su prima, le preguntara cosas de su relación mientras ella escuchaba escondida bajo la mesa. "No es tu prima, te mentí. Yo le hacía hablar mal de mí y me escondía para ver si vos decías cosas y qué cosas decías de mí, por Dios!!!" (LEÓN, 2005, p. 36).

Estos personajes teatrales y cinematográficos transitan por historias que están compuestas por situaciones cotidianas, acciones triviales que determinan y explican que la narración transcurra sin clímax y que la estabilidad o rutinas de los personajes no se modifiquen. Por ejemplo en el caso del film *Sábado*, además de la indeterminación de los personajes, se eluden momentos como los choques que posibilitan el encuentro entre estos como así también las escenas de sexo, lo cual es justificado por su director al señalar que en la película se trata justamente de "no poner énfasis en nada" (BERNINI *et al.*, 2003, p. 161).

Así como el azar forma parte del proceso creativo en Federico León, opera como factor estructurante en *Sábado*. El dramaturgo señala (FONTANA, 2005), en relación con

*Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* (1999), que generalmente en los ensayos se fue modificando el texto original. Al no haber una planificación estricta, todos los elementos de la puesta en escena (escenografía y la música) fueron cambiando con los ensayos. En *Sábado* por el contrario, el azar origina los encuentros casuales entre las tres parejas. La película narra cómo la casualidad reúne en la calle, a través de accidentes de auto, a cada uno de los personajes durante el transcurso de un día, dando todas las combinaciones posibles de encuentros entre los seis personajes. Villegas al recordar cómo fue el proceso de construcción del film, confiesa que al principio no tenía una historia sino situaciones cotidianas, que articuló manteniendo una marca temporal, el trascurso de un día. En relación con la construcción de los personajes, admite: “no tenía sentido trabajar sobre lo psicológico de las situaciones, a pesar de que a veces los actores suelen reclamar algo en ese sentido. Yo prefería trabajar, no lo psicológico, sino sobre el ritmo, la velocidad, las pausas” (BERNINI, 2003, p. 158). Por último, el cineasta señala que sus películas hablan de lo que les pasa a los personajes, o mejor dicho, de personajes que no dicen lo que les pasa, porque según el director “a ellos les pasan muchas cosas, son personajes que sufren” (BERNINI *et al.*, 2003, p. 157). Y esto lo veremos claramente en *Ocio*, donde el protagonista transita el duelo de su madre desde el silencio y el aislamiento, con una apariencia que parece ser inmutable.

Con respecto al film *Incómodos*, los tres personajes protagonistas están unidos por un vínculo desconocido que nunca se termina de explicitar, teniendo en común la soledad, la infelicidad y un viaje a Miramar – fuera de temporada – en donde transcurrirá la mayor parte del film. Nicolás trabaja en una juguetería, su novia lo acaba de abandonar y debe llevar las cenizas de su abuelo a la ciudad balnearia. Alfredo trabaja en un supermercado junto a su padre, quien no desperdicia

oportunidad de abofetearlo cuando éste está “desmotivado”, y quiere viajar para participar de un concurso de baile, luego de que su equipo lo haya excluido. Y Abril, que trabaja en un peaje, se suma a la travesía para visitar a su familia que no ve desde hace siete años, aprovechando para festejar su cumpleaños y la navidad “todo junto”. Al igual que en *Cache-tazo de campo*, la pregunta por la edad queda sin responder. Como el título indica, todo en el film resulta incómodo y extraño: desde las conversaciones triviales a las más profundas relacionadas con la felicidad, hasta la reunión con la familia de Abril. Aquí los personajes son conscientes de su pesar pero no pueden ni quieren hacer mucho al respecto.

En lo que concierne a la alusión a un contexto social y político determinado, ambas estéticas conciben de manera diferente el contacto con la realidad. Como indica Martín Rodríguez, el teatro de la desintegración suele poner en crisis las ideas de “verdad, el lenguaje y la comunicación, el amor y los sentimientos solidarios, la idea de nación y la fe en el progreso” (RODRÍGUEZ, 2000, p. 474). Esto se explicita en *El adolescente*, especialmente en el discurso de Ignacio cuando le dice a los adultos: “en lugar de adquirir el dominio de mí mismo, prefiero, aún hoy en día, encerrarme más y más en mi rincón. Torpe si quieren, pero les digo adiós”. Y más adelante preguntará: “¿Qué tienen para ofrecerme para que yo los siga? ¿Cómo me van a probar que todo va a ir mejor con el sistema de ustedes?” (LEÓN, 2005, p. 287-289). Sobre esto, Jorge Dubatti agrega que Federico León:

[...] crea situaciones y relatos que, a partir de cruces y combinaciones inéditos de elementos ‘reales’ y ‘conocidos’ (una bañera, un trofeo abollado, un traje de buzo, un televisor...) expresan oblicua, ambiguamente, nuevas intensidades emocionales y de sentido. La reunión de lo familiar y conocido en un contexto inédito de acciones y relaciones genera el efecto de la fuerza me-



tafórica y el extrañamiento que abre campo a nuevos sentidos. No se trata de una narrativa realista, ni absurdista, sino de un "fantasy" expresionista y simbólico (LEÓN, 2005, p. 123-124).

Los textos dramáticos de León remiten al contexto del cual forman parte de manera indirecta o simbólica, mientras que, los films de Villegas y al igual que la vertiente "no realista" del NCA, "perseveran en lo literal y tienden a frustrar la posibilidad de una lectura alegórica" (AGUILAR, 2006, p. 24). Incluso Juan Villegas, al reflexionar sobre el cine contemporáneo, explica que, tanto él como Ezequiel Acuña –

director de *Nadar solo* (2003) y *Como un avión estrellado* (2005) –, no se proponen hablar en sus películas de la realidad social, porque el concepto de realidad que se maneja es otro (BERNINI *et al.*, 2003, p. 157). Tras la realización de *Ocio* y en ocasión de una entrevista, el director aclara "es una película argentina pero que bien podría transcurrir en un lugar sin nombre, donde más que lo que se dice importa ese devenir de un personaje al que no parece pasarle mucho, pero a quien en realidad le pasa de todo" (AMONDARAY, 2010).

Esa voluntad de no referirse a un tiempo palpable puede leerse como la puesta en escena o verdadera representación – que excede lo meramente textual, e incluso el contenido fílmico – del contexto en que son producidas las películas del nuevo cine argentino: decadencia social y desinterés político. "Siempre tengo esa sensación de que estoy afuera de todo lo que pasa", dice en un momento el personaje de Alfredo en *Incómodos*.

### ESA EXTRAÑA FORMA DE HABLAR

El denominador común decisivo de ambos discursos es la búsqueda por alcanzar un lenguaje artístico arbitrario y autónomo, con una lógica y utilización por completo ajeno al lenguaje heredado de nuestra tradición cul-

tural y social. Es decir, desnaturalizar el lenguaje y volverlo extraño, despojándolo de su función comunicativa y referencial. Pero no para enajenarlo de la situación histórica de la que forma parte, sino por el contrario, asumiendo la responsabilidad de comprometerse con su presente como cualquier manifestación artística producto de su época.

Si bien nos centramos en los textos dramáticos, es productivo señalar en relación con la puesta en escena teatral, que los parlamentos de los personajes se asemejan al monólogo, siendo su discurso generalmente de un tono monocorde y mecánico. Alicia Aisemberg (2004) señala, con respecto a la puesta en escena de *El adolescente*, que los actores pronuncian los textos de un modo precipitado y desprolijo. La forma de actuación y el habla de los personajes responden a una estética despojada de ciertas convenciones, en la búsqueda de exteriorizar lo que el actor está atravesando en un determinado momento particular. De esta otra manera también se introduce el azar o lo aleatorio. Sobre esto Federico León afirma estar interesado en una actuación que permita comprobar que lo que se está viendo sucede, y que el actor está atravesado por un montón de cosas. No hay una construcción del personaje sino que cada función va a ser distinta por lo que suceda entre ellos. Si no sucede nada, se va a ver la estructura y los hilos. A su vez, Carla Crespo, protagonista de algunas películas del Nuevo Cine Argentino, como *Tan de repente* (2002) de Diego Lerman, y obras como *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack*, señala sobre el proceso de trabajo de esta última obra, que la primera consigna consistía en la no actuación y no composición. Esto les dificultaba integrar los monólogos del texto a las escenas, pero les permitió encontrar un tono de actuación y no un soporte para un texto.

Para profundizar en el análisis de la utilización del lenguaje en el cine, comenzaremos trayendo a consideración las observaciones

de Sergio Wolf, para quien en los ochenta los realizadores cinematográficos utilizaban la lengua como idioma mientras los nuevos cineastas que surgen en la década de los noventa recuperan el habla (FARHI, 2005, p. 71). Esta observación remite a la distinción entre lengua y habla que propusiera Saussure. La primera, se define como código y fenómeno social, la segunda, como la actualización del código por los sujetos hablantes y por lo tanto, individual (DUCROT-TODOROV, 2003). Entonces, mientras que en décadas anteriores se utilizaba pasivamente la lengua como código lingüístico cuya multitud de signos estaba asociado a un sentido particular, a un significado unívoco, a partir de los noventa también en el cine se comienza a operar activamente sobre los signos y la combinación de sus sentidos, recuperando de esa forma la utilización activa de la lengua por los sujetos hablantes (el habla) y proponiendo múltiples sentidos.

Sin embargo, es interesante observar en varios films argentinos que el lenguaje, además de prescindir de su capacidad comunicativa, carece también por completo de su función expresiva y referencial. Lo que funcionaba en la actividad teatral como indagación y reutilización del lenguaje poniendo en primer plano el código, en el cine llega a su disolución, convirtiéndose en un mero accesorio de la imagen. Los discursos de los personajes se acercan al monólogo y hasta incluso a la monosílabo, para referirse simplemente a cuestiones banales o estados de ánimo. Gonzalo Aguilar señala que “la eficacia de los diálogos de Rejtman no reposan tanto en lo que los personajes dicen, sino en el carácter repetitivo, indolente y automático de sus dichos”, se trata de “una tonalidad, ruido o musicalidad que recorre transversalmente las historias” (AGUILAR, 2006, p. 95). Los primeros films del director, *Rapado* y *Silvia Prieto* (1998), además de basarse en historias episódicas con una escritura minimalista, los diálogos son inocuos y recitados en un tono uniforme,

los personajes tienen escasos atributos y la actuación es prácticamente neutra.

Partiendo entonces de la obra de Martín Rejtman, pasando por Juan Villegas (*Sábado*) hasta llegar a Esteban Menis (*Incómodos*), se radicaliza la utilización del habla cotidiana, con un lenguaje despojado de su entonación habitual, con repetidos y cifrados y completamente uniforme. En los diálogos de *Sábado* por ejemplo, los personajes hablan mucho sin decir nada, de cosas triviales e insignificantes. Agustín Campero señala que, al igual que Rejtman, “Villegas comparte la obsesión por los diálogos, por su métrica, su tempo y el despojo de los tonos innecesarios. E instaura una dictadura de la puesta en escena y la unidad formal” (2008, p. 67). En la escena inicial del film, cuando Camila y Leopoldo están en el auto, la conversación repetitiva se torna exasperante:

Leopoldo (mientras conduce): ¿Es por acá?

Camila (en el asiento del acompañante): No.

L: ¿No?

C: Sí, es por acá.

L: ¿Si o no?

C: ¿Si o no qué?

L: ¿Es por acá o no?

C: No, vos seguí.

L: ¿Pero cuanto falta?

C: ¿Para qué?

L: Para llegar.

C: No sé.

L: ¿Te perdiste?

C: No.

L: ¿Segura?

C: Si.

L: ¿Querés la Lumi?

C: No.

L: Está ahí atrás.

C: ¿Pero qué te pasa?

L: ¿Por?

C: Nada.

L: ¿Querés que me calle? ¿Por qué no me lo decís?

C: ¿Qué cosa?

L: Que querés que me calle.

En el caso de *Ocio*, por el contrario, el diálogo llega a su mínima expresión, siendo prácticamente inexistente. Luego de enterar a la madre de la familia, su esposo e hijos viven el duelo sin tener mucho para decirse, siendo el silencio interrumpido a veces por algo externo, como una llamada telefónica o el ruido de una pelota que cae en el patio. Música de rock nacional aparece esporádicamente, ya sea diegéticamente cuando Andrés – el personaje principal – pone un disco vinilo y se acuesta en la cama a escucharlo mientras fuma, o de manera extradiegética: de fondo o para marcar una transición. Incluso el teléfono como instrumento de comunicación pierde su función: luego de sostener el tubo por unos instantes y tras prender un cigarrillo, el personaje asintiendo con la cabeza dice “bueno, después te llamo”. Por otra parte, los lugares escogidos favorecen que el silencio sea la materia expresiva privilegiada, como un cementerio, un hospital y una iglesia.

En *Incómodos*, por el contrario, el lenguaje es verborrágico, automático y compulsivo, negando por momentos toda posibilidad de interlocución. La noche en que se conocen Nicolás y Abril, ella se presenta de un modo que roza el reporte periodístico:

Mi tarea es dirigir las operaciones de las estaciones de peaje y asegurar la recepción de la tarifa vigente de manera rápida, eficiente y con la menor interferencia posible del tránsito vehicular. Desde la puesta en marcha de la autopista en 1994, la cantidad de automovilistas que ha elegido esta modalidad de pago va en constante aumento. En la actualidad superan los 110.000 clientes y seguimos creciendo.

Esta forma de parlamento está presente a lo largo de todo el film, como si el objetivo fuese mostrar la automatización y artificialidad de las palabras que impiden cualquier tipo de comunicación y entendimiento entre los personajes.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

De la misma manera que la teoría del caos expresa que por cada simplificación hay por lo menos dos nuevas complejidades, este puente trazado entre ambas textualidades nos enfrenta con nuevos interrogantes. Si bien presentamos al comienzo la hipótesis de una relación intertextual entre el teatro y el cine de las últimas dos décadas, utilizando como indicador la disolución del personaje y el empleo particular del lenguaje, luego del recorrido efectuado es posible reconocer objetivos particulares y diferentes en dicha utilización. Por un lado, el teatro de los noventa atenta contra el lenguaje colocando en primer lugar el código lingüístico. Esto demuestra justamente que el soporte no es otra cosa que el lenguaje y que cada obra debe crear uno propio para poder, no sólo expresar su mensaje, sino también su desviación. El cine argentino, por el contrario, reconociendo la naturaleza convencional del lenguaje, lo utiliza como accesorio de la imagen, destacando en primer término, la instancia de enunciación del discurso audiovisual. Una enunciación que remite a las “huellas lingüísticas de la presencia del locutor en el seno de su enunciado” en términos de Kerbrat-Orecchioni (1997, p. 42). Es decir, el cine recibe del teatro la conciencia de que no hay mensaje en el arte ni comunicación unívoca y se despoja del mismo. Recurre, en cambio, a un modo de representación que evidencia la instancia enunciativa para decir aquello que las palabras cristalizan. Esta subjetividad de la imagen que nos permite analizar las relaciones de los enunciados (textos fílmicos) y su instancia productiva, es parte constitutiva de la estética del cine argentino actual, que utiliza numerosos primeros planos, la representación de cuerpos recortados, planos fijos y de larga duración. Se trata aquí de la predominancia del narrador implícito por sobre el narrador explícito.

Creemos que, a pesar de la naturaleza propia de cada dispositivo y de la utilización

de ciertos recursos similares y constitutivos de ambos lenguajes, como la construcción deliberadamente superficial de los personajes, la ruptura de la narración convencional, la incomunicación de las relaciones personales, el azar como factor estructurante y la ausencia de referencias a un contexto histórico, político y social, los efectos producidos son contrarios. Mientras que los textos dramáticos analizados amplían el campo semántico favoreciendo diferentes lecturas, los filmes del nuevo cine argentino anulan la interpretación metafórica reforzando y haciendo hincapié en lo literal, en "lo que es, es".

## Referencias

- AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- AISEMBERG, Alicia. Desanestesiarse al teatro por medio de las propiedades del dolor. *Teatro XXI*, año 10, n. 18, p. 53-54, 2004.
- AMONDARAY, Milagros. Bafici: mano a mano con Juan Villegas. *Diario La Nación digital*. [Online]. Disponible en: <<http://www.lanacion.com.ar/1253465-bafici-2010-mano-a-mano-con-juan-villegas>>. Acceso en: 13 de abril de 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE, 2002.
- BERNADES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio (Eds.). *El nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Tatanka, 2002.
- BERNINI Emilio; CHOI, Domin; GOGGI, Daniela. Los no realistas: conversación con Ezequiel Acuña, Diego Lerman y Juan Villegas. *Kilómetro 111*. n. 5. p. 153- 169, 2003.
- BERNINI, Emilio. Un proyecto inconcluso. *Kilómetro 111*. n. 4., p. 87-106, 2003a.
- BERTUCCIO, Marcelo; CAPPÀ, Bernardo; LEÓN, Federico. *Teatro de la desintegración*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999.
- CAMPERO, Agustín. *Nuevo cine argentino*. Colección 25 años, 25 libros. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional, 2008.
- DUBATTI, Jorge (Coord.). *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C. L, 2002.
- DUCROT, Oswald; TZVETAN, Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- DURÁN, Ana. El fondo del mar: nota a Federico León, Beatriz Thibaudin, Carla Crespo, Ignacio Rogers y Diego Ferrando. *Funámbulos*, a. 4, n. 14, 2001.
- EGRI, Lajos. *El arte de la escritura dramática*. México: UNAM, 2009.
- FARHI, Andrés. *Una cuestión de representación*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2005.
- FONTANA, Juan Carlos. La actuación, o como ser uno mismo en el escenario. *Picadero*, año 4, n. 14, p. 10- 12, 2005.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos*. España: Taurus, 1989.
- INCÓMODOS. Dirección y guión: Esteban Menis. Elenco: Santiago Altaraz, Iván Moshner, Carolina Tejada, Ricardo Bauleo, Juan Gujis, Diego

- Capusotto, Muriel Sant Ana, Miguel Forza de Paul, Carlos Defeo, Mirta Bogdasarian. Sonido: Martín Litmanovich. Música: Guillermo Guareschi. Argentina, 2008, color, 86 min, 35 mm.
- IRAZÁBAL, Federico. El personaje, ese eterno desconocido. *Picadero*, n. 9, 2003.
- JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial, 1997.
- LEÓN, Federico. *Registros. Teatro reunido y otros textos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- OCIO. Dirección: Alejandro Ligenti y Juan Villegas. Guión: Alejandro Ligenti sobre novela homónima de Fabián Casas. Elenco: Nahuel Viale, Germán de Silva, Francisco Grassi, Lucas Oliveira, Santiago Barrionuevo, Javier Sisti Ripoll, Vladimir Yuravel. Sonido: Francisco Pedemonte. Música: Ariel Minimal. Argentina, 2010, color, 70 min, HD.
- PAGÉS, Verónica. Spregelburd: defensa de un teatro idiota. *Diario La Nación digital*. [On line]. Disponible en: <<http://www.lanacion.com.ar/190530-spregelburd-defensa-de-un-teatro-idiota>>. Acceso en: 27 de abril de 2001.
- PAVIS, Patrice. Posmodernidad y puesta en escena. *Revista Celcit*, n. 1. Buenos Aires, p. 58-61, 1990.
- PELLETTIERI, Osvaldo. *Historia del teatro en Buenos Aires - vol. V*. Buenos Aires: Galerna, 2000.
- \_\_\_\_\_. (Ed.). *El teatro del año 2000*. Buenos Aires: Galerna, 2000a.
- \_\_\_\_\_; ROVNER, Eduardo (Eds.). *La dramaturgia en iberoamerica*. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- \_\_\_\_\_. Modelo de periodización del teatro argentino. *Espacio de crítica e investigación teatral*, año 5, n. 10, 1991.
- PEREIRA POZA, Sergio. Principales direcciones del teatro latinoamericano actual. In: PELLETTIERI, Osvaldo (Ed.) *Tradición, modernidad y posmodernismo*. Buenos Aires: Galerna, 1999. p. 151-162.
- RODRÍGUEZ, Martín. Los dramaturgos emergentes. In: PELLETTIERI, Osvaldo *Historia del teatro en Buenos Aires - Vol. V*. Buenos Aires: Galerna, 2000. p. 463-475.
- SÁBADO. Dirección y guión: Juan Villegas. Elenco: Gastón Pauls, Daniel Hendler, Moro Anghileri, Camila Toker, Leonardo Murúa, Eva Sola, Federico Esquerro. Banda Sonora: Federico Billordo. Argentina, 2001, color, 72 min, 35 mm.
- SAGASETA, Julia Elena. Poéticas escénicas de fin de siglo en el teatro argentino. In: PELLETTIERI, Osvaldo (Ed.) *Indagaciones sobre el fin de siglo*. Buenos Aires: Galerna, 2000. p. 203-212.
- SCAVINO, Dardo. *La era de la desolación*. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- SCHEININ, Norma Adriana. Algunas consideraciones sobre el tratamiento del personaje en el teatro actual. In: PELLETTIERI, Osvaldo (Ed.) *Tradición, modernidad y posmodernismo*. Buenos Aires: Galerna, 1999. p. 291-296.
- SINISTERRA, José Sanchis. La palabra alterada. *Cuadernos de picadero*, año 3, n. 7, p. 25-35, 2005.
- SPREGELBURD, Rafael. *Remanente de invierno. Canciones alegres de niños de la patria. Cuadro de asfixia. Raspando la cruz. Satánica. Un momento argentino*. Buenos Aires: Losada, 2005.

\_\_\_\_. La dramaturgia y la autopsia. *Cuadernos de picadero*, año 3, n. 7, p. 30-35, 2005a.

\_\_\_\_. Apéndice I: procedimientos. In: \_\_\_\_\_. *Fractal: una especulación científica*. Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA, 2001, p. 111-125.

VERARDI, Malena. El nuevo cine argentino: claves de lectura de una época. In: AMATRIAIN, Ignacio (Coord.) *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005)*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2009. p. 171-189.

VILLEGAS, Juan. *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books, 1982.

ZAYAS DE LIMA, Perla. Mitos, utopías y decepciones en el teatro argentino de fin de siglo. PELLETIERI, Osvaldo (Ed.) *Indagaciones sobre el fin de siglo*. Buenos Aires: Galerna, 2000. p. 115-120.

## A NARRATIVA CONTEMPORÂNEA NO LIVRO-REPORTAGEM *ABUSADO, O DONO DO MORRO DONA MARTA*

Elisandra Lorenzoni Leiria<sup>1\*</sup>

Demétrio de Azeredo Soster<sup>2\*</sup>

**RESUMO:** neste trabalho, analisa-se a narrativa contemporânea da obra *Abusado, o dono do morro Dona Marta*, publicada em 2003, pelo jornalista Caco Barcellos, com o objetivo principal de olhar, a partir do estatuto da personagem principal, como são construídas as narrativas neste livro-reportagem, explorando os comportamentos e as condutas decorrentes dos seus enfrentamentos cotidianos com situações extremas e inesperadas. Busca-se, ainda, observar os impactos que esse gênero do jornalismo pretende causar ao narrar sobre conteúdos que correspondem ao real e aos fatos, utilizando formas narrativas que ativam a imaginação e possibilitam criações ficcionais e múltiplos sentidos. Isto é, analisa-se, neste artigo, em que medida a narrativa contemporânea do livro-reportagem intensifica a sensação do real e a apreensão da realidade, oferecendo ao leitor o impacto de registros realistas sem o distanciamento da experimentação estética.

**Palavras-chave:** Narrativa contemporânea. Livro-reportagem. Realismo.

**ABSTRACT:** in the present work, the contemporary narrative *Abusado, o dono do morro Dona Marta*, published in 2003; by the journalist Caco Barcellos is analyzed. The analysis is conducted in a process of listening the text and deepening the unveiled senses. The main goal is to look from the status of the main character, how narratives are built in a non-fiction book and verify what impacts this journalism genre intends to cause using these resources, in other words, in what extent the contemporary narrative intensifies the sensation of real and understanding of reality, offering the impact of realistic records without detaching itself from esthetical experimentation.

**Keywords:** Contemporary narrative. Non-fiction book. Realism.

---

### INTRODUÇÃO

É inerente ao ser humano a necessidade de narrar-se, ou seja, de organizar suas vivências de forma coerente em busca da compreensão de sua realidade e de si mesmo. Existem alguns aspectos da experiência humana que ainda não entendemos, uma vez que alguns fatos não são fáceis de serem explicados por princípios morais ou por ideias. Nesse sentido, um possível meio para a compreensão desses aspectos da experiência humana seguem sendo as histórias. A contemporaneidade parece diferenciar-se das narrativas da Era Moderna por se apresentar a partir de um quadro de extrema complexidade, segmentação, ausência de verdades absolutas e hierarquização social. Trata-se de uma realidade atual feita de fragmentos, em que se perde a possibilidade de um retrato unitário e de um único referente. Ao representar a realidade fragmentada, a narrativa contemporânea parece perder o senso de direção e a sua identidade, apresentando o desafio dessa sociedade em relação à capacidade de narrar-se e

---

1. \* Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC.

2. \* Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC.

---

interpretar-se. Percebe-se, portanto, o desejo de aproximação dos indivíduos com a realidade que, contemporaneamente, é inevitavelmente construído e mediado pelos meios de comunicação. A utilização da estética realista na narrativa atual tenta desacomodar, sensibilizar o leitor/espectador procurando suscitar nele um efeito de espanto catártico.

O livro-reportagem apresenta, em seu narrar contemporâneo, conteúdos que correspondem ao real e aos fatos, contudo suas formas narrativas recuperam a imaginação do leitor, possibilitando criações ficcionais e múltiplos sentidos (LIMA, 1993). O livro-reportagem surge, basicamente, como uma espécie de reação à objetividade imposta aos veículos de comunicação e busca a subjetividade e a profundidade na narrativa. É válido, portanto, conforme Lima (1993), admitir que essa narrativa apresenta o compromisso do jornalismo de ser um instrumento de revelação e desmascaramento da realidade social por meio da atitude literário-ficcional e, com isso, lança um olhar indiscreto sobre intimidades desconhecidas. Assim, o presente artigo analisa em que medida a narrativa contemporânea intensifica a sensação do real e a apreensão da realidade ao oferecer ao leitor o impacto causado por registros realistas sem o distanciamento da experimentação estética, no livro-reportagem *Abusado, o dono do morro Dona Marta* (2003), de Caco Barcellos. Para alcançar este objetivo, faz-se, primeiramente, um breve estudo sobre a estética realista na narrativa contemporânea. Logo após, apresenta-se o estilo de escrita do autor da obra em questão ao explorar os comportamentos e as condutas decorrentes dos enfrentamentos cotidianos de suas personagens com situações limites e inesperadas. Expõe-se, também, o resumo da obra em estudo, centrando-se na trajetória do protagonista. No terceiro momento, verifica-se como a narrativa contemporânea apresenta-se no livro em análise, identificando-se algumas marcas da estética realista a partir do estudo do estatuto do protagonista.

## NARRATIVA E ESTÉTICA REALISTA CONTEMPORÂNEA

A contemporaneidade vive uma crise de representação marcada pela ausência de um referencial único e pelo desaparecimento de crenças absolutas. A ausência atual de referente ocorre na medida em que os conceitos encontram-se diluídos e sem a profundidade que as estéticas modernas e antigas tiveram. Resende (2008) aponta, como maior novidade dessa nova tendência contemporânea, a constatação do surgimento de novas vozes a partir de espaços que, até recentemente, estavam afastados do universo literário. A multiplicidade de novas possibilidades narrativas é definida pela autora como sendo a “diversidade que se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e no suporte que, na era da informatização, não se limita mais ao papel” (RESENDE, 2008, p. 18). É possível, portanto, entender essa multiplicidade como o convívio heterogêneo de diferentes narrativas, em uma relação não excludente. A contemporaneidade trata-se de um tempo de insuficiência de representação, porosidade e de fluidez de ideias advindas das variadas e fragmentadas experiências contemporâneas que causam nos indivíduos, conforme Martins (2009), uma intensa sensação de “perda do referente”, colocando, para estes, o desafio de falar de si mesmos e de interpretarem-se. Para o autor, as consequências dessa “desreferencialização” levam os indivíduos a um desejo intenso de aproximação com o real. Em consequência desta situação posta de incapacidade de assimilar a realidade a partir de uma única explicação e da consequente dificuldade de autoconhecer-se, Martins (2009) justifica a ascensão da estética realista na narrativa contemporânea como uma das vias possíveis para a interpretação e representação do mundo.

A naturalização dos códigos do realismo como forma de apreensão do cotidiano permeia grande parte das narrativas e da imagem deste momento, que é caracterizado,



principalmente, pela exclusão de fantasias e por manter sintonia com a experiência presente. Nesse sentido, Resende (2008) identifica, na multiplicidade contemporânea, uma questão dominante, que é a “presentificação”. Este presente é manifestado explicitamente num momento de descrença nas utopias modernistas. Para a autora, “há, na maioria dos textos, a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente” (RESENDE, 2008, p. 27). Contudo, é preciso atentar para as limitações do acesso ao real nas narrativas de caráter estético realista, uma vez que tais produções reelaboram dilemas existenciais e sociais vividos no cotidiano e, naturalmente, são permeadas pela subjetividade de quem conta. Para Jaguaribe (2007, p. 16), “essas estéticas são socialmente codificadas, elas são interpretações da realidade e não a realidade”. Assim, a realidade que acessamos é socialmente construída e torna-se acessível por meio de representações, narrativas e imagens. A autora estabelece que o “paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidade” (JAGUARIBE, 2007, p. 16).

De acordo com a visão psicanalítica sobre o assunto, Zizek (2003) afirma que é necessário termos a capacidade de identificar, na ficção, o “núcleo duro do Real” (p. 34), pois somente teremos condições de suportá-lo, se o transformarmos em ficção. O autor ainda se refere ao problema da “paixão pelo Real”, presente no século XX, como uma falsa vontade de busca pelo real, sendo o “estratagema definitivo para evitar o confronto com ele” (ZIZEK, 2003, p. 39). Diante da realidade fragmentada e da perda de referente características da contemporaneidade, a estética realista pode tornar-se uma das formas narrativas capaz de atender à necessidade de estetizar a realidade e buscar sua intensificação. Entretanto, é importante ressaltar que, em um momento histórico marcado pela consolidação da mídia, a construção da representação do real na narrativa e na imagem é fortemen-

te influenciada pelos meios de comunicação. Jaguaribe (2007) sustenta que, num mundo global, saturado por imagens midiáticas de realidade, é inevitável que a percepção do real seja mediada pelos meios de comunicação. A autora identifica essa tendência como a principal diferença do realismo contemporâneo em relação ao do século XIX:

A realidade tornou-se mediada pelos meios de comunicação e os imaginários ficcionais e visuais fornecem os enredos e imagens com os quais construímos nossa subjetividade. O surgimento de novos realismos na literatura, fotografia e cinema nos séculos XX e XXI atestam uma necessidade de introduzir novos efeitos do real em sociedades saturadas de imagens, narrativas e informações (JAGUARIBE, 2007, p. 30).

Na busca incessante por imagens “reais”, os meios de comunicação acabam por produzir a cultura do espetáculo, fortemente marcada pelo exagero e impulsionada pela necessidade de novidade. A mídia pode levar à elaboração de sentidos exacerbados, ficcionalizando a realidade em que vivemos. Somos atraídos por esta busca pelo real, mas, para poder elaborá-lo, temos a necessidade de narrá-lo e ficcionalizá-lo. Esse processo pode ser explicado pela sensação de viver como se estivéssemos em uma “bolha”, isto é, em uma realidade distante daquela mostrada pelos meios de comunicação. Assim, nosso sentimento *blasé* em relação ao mundo precisa de um choque proporcionado por imagens “reais” para que possamos enxergar o que está na realidade e não é visto. Jaguaribe (2007, p. 41) declara que, nesta atmosfera conflituosa, são invocadas as estéticas do realismo contemporâneo, pois estas “oferecem retratos candentes do real e da realidade” e revelam “a carne do mundo em toda sua imperfeição”. Piccinin (2012), por sua vez, sustenta que o “efeito do real” do realismo contemporâneo assume mediação do real

pelos meios de comunicação e busca, através dos textos literários e do cinema realista, a “intensidade e completude como afirmação explicativa da experiência pós-moderna” (PICCININ, 2012, p. 60). Na contemporaneidade, as expressões vinculadas ao Realismo são adaptadas às formas da época à qual pertence. Nesse sentido, escritores contemporâneos, percebendo a inclinação pelo gosto de “ver”, inspiram-se nas temáticas ligadas à realidade urbana, retratando, em seus trabalhos, a atual realidade social brasileira pelos pontos de vista periféricos e marginais. Desse modo, levam em conta, nas narrativas, o contexto social e histórico, privilegiando a experiência subjetiva de uma personagem.

Em seus estudos sobre a literatura brasileira contemporânea, Schollhammer (2007) apresenta a ideia de que os novos autores realistas brasileiros representam a atual sociedade através das estéticas realistas que enfocam o brutal e o marginal, por meio de universos íntimos e histórias inspiradas no cotidiano de um sujeito qualquer. Para Müller (2012), uma das maneiras possíveis de observar os novos paradigmas realistas está na preferência pela prosa que esboça a personagem e seu mundo e dá “ao espectador/leitor a sensação de sentir e vivenciar o texto quando assistido ou lido, pois através dele, há identificação de elementos compatíveis com sua vida” (MÜLLER, 2012, p. 45). Usando temas que envolvem problemas sociais como a miséria, a violência e a exclusão social, Jaguaribe (2007) considera que as estéticas do realismo buscam captar os hábitos cotidianos através dos quais os indivíduos expressam seus dilemas existenciais, por meio de experiências subjetivas e sociais que estão em circulação na realidade social. Nesse sentido, os imaginários são intensificados e proporcionam variadas interpretações do mundo real, sendo as narrativas e as imagens possibilidades de acesso ao real.

## DESVELANDO POSSÍVEIS SENTIDOS

Ao tratarmos sobre a narrativa contemporânea brasileira, especialmente a da primeira década do século XXI, percebemos facilmente a multiplicidade de espaços e de novos conceitos que permeiam esse contexto. Partindo dessa proposição, analisamos, neste artigo, o livro-reportagem *Abusado, o dono do morro Dona Marta* (2003), por meio da trajetória de seu protagonista, buscando desvelar a arte de seu autor e os possíveis sentidos produzidos pela estética realista contemporânea na obra. O jornalista Caco Barcellos conduz a narrativa da personagem principal partindo da história de um indivíduo para apresentar um drama maior. O autor explora o comportamento do protagonista em situações limite de conflito e as cenas do cotidiano não revelando seu comportamento, suas atitudes e suas contradições. Desde 1975, Barcellos frequenta a periferia dos morros, com o intuito de produzir reportagens para revistas e jornais, bem como documentários para a televisão. Em entrevista concedida em 2003, o jornalista refere-se à temática de suas obras como um trabalho de alto risco, cheio de implicações éticas e legais, mas que precisa ser realizado. Afirma que “pelo dever de ofício, este trabalho tem que ser feito por um repórter. Eu sou radicalmente a favor de uma sociedade bem informada, da exposição da realidade dessa nossa guerra civil permanente e que hoje atinge todo mundo” (BARCELLOS, 2003).

Devido à experiência com a realidade do morro, Caco Barcellos ocupa-se intensamente das temáticas do crime, do tráfico, da violência e da favela, representando-as como um processo social fundamental a ser compreendido e procurando sugerir significados ocultados pelas autoridades governamentais, na tentativa de retirar os fatos do esquecimento voluntário. Seguindo essa postura, a narrativa contemporânea do livro-reportagem em estudo, apresenta a trajetória de vida do protagonista Juliano

VP, codinome escolhido pelo autor para Marcinho VP, um dos principais traficantes da quadrilha da terceira geração do Comando Vermelho, que levou a organização a controlar o comércio ilegal de drogas nos morros do Rio de Janeiro. Ao ser narrada a história da personagem principal, também é narrada a realidade em que ela se insere. É relatada a história da formação da própria favela, a intimidade de seus moradores e todas as questões relacionadas ao tráfico de drogas, à imigração, à corrupção política e à desigualdade social. Os pais de Juliano VP, imigrantes nordestinos, mudaram-se para o Rio de Janeiro atraídos pelo sonho de oportunidade de emprego na construção civil em Copacabana, na década de 1950, e, assim como muitas outras famílias de imigrantes de todas as partes do Brasil, construíram sua casa na parte mais alta do morro para fugir da vigilância dos guardas-florestais. “Na década de 1940 os barracos da Santa Marta abrigavam dezenas de famílias vindas do interior fluminense e de ex-escravos que migravam de Minas Gerais” (BARCELLOS, 2003, p. 64). A partir desse fato, Barcellos aborda o início da ocupação dos morros no Rio de Janeiro e as condições precárias da vida das pessoas que constituem a favela, como a péssima infraestrutura desta, a ausência de órgãos públicos, os problemas de saúde ocasionados pela falta de saneamento e o preconceito da classe média em relação aos favelados:

Sem qualquer tipo de combate, ratos e baratas conduziavam mais sujeira, mais doença. Por causa da falta de higiene, os idosos tinham diarreia crônica e as crianças sofriam das mesmas doenças dos vira-latas: eram atacadas por piolhos e pela epidemia de sarna. [...] A morte de bebês subnutridos parecia não preocupar quem não morava no morro (BARCELLOS, 2003, p. 116).

O abandono do governo fica claro em vários momentos da narrativa, como em “os

barracos de alvenaria e madeira, que cobriam o morro de cima a baixo, eram a única vista do gabinete do prefeito, que podia vê-los a toda hora, mas que parecia nunca lembrar de trabalhar por eles” (BARCELLOS, 2003, p. 115). A visibilidade das favelas na narrativa não é recente. Com maior ou menor intensidade, elas têm figurado em jornais, fotografias, documentários e filmes desde o final do século XIX, assegurando o imaginário global existente desta realidade. Contudo, na atualidade, a imagem da favela é intensificada pela nova visibilidade midiática dos favelados. Nesse sentido, o realismo cotidiano passa a ser naturalizado na medida em que é representado pela fotografia, pelo jornalismo e pela ficção, que disponibilizam repertórios que permitem a compreensão do “eu individual” a partir do outro. A partir da narrativa de Barcellos é possível uma leitura sobre a construção do indivíduo pelo crime e pelo tráfico que assumem o papel do estado ausente, dominando a comunidade e estabelecendo suas próprias leis e castigos. A narrativa apresenta a imposição do medo pela crueldade e pela violência extrema como uma das maneiras utilizadas pelos traficantes para impressionarem a comunidade e dominarem os moradores do morro.

A omissão do poder público, enquanto provedor das necessidades básicas para a comunidade do morro, é percebida, no livro, como uma “conta” que a sociedade acaba pagando. Em seu estudo sobre as relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo, Schollhammer (2007) considera que *Abusado, o dono do morro Dona Marta* narra a história das guerras contra o crime organizado nos morros cariocas das décadas de 1980 e 1990, revelando, principalmente, o recrutamento, pelo tráfico de drogas, de “soldados do movimento” cada vez mais jovens. Do ponto de vista do autor, “para os jovens das camadas sociais mais baixas, o tráfico de drogas começava a representar uma opção de vida não só pelos motivos econômi-

cos, mas muito mais por representar uma contestação de risco contra uma realidade percebida como injusta” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 39). Portanto, para Juliano VP e para maioria das personagens adolescentes da favela, trabalhar para os traficantes significa uma alternativa para ajudar a melhorar as condições financeiras da família e tornarem-se independentes, como notamos nesta passagem do livro:

[...] as primeiras propostas foram para atuar na função de vendedores do principal ponto da boca, com a promessa de ganhar o equivalente ao triplo da pensão que o pai de Tíbinha, motorista de um deputado na Assembleia Legislativa (BARCELLOS, 2003, p. 82).

É possível, também, o desvelamento do sentido de que a escola não representa um caminho de mudança social para o protagonista e para seus amigos da *Turma da Xuxa* que se ocupavam descobrindo caminhos, fora da escola, que os levassem a ter uma vida mais “interessante” do que a dos pais, trabalhadores honestos e assalariados. A relação dos adolescentes do morro com a escola era de fuga e indiferença. Nem mesmo as escolas destinadas a preparar os adolescentes para o trabalho parecem ser um meio de proporcionar melhores condições de vida, conforme a representação no livro: “as escolas técnicas tiveram pouco valor para Claudinho quando começou a procurar emprego. [...] Era um serviço pesado em troca de meio salário mínimo, algo como trinta dólares mensais, valor que o deixava ainda mais revoltado” (BARCELLOS, 2003, p. 49). Quanto à relação do protagonista com a família, pode-se afirmar que era problemática. O pai, Romeu, bebia muito, era duro e intransigente com os filhos e com a mulher. Batia em todos com frequência e, muitas vezes, Juliano era surrado com extrema violência na frente dos amigos. Depois da separação dos pais, sua mãe passa a envergonhar os filhos nas

festas que ocorriam no morro pelo seu jeito extravagante de dançar e rebolar, conforme a narrativa, “era aplaudida pelos homens e repreendida pelo filho Juliano” (BARCELLOS, 2003, p. 61). Entretanto, nada parecia incomodar mais o adolescente Juliano VP do que a falta de dinheiro, principalmente depois que, aos 16 anos, engravidou Marisa, que tinha apenas 13. A solução encontrada por ele foi carregar, morro acima, as mercadorias que os traficantes traziam para casa. Logo, o protagonista transformou-se no melhor “avião da Santa Marta”. Aos 17 anos, já havia conquistado a confiança dos traficantes mais poderosos da comunidade. No ano de 1987, durante a guerra declarada no morro entre traficantes, Juliano impressionou com suas atitudes e seu desempenho, firmando-se no tráfico a partir desse momento.

Ao assumir o comando do “bonde”, o dono do morro teve:

[...] muitas mulheres, dinheiro farto, poder de juiz sobre o destino das pessoas. Juliano estava adorando o primeiro ano no comando do morro. [...] nem a morte dos companheiros mais jovens tirou seu ânimo (BARCELLOS, 2003, p. 332).

Aos 29 anos, o protagonista tornou-se um dos criminosos mais procurados pela polícia. Condenado a 46 anos de prisão e foragido, chegou ter a oferta de cinco mil dólares de recompensa por sua captura. Após sobreviver à perseguição da polícia e dos inimigos, às fugas da cadeia, aos tiroteios e às rebeliões, Juliano foi encarcerado na cadeia de Bangu. No dia 29 de julho de 2003, foi encontrado morto dentro de uma lata de lixo, com o corpo coberto com os livros que gostava de ler. O protagonista é representado no livro, algumas vezes, violento, outras vezes, como vítima das circunstâncias, o que desperta maus e bons sentimentos. Em alguns momentos, quando o protagonista está afetivo e preocupado com o bem-estar dos moradores

do morro, a narrativa é capaz de fazer com que os leitores torçam para que seus planos funcionem. Isso aponta para o seu lado “humano”, ou seja, o fato de não ser uma personagem linear torna-o ainda mais pertencente à realidade contemporânea desconexa. Juliano VP, apesar de ser o líder do Comando Vermelho, considerado uma dos movimentos mais violentos do tráfico de drogas do Brasil, mostra seu lado afetivo e sensível em sua relação com a comunidade do morro. Em várias passagens do livro, é possível perceber essas características do protagonista, como na que segue:

No primeiro ano na gerência da boca, além de fiador, Juliano foi uma espécie de diplomata. Dialogava com as lideranças do morro, ouvia as queixas dos jovens do samba, contava longas histórias para os mais idosos, brincava de empinar pipa com as crianças, visitava as creches, rezava nas duas igrejas católicas, frequentava o terreiro de umbanda [...] e adorava estar disponível para atender aos diversos pedidos da comunidade, sobretudo quando vinham das mulheres (BARCELLOS, 2003, p. 209).

O perfil contraditório do protagonista também é revelado nas passagens que nararam suas frequentes demonstrações de fé e religiosidade em momentos de violência e conflito. Juliano VP tem o hábito de pedir proteção e fazer orações agradecendo por sua liberdade. Quando, por exemplo, agradece o sucesso da cirurgia de guerra feita pela própria vítima, após ser atingida de raspão na cabeça por um projétil. “- Obrigada, meu Pai, por mais um dia nesta tua terra maravilhosa. E por nos conceder liberdade... que essa misericórdia se estenda por muitos e muitos séculos... e que o mal jamais vença o bem!” (BARCELLOS, 2003, p. 27). A proposta de compreensão e observação ampla da personagem em seus vários aspectos, desde seu histórico de vida, seu

comportamento até seus valores, é definida por Pereira Lima (1993), como *perfil humanizado*, ou seja, uma tentativa de compreensão do ser humano. Segundo o autor, este recurso é próprio do livro-reportagem e possibilita emergir a emoção e a pessoa por trás do mito e despontar a “descoberta compreensiva do universo, por vezes misterioso, às vezes exuberante, nem sempre comum, de um ser humano, sempre sendo um espelho das possibilidades disponíveis a toda espécie” (LIMA, 1993, p. 90).

Entendemos, neste artigo, que, ao solicitar uma interpretação e possibilitar a produção de sentidos, o livro-reportagem incorpora o estilo de expressão escrita da narrativa literária, ainda que, quanto ao conteúdo, trate de fatos reais. Assim, nos moldes propostos por Lima (1993), é visto como uma narrativa que se constrói a partir de técnicas próprias do jornalismo e da literatura. Por esse viés, o livro-reportagem é inserido por Melo e Assis (2010) na classificação do jornalismo diversional, mais conhecido no Brasil como jornalismo literário. A Academia Brasileira de Jornalismo Literário (ABJL) define a modalidade como “sinônimo de jornalismo narrativo, literatura de oralidade, narrativa de transformação, ensaio pessoal, novo jornalismo, história de vida, escrita total e jornada do herói (MELO; ASSIS, 2010, p. 74).

Compreendemos, aqui, que o gênero jornalístico de natureza diversional abarca narrativas que recorrem a artifícios da ficção para abordar um fato real. O jornalismo que se destina à difusão editorial livresca apresenta, conforme Bulhões (2007), um conceito de atualidade dilatada, pois, mesmo que o seu poder de alcance temporal seja limitado, o material que se desprende do livro-reportagem tem certo caráter exemplar. Nesse sentido, uma das leituras possíveis que se pode fazer da narrativa observada é que, por meio das narrativas e ações de suas personagens, são descortinados setores obscuros da tragédia social brasileira.

Importa destacar que a extensa narrativa de Caco Barcellos incorpora as forças de um jornalismo investigativo, direto e ágil, mostrando a presença da atualidade em seu material factual, mas que, ao ser revestido de atributos de prosa ficcional, ultrapassa uma barreira decisiva, pois “alia-se a paradigmas de composição da fluência narrativa da literatura” (BULHÕES, 2007, p. 196). Nessa mesma linha, Lima (1993, p. 139) defende a ideia de que qualquer reportagem, para ser considerada bem feita, deve estar permeada de elementos literários e opõe-se à existência de barreiras intransponíveis entre o jornalismo e a literatura ao afirmar que “em termos modernos, a literatura e o jornalismo são vasos comunicantes, são formas de um mesmo processo” (LIMA, 1993, p. 139). Ao enfocar o presente, não há como desconsiderar o fato de que o imaginário contemporâneo está permeado pela mídia da “vida real”. Nessa mesma perspectiva, surgiram no meio literário, com grande comercialização, livros de biografias, reportagens, livros de autoajuda, entre outros. Estes livros incorporam narrativas híbridas, originadas de um misto de ficção e fatos reais que seduzem o leitor, ao proporcionarem uma forma de acesso ao real por meio de uma narrativa marcada por relatos intensos de conflitos cotidianos e de histórias de vidas.

### **MARCAS DA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA**

Consideramos que o livro aqui referido e analisado apresenta um vínculo estreito com a estética realista contemporânea, uma vez que, em sua narrativa, a vida confunde-se com a ficção. O narrador nos conduz a percorrer vielas e becos da favela Dona Marta e a acessar suas maneiras cotidianas e, por meio de experiências subjetivas e sociais do protagonista e das demais personagens, constrói a realidade. Para Resende (2008, p. 20), na produção cultural atual, aparece a “violência explícita, a dicção bastante perso-

nalizada, voltada para o cotidiano e a irreverência diante do politicamente correto”. Nesse sentido, o texto em estudo apresenta uma ambientação urbana e explora a violência por meio de relatos do cotidiano com uma narrativa ágil e repleta de coloquialismos. Assim, para constatar as marcas peculiares da narrativa contemporânea nessa obra de Caco Barcellos, analisar-se alguns elementos que podem levar o leitor à percepção do real, a partir do estatuto do protagonista desse livro-reportagem, como a verossimilhança, a linguagem dinâmica e coloquial, a sensação de ritmo acelerado e a hibridização cultural.

### **O verossímil na realidade ficcional**

Como já mencionado, o que faz com que um texto pertença ao estilo realista são os aspectos que o aproximam da realidade. Segundo Jaguaribe (2007), a percepção da realidade do indivíduo contemporâneo é cada vez mais mediada pelos meios de comunicação, sendo que a noção de realidade é, de certa forma, construída pelo que as mídias transmitem. Desse modo, as situações do cotidiano podem transferir-se para a realidade ficcional. O livro-reportagem em análise abrange a realidade urbana violenta conduzida pela realidade do protagonista, indivíduo representado em sua essência de complexidade e ambiguidade, próprias do humano. A ficção mistura-se ao real numa composição em que os elementos ficcionais estão impregnados de realidade na narrativa, o que causa certa confusão no leitor ao invocar seu imaginário. Esta imbricação entre o real e a ficção é alimentada no livro *Abusado, o dono do morro Dona Marta*, assim como outros elementos, pela existência verídica do traficante protagonista, assim como das demais personagens. Também é reforçada pela presença, em determinado trecho da obra, de notícias de jornais da época que relatam conflitos entre traficantes e policiais e fotografias dos traficantes em situações da vida real, alguns destes, representados no livro por personagens.

Esse apelo à visualidade pelo registro realista contemporâneo imprime ao texto a ideia de verismo, baseado na utilização de recursos descritivos que permitem ao leitor compor uma imagem mental da realidade. Dizer isso é válido para que seja percebida, no texto, a elaboração que busca constituir uma imagem verossímil de um ambiente real como nesta passagem do livro, que imprime uma sensação de visualização do local:

Uma arrancada forte, daquelas de assaltante de banco em fuga, contra o inimigo que avança no meio de uma nuvem explosiva, em uma curva em forma de letra U. A ladeira em espiral começa no bairro da Laranjeira e acaba na favela Santa Marta. Fugir significa fazer a curva radical à esquerda, para subir em direção aos amigos que aguardam no topo do morro. No meio da curva nasce uma rua, formando um desenho da letra Y. É o único acesso de Laranjeiras ao morro Dona Marta. É por esta rua que os soldados do Segundo Batalhão da Polícia Militar avançam disparando suas armas (BARCELLOS, 2003, p. 15-16).

Percebe-se, nos textos contemporâneos realistas, que, quanto mais cru o tema se revelar, mais verossímil será o enredo, possibilitando aos leitores enxergarem as cenas criadas nas narrativas. Desse modo, *Abusado, o dono do morro Dona Marta* faz uma construção imitativa do real visível, o que o caracteriza como uma amostragem de uma realidade social ao apresentar a temática da violência presente nos grandes centros urbanos, pautada na descrição da vida cotidiana de indivíduos que são vítimas e agentes desta violência.

### Linguagem coloquial e dinâmica

Ao analisar o livro em questão, a partir da linguagem utilizada pelo protagonista, é possível perceber outra marca da estética realista presente nos textos contemporâneos.

O sentido de urgência, de *presentificação* e a busca pela simultaneidade são revelados por diálogos carregados de gírias e palavras de baixo calão, transmitidas de maneira ágil, por meio de frases curtas, transcritas com palavras em conformidade com a pronúncia coloquial das personagens. Ao longo de *Abusado, o dono do morro Dona Marta*, vinculadas às descrições e à voz de Juliano VP, aparecem palavras e expressões muito semelhantes à linguagem oral, ou seja, rápidas, com a utilização de muitas gírias, recorrentes do vocabulário coloquial do cotidiano do morro. Para ilustrarmos a utilização deste recurso realista, destacamos algumas falas do protagonista, ao negociar armas com um policial e ao conversar com o amigo Marcos sobre um carro novo:

– Aí, vacilão! Vai querer ou não vai querer essa porra?! – disse Peninha. – Falô, to ligado. Vamo conversá, vamo conversá – disse Juliano. – Eu, conversar? Tu acha que to de conversa mole, rapá? – Onde tá a bichona? – Qual é, rapá, tu mostra o dinheiro aí primeiro! – Tá na mão, tá na mão! Mas tá lá no alto (BARCELLOS, 2003, p. 192).

– Lindão, zerinho, cara. Onde tu robô esse bagulho? – perguntou Juliano. – No aeroporto, o dono deve estar viajando. Gostou? – respondeu Marcos. – Carro de dotô mesmo, Dotô Marcos! Vamo precisá muito dele. O Da Praça mando a gente rapá fora logo pela estrada (BARCELLOS, 2003, p. 167).

Nesses diálogos, podemos perceber o uso de frases curtas e objetivas com excessivo uso de jargões e gírias, marca constante do atual realismo. A partir de frases breves e diretas, sem descrições detalhadas de ambientes, pessoas ou situações, as ações são narradas como se fossem faladas. Não há suspense em relação às ações ou aos pensamentos do protagonista e das demais personagens. Tudo vai acontecendo de maneira corriqueira.

ra, como se alguém estivesse contando oralmente. As gírias e as palavras de baixo calão são uma estratégia da narrativa crua de quem vive no submundo. Para Schollhammer (2007), a linguagem realista representa um ambiente naturalmente violento, é permeada pelo erótico, pela malandragem e pelo marginal. A violência é assim percebida na própria linguagem, sendo revelada por meio de um discurso direto e áspero. Segundo Müller (2012), a estética realista contemporânea está diretamente ligada aos conflitos gerados pela violência urbana, pelo tráfico de drogas, pelas disputas entre policiais e traficantes, entre outros. A pesquisadora exemplifica os recursos utilizados nas narrativas representativas do tempo atual, como “transmitir uma informação de maneira ágil e dinâmica, sob um vocabulário coloquial, repleto de gírias e oralidade” (MÜLLER, 2012, p. 61).

A narrativa apresenta expressões recorrentes do vocabulário cotidiano e que remetem a lugares, festas, marcas, nomes de times de futebol, nomes de políticos e cantores *etc.* A utilização desse recurso proporciona ao texto um tom de verossimilhança, que aproxima a narrativa da vivência diária da realidade brasileira, nesse caso, mais especificamente, a realidade carioca. Como exemplo de expressões recorrentes do vocabulário cotidiano, podemos citar: “Gávea” (p. 21), “Oxum, Oxóssi, Preto-Velho” (p. 31), “Flamengo” (p. 31), “Bangu 3” (p. 35), “mermão” (p. 45), “Xou da Xuxa” (p. 48), “Botafofo” (p. 49), “surfe” (p. 51), “birosca” (p. 62), “macumba” (p. 63), “Leonel Brizola” (p. 72), “Copacabana” (p. 73), “fusca” (p. 105), “Santana” (p. 105), “Tá dominado” (p. 296), “traíra” (p. 388), “porra” (p. 418), “caralho” (p. 417), “rapá” (p. 417), “caguetado” (p. 410). Por meio da utilização de recursos como a linguagem simples, direta, oral e coloquial, notamos que o texto possibilita ao leitor sentir-se diante da realidade, de modo que as fronteiras entre ficção e realidade tornam-se muito tênues no seu imaginário.

### Hibridação cultural

O hibridismo é um conceito muito presente na produção cultural atual e traz para debate olhares transversos, além de excluir a divisória rígida entre culturas (RESENDE, 2008). Percebe-se, no livro-reportagem em estudo, que, a despeito dos conflitos contundentes de uma sociedade desigual, discriminatória quanto à posição social e violentamente injusta, o Rio de Janeiro trata-se de uma cidade marcada pela porosidade, em que “as influências culturais desestabilizam fronteiras, onde há uma hibridação contínua fertilizando trocas culturais, imaginários simbólicos e sonhos de vida” (JAGUARIBE, 2007, p. 114). Na trajetória do protagonista Juliano VP e de seus amigos, a hibridização cultural faz-se sentir nos seus estilos de consumo, nos gêneros musicais, na cultura jovem centrada nas drogas, no sexo e nas relações afetivas que ultrapassam as barreiras de classe, raça e espaços. Podemos perceber essa questão na passagem destacada que mostra as preferências de consumo dos jovens do morro:

Era pouco dinheiro, mas dava para comprar produtos falsificados de grifes famosas no comércio barato do centro da cidade. [...] dava um jeito de usar uma camiseta da “Abidas” e uma bermuda ou tênis da “Nique”, imitações das famosas multinacionais. [...] Quando sobrava dinheiro também compravam roupa e acessórios da moda que apareciam na televisão ou que observavam na rua (BARCELLOS, 2003, p. 49).

O mundo globalizado faz-se sentir na re-tratação das personagens da favela dos anos 1980, revelando a multiculturalidade, que é facilitada, sobretudo, pelos meios de comunicação. No entanto, essa questão torna-se ambivalente em relação à dinâmica de aceitação ou intolerância em relação ao outro no convívio entre sujeitos de diferentes culturas. Notamos, na narrativa, que existe uma espécie de fronteira social delimitada pelas



diferenças linguísticas, pelas diferentes culturas e, principalmente, pela dificuldade de adaptação do sujeito a um novo ambiente. Uma prancha de surfe roubada nas areias do Arpoador introduz, na vida dos jovens do morro, a oportunidade de inserção ao ritual de práticas de esporte das áreas nobres da cidade. Assim, Juliano VP e os integrantes da Turma passam a descolorir os pelos dos braços e das pernas com uma tintura química e descem para o mar, ainda que a maioria só soubesse deslizar sobre as ondas, em uma brincadeira conhecida como “jacaré”. Na areia, as diferenças desapareciam, desde que não fossem esquecidos alguns detalhes estéticos:

Modelos e marcas das bermudas, sungas, óculos de sol ou qualquer outro acessório deveriam ser, de preferência, rigorosamente iguais aos usados pela maioria. Precisavam também reprimir qualquer comportamento mais extravagante. Gargalhadas, brincadeiras de luta, futebol, ginástica, guerra de areia ou de água eram consideradas atitudes excludentes, coisas de favelado (BARCELLOS, 2003, p. 52).

De certo modo, percebemos as personagens envolvidas em um processo de desenraizamento cultural, perdendo o senso de direção e de identidade, influenciadas pelo ambiente de uma cidade porosa e permeada pela hibridação cultural. Para Oliveira (2012, p. 16), as personagens da ficção contemporânea “vivem o estranhamento de não saberem mais se posicionar no mundo”.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constata-se que, diante de extrema complexidade, segmentação e estética de múltiplos tempos presentes na contemporaneidade, a estética realista proporciona um meio para criar no leitor a sensação de verossimilhança da realidade, passando, como refere Piccinin (2012, p. 61) pela “impossibilidade de

objetividade e imparcialidade num mundo de real construído e mediado pelos meios de comunicação”. O texto realista contemporâneo *Abusado, o dono do morro Dona Marta* reafirma o fato de que a estética realista busca transmitir cenas da realidade cotidiana ao utilizar recursos como a linguagem coloquial e dinâmica, que imprime sensação de ritmo acelerado e temas voltados para questões vinculadas à vida real, resgatando a percepção da realidade do indivíduo contemporâneo. Tal moldura é conduzida pela trajetória de um protagonista que realmente existiu, apresentado no livro em toda sua complexidade humana. Este é um importante elemento da narrativa que atenua e, até mesmo, confunde os limites entre realidade e ficção.

Ao contar histórias reais com qualidades literárias sobre a trajetória do protagonista, da realidade em que a personagem insere-se, da intimidade dos moradores da favela e sobre todas as questões relacionadas ao tráfico de drogas, à imigração, à corrupção política e à desigualdade social, torna-se possível o impacto do choque que decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que, ao ser intensificado, provoca forte ressonância emotiva. Por essa razão, a narrativa contemporânea mostra-se eclética, aproxima o real da ficção e assume, muitas vezes, estratégias atribuídas ao jornalismo. Em tempos em que a sociedade sente dificuldade para narrar suas experiências, busca-se a intensidade e a contundência na construção da realidade por meio da verossimilhança e da temática destas narrativas. Assim, a união da descrição objetiva dos fatos reais aos elementos de subjetividade e de emoção da narrativa, presente no livro-reportagem, parecem um caminho de retorno à sensibilidade, uma forma de enfrentar o excesso informativo que bombardeia o sujeito contemporâneo.

Nesse estudo, muitos sentidos podem ser desvelados a partir da obra analisada, pois estão sempre em construção e não temos a pre-

tensão de tirar conclusões definitivas. Dentro dessa proposição de estética realista, o livro-reportagem em estudo possibilita o acesso ao real, resgatando a história ao mesmo tempo em que estimula a imaginação, constituindo-se como uma possibilidade de oferecer a necessária determinação para a experiência fluida e porosa da contemporaneidade.

## Referências

- BARCELLOS, Caco. *Abusado: o dono do morro Dona Marta*. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Viagem ao estômago da besta*. Entrevistadores: Observatório da Imprensa, 2003. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br>>. Acesso em: 03 de outubro de 2012.
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Jornalismo em convergência*. São Paulo: Ática, 2007.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas*. Campinas: UNICAMP, 1993.
- MARTINS, Bruno Guimarães. Sinto, logo existo. *COMPÓS. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação*. XVIII Encontro. Jun. 2009. Rio de Janeiro: PUC-RJ. Disponível em: <[www.compos.org.br](http://www.compos.org.br)>. Acesso em: 23 de setembro de 2012.
- MELO, José Marques de; ASSIS, Francisco de. *Gêneros jornalísticos no Brasil*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.
- MÜLLER, Vanessa Goettert. *A estética do realismo em narrativas brasileiras contemporâneas*. 2012. Dissertação Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado. Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2012.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Introdução: rumos da ficção brasileira contemporânea. In: GAI, Eunice Piazza; OLIVEIRA, Vera Lúcia de (Orgs.). *Narrativas brasileiras contemporâneas em foco*. Santa Maria: EDUFSM, 2012.
- PICCININ, Fabiana. Da ascensão do realismo como narrativa da experiência contemporânea. In: GAI, Eunice Piazza; OLIVEIRA, Vera Lúcia de (Orgs.). *Narrativas brasileiras contemporâneas em foco*. Santa Maria: EDUFSM, 2012.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Casa das Palavras/Biblioteca Nacional, 2008.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 29. Brasília, jan/jun. 2007. Disponível em <[http://www.gelbc.com.br/revista\\_29.html](http://www.gelbc.com.br/revista_29.html)>. Acesso em: 23 de setembro de 2012.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

## TEORIA DA LITERATURA: ALGUNS PRESSUPOSTOS LOCATIVOS

José Luiz Foureaux de Souza Júnior<sup>1</sup>

**RESUMO:** o presente artigo tece comentários acerca da Teoria da Literatura e de seu pretense “lugar” no âmbito dos estudos literários e culturais. Os pressupostos ensejam o questionamento sobre ideias consolidadas em relação à leitura como instrumento genuinamente fundacional do que se entende por “teoria”. Leitor, leitura e horizonte de expectativas são os conceitos-chave os quais, mesmo que implicitamente, orientam a articulação das ideias expostas, na busca de rever a funcionalidade discursiva dos conceitos no âmbito dos estudos literários e culturais. A discussão enfoca posicionamentos de autores considerados importantes, sem demérito de outras orientações, para uma retomada da conceituação que se faz necessária para os estudos literários em sua dinamicidade orgânica no âmbito das Ciências Humanas. Fica clara a perspectiva comparatista que logra circunscrever o campo das especulações desenvolvidas, com o intuito de contribuir para uma discussão de cunho epistemológico da disciplina denominada Teoria da Literatura. As conclusões apontam para a dinamicidade do processo de consolidação da Literatura Comparada como campo do saber privilegiado.

**Palavras-chave:** Teoria. Literatura. Leitura. Crítica.

**ABSTRACT:** This article presents the comments about the Theory of Literature and its alleged “place” in the context of literary and cultural studies. The assumptions desire the questioning of consolidated ideas about reading as a tool genuinely founding of what is meant by “theory”. Reader, reading, horizon of expectations are the key concepts that even implicitly guide the articulation of the ideas in the pursuit of discursive review the functionality of the concepts in the context of literary and cultural studies. The discussion focuses on placements authors considered important, no demerit other guidance, for a resumption of conceptualization that is necessary for literary studies in its organic dynamism within the Humanities. It is clear the comparative perspective that manages to circumscribe the field of speculation developed, in order to contribute to a discussion of epistemological discipline called Literary Theory. The conclusions point to the dynamics of the process of consolidation of Comparative Literature as a field of knowledge privileged.

**Keywords:** Theory. Literature. Reading. Critics.

---

Perspectives must be fashioned that displace and estrange the world, reveal it to be, with its rifts and crevices, as indigent and distorted as it will appear one day in the messianic light. To gain such perspectives without velleity or violence, entirely from felt contact with its objects – this alone is the task of thought. It is the simplest of all things, because the situation calls imperatively for such knowledge, indeed because consummate negativity, once squarely faced, delineates the mirror-image of its opposite. But it is also the utterly impossible thing, because it presupposes a standpoint removed, even though by a hair’s breadth, from the scope of existence, whereas we well

---

1. Doutor em Literatura Comparada, professor de Literatura-Luso-Brasileira da Universidade Federal de Ouro Preto.

know that any possible knowledge must not only be first wrested from what is, if it shall hold good, but is also marked, for this very reason, by the same distortion and indigence which it seeks to escape. The more passionately thought denies its conditionality for the sake of the unconditional, the more unconsciously, and so calamitously, it is delivered up to the world. Even its own impossibility it must at last comprehend for the sake of the possible. But beside the demand thus placed on thought, the question of the reality or unreality of redemption itself hardly matters.

(Theodor Adorno,  
*Minimamoralia*)

Faz tempo, muito tempo, que os estudos literários procuram respostas para as mesmas perguntas. Sempre repeti para meus alunos que, no dia em que essas respostas fossem encontradas e que sobre as questões levantadas não pairassem dúvidas, a literatura acabaria. Não sei se isso é efetivamente possível, mas ainda penso assim. No entanto, esse afã de buscar respostas, ao que parece, faz com que os estudos literários sustentem-se e desenvolvam-se ao longo do tempo, da História. Nesse processo, sua própria História é contada e escrita, passando de geração a geração, sob a forma de tradição ou de revolta contra essa mesma tradição. Esse embate, em minha opinião, dinamiza as potencialidades críticas do infindável número de críticos que se vão formando também ao longo do tempo e da História: sua própria História vai se contando e se escrevendo. Essa sequência poderia ser desenvolvida em uma inumerável lista de tópicos. Seria extremamente interessante gastar tempo, sensibilidade e estudo para elaborar rol desses tópicos e ir debruçando-se sobre cada um deles, na bus-

ca de esmiuçar os detalhes a que me referi.

Por outro lado, na posição de “professor de literatura”, essa mesma situação implica outro problema: como ensinar isso? Que matéria é essa que se recusa a submeter-se aos padrões didáticos de apresentação e construção do conhecimento? Será que é mesmo possível ensinar literatura? Dessas perguntas, nascem outras, que se fazem igualmente instigantes e problemáticas, porque se juntam às demais, prévias, em um conjunto de dúvidas insondáveis a encostar professor e aluno contra uma parede intransponível, uma espécie de muro de lamentações que vai acumulando, no desgaste de suas pedras, a sequência infinita das possibilidades de leitura. Esta é a palavra-chave aqui: leitura.

O conceito de leitura pode ser encarado sob diversas perspectivas teóricas e abordado sob diferentes prismas metodológicos: da sociologia da literatura à poética da desconstrução, passando pela psicolinguística, pela teoria da comunicação e pela estética da recepção. Em termos genéricos, sem prejuízo da efetiva pluralidade de enquadramentos e de eventuais acepções, que podem vir a relacionar-se de alguma maneira, o conceito de leitura pode ser entendido como uma “operação” através da qual surge um sentido em um texto, no decurso de certo tipo de abordagem, com a ajuda de certo número de “outros” conceitos, em função da escolha de determinado nível em que o texto deve ser trabalhado. Acentuando-se o teor dinâmico da leitura, pode-se afirmar que o leitor é “coprodutor” do texto, na medida em que este reúne uma série de “efeitos de sentido”.

A leitura constituía-se, da Antiguidade até a Idade Média, em exercício para uma elite erudita. Tal situação modificou-se com a invenção da imprensa e a difusão do ensino através das escolas, fatos que marcaram profundamente o Renascimento, possibilitando o saber para todos, através da difusão da capacidade de ler. A grande reviravolta aconteceu com o início da industrialização,

na Europa do século XVIII, que proporcionou grande aumento das publicações, como romances a baixo custo e jornais contendo folhetins literários, muitas vezes republicados como livros.

Ler deixou de ser uma atividade exclusivamente masculina no século XIX, pois as mulheres ganharam acesso ao aprendizado da leitura e à escola, tornando-se leitoras assíduas de folhetins e romances. Gustave Flaubert demonstra bem isso ao ironizar a ingenuidade de *Madame Bovary*, que sonha com um mundo semelhante àquele pintado pela literatura romântica que ela passou a juventude a ler. Ainda nesse século, as escritoras abandonaram o disfarce das cartas literárias, praticado pelas autoras eruditas dos séculos anteriores.

Cabe, aqui, uma pequena digressão. Situações como essas, destacadas de uma história (implícita) da leitura, levam à consideração de uma lacuna nos estudos teóricos da literatura que, ainda que tenham notado, valorizado e avaliado o papel do desenvolvimento das relações de gênero e sexualidade ao longo do tempo, não abriram espaço para a análise pormenorizada e metodologicamente rentável dessas mesmas relações, como elemento composicional de um discurso crítico, efetivamente “crítico”.

Em outras palavras, o “gênero” – ou a “sexualidade” – pode ser percebido nas entrelinhas de muitos estudos e pode, até mesmo, ser considerado o elemento fundamental de uma tendência. Contudo, pela perspectiva em que me coloco, essa tomada de posição nunca “definiu” uma linha de desenvolvimento teórico do discurso da crítica. Esse é um exemplo de lacuna deixada pela Teoria da Literatura nos moldes em que, tradicionalmente, esta vem/continua sendo tratada. Seguindo esse raciocínio, a grande transformação, no plano da leitura, deu-se a partir do advento da cultura de massa e da indústria cultural – fenômenos bem estudados nas décadas de 1930 a 1950 pela escola de Frank-

furt, cujos expoentes foram Walter Benjamin, Theodor Adorno e Herbert Marcuse. Nesse período já sobressaía o conflito entre uma leitura considerada “erudita” e tradicional de obras literárias impressas e os novos meios de comunicação de massa, principalmente o cinema e a televisão, que combinam o ver, o ouvir e o movimento da imagem, inclusive em cores. Fico imaginando se não seria possível estabelecer uma dicotomia paralela a essa: em certo sentido, a sexualidade proporciona essa possibilidade quando, no âmbito alargado dos estudos de gênero, levar-se-iam em consideração as “diferenças” na leitura de obras literárias sob a influência da sexualidade de leitores, personagens, discursos ficcionais, autores, narradores *etc.*

Tomados como iniciais, esses fundamentos gerais que sustentam toda a leitura, bem como esse processo, relacionado particularmente à narrativa, reveste-se de alguma particularidade, principalmente quando opera com textos ficcionais. Essa particularidade deve-se não só a fatores de ordem composicional da própria narrativa, que condicionam o texto, mas também às circunstâncias psicológicas e socioculturais que envolvem a leitura da ficção. Dois aspectos dessas circunstâncias podem ser destacados. Por um lado, destaca-se o fato de que a leitura da ficção narrativa solicita o que se conhece por “suspensão voluntária da descrença”, mediante a qual o leitor estabelece um pacto tácito com o texto, no sentido de não questionar a veracidade do que nele é narrado. Isso não quer dizer que o texto seja lido na esfera da pura alienação ou como radical exercício lúdico: se a leitura da ficção existe, é, entre outras coisas, porque o leitor é capaz de, por seu intermédio, ter acesso a temas, ideias e valores que diretamente lhe interessam e favorecem o seu autoquestionamento. Por outro lado, a leitura da ficção – incluindo suas variações formais, de maneira generalizada e, mais particularmente, a narrativa – requer o estímulo da curiosidade e da atenção do leitor,

fascinado pelas características de certas personagens, absorvido pelo desenvolvimento do enredo, pela iminência do desenlace *etc.* Assim, é possível afirmar que o interesse designa, ao mesmo tempo, o prazer que se tem ao ler e o produto real da leitura, a sedução exercida pelo texto e a sua atividade de informação. As estratégias narrativas contribuem, nesse sentido, para a criação e a manutenção desse interesse.

Em conexão com o que interessa à narrativa, a leitura pode ser entendida como concretização de um sentido possível, ou seja, os objetos apresentados em um texto apresentam de certo grau de indeterminação. Aproveitando as ideias de Roman Ingarden (1979, p. 273), é o mesmo que dizer que:

[...] nem o objeto apresentado é total e univocamente determinado no seu conteúdo nem é infinita a quantidade das determinações univocamente definidas e positivamente atribuídas nem ainda a das simplesmente co-apresentadas: só é projetado um esquema formal de uma quantidade infinita de pontos de indeterminação que ficam quase todos por preencher.

É pela leitura que se processa esse preenchimento, devendo, entretanto, notar-se o seguinte: a leitura, entendida como concretização, não deixa de ser uma prática localizada e relativizada, não podendo essa concretização ser confundida com a própria obra a que se refere. Em outras palavras, a leitura é ativada e desenvolvida através do suporte de códigos que o leitor variavelmente conhece e domina, de acordo com a sua competência particular. A importância da leitura como processo interativo aparece implicitamente reconhecida naquilo que a ficção provoca e engloba: as seduções, os riscos, as expectativas e os acidentes do próprio ato de leitura. Exatamente como comenta Ítalo Calvino (1982, p. 26):

Estás pois agora pronta para atacar as primeiras linhas da primeira página. Prepa-

ras-te para reconhecer o inconfundível tom do autor. Não. Não o reconheces, com efeito. Mas, pensando bem, alguma vez alguém disse que este autor tinha um tom inconfundível? Pelo contrário, sabe-se que é um autor que muda muito de livro para livro. E é precisamente nestas andanças que se reconhece que é ele. Aqui porém, parece que não tem nada a ver com todo o resto que escreveu, pelo menos tanto quanto te lembra. É uma desilusão? Vamos ver.

Se essa situação é, de certo modo, extrema, a verdade é que, em diferentes situações, é possível, também, encontrar a leitura como ato “de criação”, que transporta para a ficção os seus condicionamentos e procedimentos funcionais. É no relato epistolar que isso acontece com mais evidência: nesse caso, o destinatário de uma carta institui-se (salvo desvios ocasionais) como leitor dessa carta. Naturalmente, sem prejuízo da sua índole de entidade ficcional, na leitura deste gênero entram as determinações psicoculturais, ideológicas *etc.*, próprias de toda a leitura, e dela podem decorrer transformações e reações que configurem o agir desse leitor a quem cabe também o estatuto de personagem. Por que não considerar a sexualidade entre tais determinações? Ela, como se sabe, inunda o imaginário humano com sua demanda que, também através da leitura, faz-se perceber. Em outras situações, a leitura é apenas um ato hipotético, suposto pelo narrador que invoca um leitor o qual, tal como ele, guarda suas marcas de entidade ficcional. Da mesma forma aqui, como a cada leitura, um sujeito encarrega-se de operacionalizar o papel de leitor, cuja sexualidade, forçosamente, terá influência sobre o ato de leitura.

Seria metodologicamente redutor encarar os vários tipos de leitura como processos in comunicáveis entre si. A leitura operada por um leitor real, apontando para uma síntese interpretativa do texto narrativo, beneficia-se de elementos de diversos níveis de exis-

tência e das informações que provêm de diferentes entidades e contributos: da leitura do próprio leitor real, do posicionamento receptivo (fictício) desse leitor *etc.* Pode-se, assim, afirmar que a dinâmica de uma história não brota simplesmente das qualidades intrínsecas de certos elementos narrativos, mas resulta, antes, de uma interação de fenômenos intrínsecos e extrínsecos, uma dialética que subjaz a toda a leitura. Nessa interação, entram as informações textuais e os conhecimentos intertextuais, os elementos parcelares da obra e a informação textual global, a interpretação que decorre da obra e o próprio sistema de valores do leitor. Como resultado dessa interação dialética, postula-se a síntese pela qual, talvez paradoxalmente, o leitor é modificado por uma obra que ele próprio parcialmente construiu.

Os caminhos de reflexão teórica e metodológica abertos pela poética da desconstrução, em cujo contexto a problemática da leitura ocupa um lugar proeminente, podem levar a repensar o conceito em apreço, mas não necessariamente a pôr em causa a pertinência da sua formulação em termos semióticos, por exemplo. É certo que, da perspectiva desconstrutivista, alinham-se procedimentos operatórios dissonantes, em grande parte, quando confrontados com a tendência a ler no texto um sentido harmoniosa e organicamente articulado por sistemas de signos convergentes na representação desse sentido. Contestando a racionalidade tradicionalmente atribuída à linguagem verbal (uma racionalidade que se projeta na concepção da leitura formulada pela teoria semiótica), o desconstrutivismo, inspirado por Jacques Derrida e seus seguidores, valoriza a leitura como diferença, como exercício de apreensão de múltiplos sentidos erráticos, movediços, contraditórios até.

De qualquer maneira, esse conceito de leitura acaba por não poder ficar alheio ao paradigma que, em princípio, apresenta-se como uma contraposição, ou seja, o paradigma “semiótico” que estabelece o princípio da coloca-

ção de uma obra em um universo codificado. Com efeito, as teorizações do desconstrutivismo, embora desejando uma atitude “derivativa” e de livre associação interpretativa nos confrontos da obra, têm, de fato, a necessidade de um nível de análise oposto: precisamente aquele que vai desvelar a armadura do código suscitado pela leitura.

Ao pensar sobre a leitura como um operador de proposições que se querem renovadas para a Teoria da Literatura, não se pode deixar de pensar no leitor. A aparente obviedade da observação não deixa de levar em consideração que, no quadro atual dos estudos teóricos acerca da literatura, essa, ainda, é uma questão candente. No fundo, nunca deixou de sê-lo, mas as “correntes” pelas quais esses estudos foram levados ao longo do tempo, assumem o papel de um “motor” dinâmico que impede a anulação da eficácia e da efetividade dessa abordagem, uma vez que é impensável qualquer tipo de crítica sem a valorização do leitor. Jauss e Iser são, repetidamente, lembrados por isso, e nada há que fazer para tentar neutralizar sua fundamentalidade. Assim, no quadro geral de pressupostos para a pretendida renovação da Teoria da Literatura, destacando-se, ainda, o desdobramento instigante provocado pelos Estudos Culturais, o leitor retoma o centro de atenções, não apenas como elemento operacional e passivo, mas como elemento dinamizador e ativo, praticamente definidor do rumo que se quer tomar.

Ao contrário do que o termo pode sugerir, o leitor não é uma entidade necessariamente simétrica e correlata ao autor. Trata-se de um conceito difundido a partir das reflexões de Wolfgang Iser sobre a relação interativa texto/leitor: no quadro dessa relação, o leitor constitui uma presença destituída de determinação concreta, não identificada. Dessa maneira, não pode ser simplesmente confundido com o leitor real, sujeito virtual em função do qual o texto é construído como estrutura a ser decodificada.

É o que se pode perceber na observação de Gérard Genette (1982, p. 103) sobre a referida assimetria: “contrariamente ao autor implicado, que é, na cabeça do leitor, a ideia de um autor real, o leitor implicado, na cabeça do autor real, é a ideia de um leitor possível”. Os adjetivos atribuídos ao autor e ao leitor, aqui, não me levam a considerações pormenorizadas, uma vez que a abordagem desenvolvida por Genette é apenas alusiva. Assim, qualquer diferenciação que se possa fazer não constitui, *a priori*, matéria de meu interesse particular aqui e agora. No entanto, essas considerações confirmam a efetiva preponderância do leitor, no quadro de pressupostos esboçado neste artigo.

Nos termos em que se apresenta, acentua-se a condição virtual do leitor implicado, condição que leva Genette a propor que ele seja aquele designado como leitor virtual. Que o leitor real corresponda ou não ao leitor implicado é uma possibilidade que escapa ao controle do autor; do mesmo modo, confundi-lo com o narratário seria conferir-lhe o estatuto de entidade ficcional e, eventualmente, atribuir-lhe contornos definidos que, enquanto figura virtual, o leitor implicado não tem.

Conta uma anedota que, para identificar a qual ordem religiosa pertenceria uma casa de formação, bastaria localizar onde havia luz. Se fosse na capela, a casa seria de beneditinos; se na biblioteca, provavelmente seria de jesuítas ou de dominicanos; se na cozinha, com certeza, franciscanos. Esta anedota apresenta um detalhe que me interessa aqui: a biblioteca. Essa construção mítica necessita de um elemento, igualmente físico, para se fazer concreta: o livro. Este, por sua vez, para fazer sentido, tem que seduzir o elemento humano que o compulsa: o leitor.

Carlo Ginzburg, em *O queijo e os vermes*, narra a história de um moleiro que foi julgado pela Inquisição porque “sabia” ler. Na verdade, ele lia de uma maneira que se desviava daquela autorizada pela Igreja e fazia esse

tipo de leitura da própria *Bíblia*. Desse modo, o moleiro era sujeito de sua própria leitura. O exemplo fortuito basta-me para pensar na figura (quase) alegórica que é o leitor. Na Idade Média, para alguns estratos sociais, ocupar o lugar de leitor era mais do que um crime, era um pecado, na verdade. Essa situação reflete bem o contexto da época, uma vez que a própria *Bíblia*, parabolicamente, parece anunciar essa sentença inexorável. No livro do *Gênesis*, Deus diz a Adão para desfrutar do Éden, com exceção da árvore do bem e do mal: “e Iahweh Deus deu ao homem um mandamento: ‘Podes comer de todas as árvores do jardim. Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, porque no dia em que dela comeres terás que morrer’” (Gen. 2,16-17).

A sentença é taxativa e a alegoria de comer o fruto proibido aponta, em certo sentido, para o ato da leitura: desvendar o mistério do bem e do mal é uma condenação. Assim, quando o leitor experimenta esse fruto (a leitura), morre, metaforicamente, para poder desfrutar do mundo da ficção. Uma morte prazerosa e instigante, é verdade, mas uma denegação da realidade, conforme Sigmund Freud. Estranha danação esta, uma vez que, na Antiguidade – apesar de a leitura ser também um elemento de estratificação social –, o leitor não seria condenado por ser o que é. Talvez seja por isto que Umberto Eco, em seu *O nome da rosa*, envolve, na narrativa policial, a busca de um desejado livro sobre a comédia, expurgado da *Poética*, de Aristóteles, em suspense e drama: renovação do anátema bíblico. No filme *Sociedade dos poetas mortos*, o leitor também aparece como um condenado. O filme apresenta um grupo de estudantes que é instigado pelo professor de Literatura a praticar o ato da leitura. Seus métodos, nada convencionais, causam delírio e ódio, simultaneamente. O conflito chega a causar o suicídio de um dos alunos e a dissolução do grupo que se reunia, clandestinamente, para ler, o que aponta para a continuidade do mito.



Durante o século XIX, a figura quase lendária do leitor também sofre as consequências de seus atos. Nesse período, não era o simples fato de poder ler que o incriminava, mas o livre arbítrio na escolha do que ler. A moralidade burguesa impôs um código de conduta rígido, englobando, inclusive, o ato de leitura. A condenação vinha sobre o fato de se ter feito uma má escolha; ainda que não se conhecesse bem o motivo real da determinação do que era “bom” ou “ruim”, necessário ou condenável, certo ou errado: o eterno maniqueísmo. De certa forma, ainda no século XX, quando a censura determina o que ler e o que não ler, discricionariamente, essa herança permanece ditatorial.

Isso tudo leva a pensar sobre a fundamentalidade do papel do leitor para a Teoria da Literatura. É possível afirmar que esse tópico sempre esteve presente nos trabalhos investigativos do campo dos estudos literários, ainda que implicitamente. Durante o período em que a Teoria da Literatura esteve dividida pela oscilação das “correntes” textualistas e contextualistas, o leitor sempre foi considerado um instrumento de reconhecimento das leis, pressupostamente universais, que regiam o universo literário – em todas as suas manifestações formais. O leitor era o ponto de chegada, o objetivo do autor, para quem este escrevia a obra. Nesse contexto, o crítico e o teórico eram aqueles que reconheciam e legitimavam os “mecanismos mágicos” da obra e ditavam regras sobre como operacionalizá-los, para que o sentido fizesse-se perceber. Daí, emitiam suas leis. Parece óbvio, mas eles eram (e continuam sendo) leitores também e, através de seu trabalho de leitura, é que tudo o mais poderia (e continua podendo) ter lugar.

Houve um momento em que a figura do leitor deixou de ser um ponto de chegada do processo criativo – sua justificativa, afinal de contas – para se estabelecer como núcleo de todo o processo e sua (praticamente) única sustentação: a estética da recepção. Fico

sempre com a impressão de que as ideias de Jauss e Iser, no princípio de tudo, nada mais fizeram do que verbalizar o óbvio e dar a este o caráter de operacionalidade, sempre denegado. Não se trata de uma redenção do pensamento da Escola de Konstanz, mas da afirmação de uma circunstância que me parece eficaz. O leitor, nos termos em que é pensado hoje, sempre existiu. Assim não fosse, todas as especulações acerca da leitura não teriam o menor sentido.

Ultrapassadas as fases do pecado, da condenação e do caráter de instrumentalidade para chegar a ocupar o núcleo de todo o processo, o leitor, hoje, não mais ocupa um lugar determinado *a priori*, mas faz-se presente – e necessário, fundamental – onde e quando houver um texto. Assim, a cultura, que se apresenta como um grande texto, tem necessidade de um leitor para que o seu sentido ganhe consistência, o que ocorre em todas as instâncias da própria vida cultural. Uma das consequências de tudo isso, nos dias de hoje, é a tomada de consciência do fato de que o leitor é muito mais do que tudo o que já foi dito dele. Em outras palavras, o sujeito é o conceito que vai representar essa instância e, nesse sentido, alargar o campo da atuação e da justificativa de sua existência. Nesses termos, o sujeito-leitor é uma instância que, hoje, ultrapassa, inclusive, a dimensão posta pela própria estética da recepção.

Em termos gerais, a Teoria da Literatura, em todos os seus momentos, levou em consideração o leitor, mas sempre em relação ao texto. Exemplo disso é o conjunto de investigações conhecido como formalismo. Apesar de ser sempre tomado como uma das correntes textualistas, o formalismo não prescinde do leitor, uma vez que a ideia de desvio só pode ser pensada a partir desse pressuposto. É absurdo pensar em um grau de autonomia tal, para a linguagem, que fosse capaz de produzir seus próprios desvios.

Na verdade, é a arbitrariedade do sujeito que utiliza a linguagem que vai determinar

esse grau de desvio. A intensidade, o objetivo e a instrumentalidade desse desvio respondem a uma demanda de desejo do sujeito, não da linguagem, pois esta existe em função daquele e vice-versa. Há, portanto, uma relação de interdependência intrínseca nessa interação, não sendo possível organizar, na linha do tempo, qual dos dois elementos vem primeiro. Esse detalhe, aparentemente banal, óbvio e superficial, é o olho do furacão do/no ideário formalista. A linguagem, como disse, não tem autonomia para livrar-se disso.

Ora, ao postular o desvio como marca da linguagem literária, o formalismo está, implicitamente – e, eu arriscaria dizer, inconscientemente –, invocando o sujeito, utilitário da linguagem. Ele constitui-se nela e essa crença é tudo. Não há como escapar dessa ilação. Mais adiante, quando a noção de desvio é substituída pela de horizonte de expectativa – a generalização, aqui, não fere o princípio epistemológico da Teoria da Literatura, nesses dois momentos de sua história (o formalismo e a estética da recepção), o sujeito continua presente, dessa feita, explicitamente.

Em qualquer uma das duas situações em que o sujeito “aparece”, acredito ser possível pensar no olhar homoerótico como um farol. Esse olhar, no primeiro caso, apontaria para o desvio de linguagem como um subterfúgio linguístico para a constituição de subjetividades complexas, que poderiam ser chamadas de alteridades. É a dinâmica constitutiva que vai poder ser percebida e “aproveitada” pela própria literatura, em primeira instância, e por sua teorização, em segunda. Um bom exemplo dessa situação é o tipo de ambiguidade que se instaura quando o sujeito da enunciação e o sujeito do discurso pertencem a gêneros diferentes, como em várias canções de Chico Buarque ou mesmo nas cantigas de amigo da lírica trovadoresca. Quando o poeta expressa-se no feminino, abre-se, de maneira equívoca, a possibilidade de expressão de um amor nem sempre autorizado pelo contexto sociocultural. Mais

ainda: é todo o sistema disciplinador de gêneros, sexualidades e papéis que se revela como convencional. Esse travestismo poético é pouco explorado e pode render leituras interessantíssimas de algumas dessas canções ou cantigas. Por outro lado, as relações entre dois rapazes podem explicitar, ainda que nas entrelinhas, uma homoeroticidade insuspeitada, como seria o caso, por exemplo, do conto “O sorvete”, de Carlos Drummond de Andrade.

Em síntese, o que se pode reafirmar conclusivamente é que o olhar homoerótico não deve se restringir a sujeitos homoeroticamente atraídos, mas alargar o campo de visão da leitura proporcionada anteriormente pela homosociabilidade manifesta e aceita pela hegemonia da cultura androcêntrica heterossexista na/da tradição. Em outras palavras, não se trata de postular um gênero exclusivo para o exercício teórico da literatura, mas proporcionar a ela a oportunidade de examinar outros quadrantes expressivos e representacionais. O discurso ficcional engendra situações que o discurso teórico pode “explicar” – não exatamente no sentido clássico e, por que não, ultrapassado do termo. Cabe à Teoria da Literatura esse exercício semiótico de articulação de signos culturais – e a sexualidade está, sem dúvida, inclusa no conjunto desses signos.

Uma revisão na abordagem da Literatura seria exigida e considerada importante na Europa e no mundo se a Teoria da Literatura quisesse realmente responder aos fenômenos da propaganda e dos meios de comunicação de massa que foram surgindo. A necessidade de responder a esses fenômenos fez surgir dúvidas e possibilidades que representam um desafio constante para a Teoria da Literatura. Muitas das respostas já haviam sido encontradas, mas, a partir delas, novas questões e dúvidas foram colocadas, o que, no final das contas, sustenta a própria dinâmica dos estudos literários em sua interlocução intrínseca com os estudos culturais. A resposta foi procurada

pela estética da recepção, no final da década de 1960, provocando uma revolução no contexto interativo entre sujeito, texto e leitura. O leitor deixou de ser visto como elemento composicional que ocupava uma posição passiva, para ser alçado à condição de parte integrante do processo de leitura. Assim, passou a ser compreendido não apenas como polo questionador, mas também como elemento de impulso reestruturante da própria escrita da obra por parte do autor.

É claro que a noção de sentido da obra ganhou outra conotação a partir dessas considerações, e é sob a égide dessa nova perspectiva que o conceito de leitor, acompanhado pelo de sentido, deve ser considerado. Embora Roland Barthes tenha buscado acentuar o ato da leitura em *O prazer do texto*, na verdade, ele aprofundou-se em uma retórica da fruição do eu-leitor ou na posição do eu-escritor, afastando-se da relação interativa entre os dois. Jauss condena sua leitura. Apesar dessa condenação, vale a pena levar em conta uma imagem instigante proposta por Barthes e que ilustra bem a espécie de perda de si mesmo que ocorre com o autor, a personagem e o sentido no/do texto, na perspectiva de leitura aqui proposta:

*Texto quer dizer tecido; mas enquanto até esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo, perdido neste tecido – nesta textura – o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia (BARTHES, 1973, p. 112).*

A ideia de dissolução é muito instigante. Em lugar de explicitar um caráter negativo, de perda, ela recupera um sentido, digamos, psicanalítico, renovado. Dizendo de outra manei-

ra, exclui-se a possibilidade de ontologizar o autor do texto e, mesmo, o seu leitor, fazendo, na verdade, uma celebração do próprio ato de leitura. Sem ele, nenhuma das duas figuras teria condições de existência. No entanto, é nessa mesma condição que sua espessura revela-se, fazendo com que o ciclo feche-se e vislumbre a constituição de ambos – sujeito e sentido – no próprio ato de leitura.

A estética da recepção procurou superar a hegemonia exercida pelo estruturalismo – de Lévi-Strauss, Barthes, Brémond, Todorov, Genette – durante toda a década de 1970, principalmente ao excluir a noção da natureza diacrônica da História. O estruturalismo trabalhava, basicamente, com a noção sincrônica de estrutura, sistema e modelo, empregando a lógica matemática e uma análise imanente do texto, considerando os aspectos sociais tão somente quando se encontrassem articulados nele. Da observação dos manuais de Teoria da Literatura que rezam pela cartilha marxista – como os livros de Terry Eagleton ou de Richard Freadman e Seumas Miller – depreende-se uma preocupação, eu diria redutora – ainda que não “absolutamente redutora” – da perspectiva marxista, no sentido de não deixar espaço para outros desdobramentos discursivos da própria crítica, enquanto busca novos pressupostos e/ou paradigmas para seu próprio desenvolvimento teórico.

Pode-se considerar a aula inaugural de Hans Robert Jauss, intitulada “A história da literatura como provocação da ciência literária”, em 13 de abril de 1967, na Universidade de Konstanz, no sul da Alemanha, como o marco inaugural da corrente da estética da recepção. Esse “movimento” respondeu a um anseio estudantil de reforma curricular, reduzindo a excessiva ênfase nos estudos clássicos e substituindo uma visão historicista por outra mais fenomenológica e existencialista ou vivencial. Jauss o reafirmou durante um congresso bienal de romanistas alemães. Na citada conferência de 1967, valendo-me das palavras de Regina Zilberman (1989, p. 49):

H. R. Jauss propõe uma inversão metodológica na abordagem dos fatos artísticos: sugere que o foco deve recair sobre o leitor ou a recepção, e não exclusivamente sobre o autor e a produção. Seu conceito de leitor baseia-se em duas categorias: a de horizonte de expectativa, misto dos códigos vigentes e da soma de experiências sociais acumuladas; e a de emancipação, entendida como a finalidade e efeito alcançado pela arte, que libera seu destinatário das percepções usuais e confere-lhe nova visão da realidade.

A estética da recepção privilegia a relação autor/obra/público, pois ela superou a relação unívoca autor-leitor ao incorporar múltiplas relações biunívocas na relação obra-sociedade, texto-contexto, autor-contexto, leitor-sociedade. É possível, então, dividir as diversas fases da estética da recepção:

1. fase cujos expoentes foram Jauss, que publicou suas obras sob a influência hermenêutica de Gadamer, e Iser, que se preocupava com o efeito estético do texto sobre o leitor, tendo como momento primordial a história da recepção, desenvolvida a partir de Husserl e de Roman Ingarden;
2. fase marcada por Karlheinz Stierle, Rainer Warning, Wolf-Dieter Stempel e Hans Ulrich Gumbrecht, que mostraram uma fidelidade não exclusivista para com a semiótica e a pragmática;
3. fase marcada pelo interesse preponderante pela sociologia da literatura e pela comunicação não literária (meios de comunicação de massa, publicidade).

É claro que essa divisão não representa consenso e, muito menos, esgota as possibilidades de acompanhar o desenvolvimento das propostas da estética da recepção em sua totalidade. Essa divisão apenas reflete uma possibilidade de organizarem supostas fases

desse desenvolvimento, sem a menor pretensão de definir as linhas de força da própria estética da recepção. A meu ver, essa pretensão esvai-se, uma vez que considero o conjunto de proposições “revolucionárias” de Jauss e Iser como um exercício contínuo de retomadas críticas da própria Teoria da Literatura. Essa, para mim, é a grande lição legada pelos dois e por todos os demais que, a partir deles, colocaram-se a serviço desse exercício infundável. Atualmente, a estética da recepção volta-se para os aspectos ideológicos que envolvem a recepção social do texto literário e outras manifestações artísticas e culturais ou dos meios de comunicação de massa. Seria possível, através do estudo dos espaços vazios do texto e do horizonte de expectativa do leitor, realizado por Wolfgang Iser, reler aspectos da comunicação ou da arte e mostrar em que medida a recepção do texto pelo leitor ou ouvinte contribui para a sua reelaboração. No Brasil, país de forte tradição oral, de escasso público leitor, o crítico ou o autor tornam-se, sem dúvida, uma espécie de leitor privilegiado e quase único de literatura. Cria-se, assim, um eixo *sui generis* de intertextualidade entre a obra e a sua leitura pelos autores brasileiros, praticamente sem a intermediação do público leitor em geral. Esse é um dos problemas que devem ser encarados pelos estudos da recepção no Brasil.

Hans Robert Jauss acentuou a importância do público como o verdadeiro transmissor da continuidade da literatura no tempo (tradição), mas um transmissor dinâmico, não estático, agindo não em uma cadeia de recepções passivas, em sucessão causal, mas em um campo de reações. Por um lado, esse campo altera-se a cada recepção, por outro, age sobre a nova produção. O horizonte de expectativa é um “sistema intersubjetivo” ou “sistema de referência” que um indivíduo hipotético tem com relação ao texto. Cabe à estética da recepção reconstituir essa relação entre obra e público.

O movimento de contínua renovação explica a tentativa de revisão da teoria dos gê-

neros literários por Jauss e outros teóricos dessa corrente. Esses gêneros espelham a tradição literária, no seu aspecto sincrônico, mas estão igualmente em constante mutação diacrônica, pelo contato com o público e pelas reações psicológicas e históricas do leitor, esteticamente introduzidas pelo horizonte de expectativa. O leitor desempenha, assim, um papel dinâmico e ativo, em nada e por nada normativo. Portanto, a teoria dos gêneros literários é reformulada de forma diacrônica e dinâmica, somando-se a um todo constitutivo sincrônico, que é o cânone, pretensa e objetivamente imutável, que contém e legitima supostos “valores poéticos permanentes”.

Tendo chegado até aqui, é possível deduzir que a leitura, o leitor e o exercício crítico da análise da recepção são elementos que denunciam o caráter historiográfico da própria crítica. Nesse sentido, o desejo de estabelecer pressupostos básicos da ordem da renovação não pode deixar de salientar esse aspecto. A história entra, mais uma vez, no rol das afinidades eletivas com que a Teoria da Literatura tem de operar: não no sentido de uma improvável “sentença” ou determinação fatídica, mas no sentido de uma constante atenção a aspectos, particularidades e possibilidades discursivas que, a todo o momento, suscitam relações genericamente chamadas de interdisciplinares.

É nesse sentido que a história faz-se presente e dinâmica e constitutiva do exercício crítico da Teoria da Literatura. Esta, por sua vez, vê-se livre do ônus de estabelecer relações hierárquicas e/ou de poder, peso que a acompanhou durante muito tempo. A relação aqui não visa a uma legitimação em termos, de modo definitivo, mas à explicitação de discursos concorrentes (no sentido de todos poderem ter pontos comuns a alcançar) que, por sua vez, visam apenas ao alargamento do “campo de visão”, do “horizonte de expectativas” da própria Teoria da Literatura. Assim, a história da literatura apresenta-se como um processo de

recepção e produção estética, que se efetiva na atualização de textos literários realizada pelo leitor que os conhece; pelo escritor que se transforma, por sua vez, em produtor, e pelo crítico que reflete sobre tudo isso.

Segundo Jauss, na conferência de 1967, o rompimento com a arte de representação e sua substituição por uma mimese da produção significam a abertura de um “campo de investigação” quase totalmente novo para a história da literatura. Esta deveria ser, assim como outras artes, um processo de contínua libertação, buscando emancipar o sujeito das restrições que lhe são impostas pela natureza, pela religião e pela sociedade. Nessa linha de raciocínio, esboça-se, na teoria de Jauss, uma “história literária” que vai ser considerada por muitos como a “verdadeira” Literatura Comparada, na sua relação diacrônica, de história particular e de produção literária, relacionada com a história “geral”, mas também sincrônica, na comparação e na análise de textos. Estas constituem-se em um sentido polivalente e multidirecional, em uma dimensão plástica e dialética, aberta à flexibilidade e mutabilidade do objeto literário. Entretanto, a história da literatura só se realiza, para Jauss, quando integra a experiência cotidiana do leitor, e, inversamente, quando a experiência literária deste modifica seu comportamento social. Assim, Jauss conclui que a literatura não pode ser reduzida a uma arte de representação. Ele deseja resgatar a dimensão social da literatura, ao lado das outras artes, como agente da derrubada de tabus morais e como forma de transformação social.

É nesse intervalo que penso ser possível integrar as proposições teóricas que a leitura – marcada por um olhar que assume uma perspectiva homoerótica – pode fazer: uma verdadeira renovação da teorização acerca da literatura, no sentido de, aproveitando todos os pressupostos desenvolvidos até aqui, ser capaz de, ainda uma vez, questio-

nar-se e propor novos encaminhamentos para sua própria prática. Quando aborda a “dimensão social” da literatura, a estética da recepção, a meu ver, cria uma oportunidade para que o sujeito que sustenta o olhar homoerótico – seja ele o autor, o narrador, a personagem ou o leitor, sobretudo o leitor – possa atuar e uma “nova leitura” possa ter lugar, por exemplo.

A crítica renova-se e desenvolve-se, e a teoria ganha novos parâmetros de comparação e argumentação. A herança marxista que, em certo sentido, pode ser considerada uma “sombra” para a estética da recepção, abre o campo de visão da própria Teoria da Literatura. Fica sempre a pergunta: porque é que, à altura mesma das proposições, os estudiosos não se deram conta (ou não quiseram/puderam dar conta) dessa possibilidade e não a desenvolveram? Talvez seja proposital, talvez circunstancial, talvez, ainda, seja apenas uma questão de ponto de vista moral e/ou político. Quem é que pode saber? O fato é que, na perspectiva aqui seguida, situações como essa são muito interessantes, do ponto de vista teórico.

Com isso, não quero dizer que a Teoria da Literatura deixou de “representar” o grau de importância que sempre teve no âmbito dos estudos literários. Em lugar disso, quero aproveitar exatamente as “lacunas” por ela apresentada para tentar argumentar a favor de uma releitura dessa mesma Teoria da Literatura: um posicionamento crítico sustentado pela abrangência dos estudos literários e culturais na atualidade. De fato, a questão de fundo continua sendo o eterno questionamento acerca da eficácia e da efetividade dessa “teoria”, incluindo questionamentos acerca de sua funcionalidade no quadrante didático-pedagógico e da busca por confirmação de convicções que possam fazer-se pilares desse exercício, contínuo e dinâmico, da leitura crítica da literatura. Afinal de contas, o ensino de literatura é, a meu ver, um desdobramento natural dos próprios estu-

dos literários. Enquanto prática institucionalizada, esses estudos vão exigir, de quem os pratica, tal desdobramento.

Nenhuma preocupação teórica prescindida de experiência anterior. A afirmativa procede desde que se tome como pressuposto a ideia de que a literatura não pode ser alijada do campo das experiências existenciais. Assim não fosse, o leitor não teria sido alçado ao posto que ocupa no quadro dos estudos literários. Isto posto, pode-se pensar em uma segunda ideia. A “teoria” não é exercício descritivo-analítico de um objeto extrínseco a sua própria discursividade. Com isto, quero advogar para a teoria um patamar de “fundamentalidade” que parte da experiência de leitura, o que, por sua vez, só tem sentido se a subjetividade do leitor estiver embasada toda a dinâmica. Em outras palavras, já deixou de ser plausível a noção de que a Teoria da Literatura ocupa um lugar anterior e/ou posterior ao fenômeno conhecido como literatura. O que quero dizer é que a “teoria” constrói-se ao sabor da própria literatura, seu “objeto”, como querem alguns.

Se existe um “lugar” a ser ocupado – ou antes, desenhado, determinado, delineado, como queiram – pela Teoria da Literatura, este, a meu ver, só pode ser o mesmo que o da própria Literatura. Simples assim! Não se pode pensar em conceber uma “teoria” que suceda à literatura, como sua consequência/explicação ou como uma espécie de introdução ao que se vai ler, como um guia, um manual. Ambas essas concepções parecem-me equivocadas. Daí, o axioma exige a consideração da leitura como primeiro passo, indispensável. A proposta aqui é de “temperar” um pouco esta salada com a perspectiva do homoerotismo, para dar mais sabor ao prato. Trata-se de uma provocação – ou um convite. Como tal, aceita quem assim o desejar.

## Referências

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

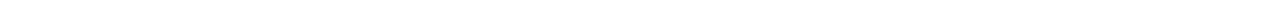
GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

FREADMAN, Richard; MILLER, Seumas. *Repensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea*. Trad. Aguinaldo José Gonçalves e Álvaro Hattner. São Paulo: Ed. Unesp, 1994.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história literária*. São Paulo: Ática, 1989.





## CÉSAR AIRA, RICARDO PIGLIA E O LUGAR DE ROBERTO ARLT NA LITERATURA ARGENTINA

Keli Pacheco<sup>1</sup>

**Resumo:** um caixão suspenso sobre a cidade de Buenos Aires é, para Ricardo Piglia, no curto ensaio “Um cadáver sobre a cidade”, a imagem síntese que define o local de Roberto Arlt na literatura argentina. César Aira, por sua vez, em um ensaio-homenagem intitulado “Arlt”, visualiza traços do expressionismo alemão na literatura arltiana, o que o leva a afirmar que Arlt seria um intrus no mundo e, portanto, imerso na literatura argentina. A partir de estudos sobre a imagem de Roberto Arlt presente nas obras de Piglia e Aira, dois atuais escritores argentinos, propomos debater tais imagens com a intenção de compreender quais as posições que estas ocupam no espaço da crítica e da própria literatura argentina.

**Palavras-chave:** Imagens. Roberto Arlt. Literatura argentina. Crítica.

**ABSTRACT:** a coffin suspended over the city of Buenos Aires is for Ricardo Piglia, in the short essay “A dead body of the city”, the image synthesis that defines the location of Roberto Arlt in Argentine literature. César Aira, in an essay-tribute called “Arlt”, shows dashes of German Expressionism in Arlt’s literature, and to Aira, Arlt was an interloper in the world and therefore immersed in Argentine literature. From studies on the image present in the works of Piglia and Aira, we propose to discuss the presence of these dissonant visions of critical readings of Roberto Arlt, exposed and defended by these two Argentine writers with the intention to understand what relations these pictures of Roberto Arlt in the space of criticism and of the Argentina literature.

**Keywords:** Images. Roberto Arlt. Argentinean literatura. Criticism.

Em torno da extensa produção de romances, crônicas, contos e teatros do escritor portenho Roberto Arlt, filho de imigrantes alemães, uma das personagens centrais no cenário cultural da Buenos Aires do início do século XX, existe toda uma complexa rede de leitura e interpretação, ou apropriação crítica, que pretendemos abordar em parte através de uma análise das imagens propostas, notadamente, por Ricardo Piglia e César Aira que, além de críticos e leitores de Arlt, são escritores de ficção que se declaram herdeiros do legado arltiano, apesar de apresentarem estilos e concepções de literaturabastante distintos.

Um caixão suspenso sobre a cidade de Buenos Aires é então, para Ricardo Piglia, no curto ensaio “Um cadáver sobre a cidade”, publicado no livro *Formas Breve*, em 1999, a imagem síntese que define o local de Roberto Arlt na literatura argentina. Nesta já célebre descrição de Piglia, imaginamos o corpo do escritor argentino, Roberto Arlt (1900-1942), suspenso sobre a cidade de Buenos Aires.

Uma tarde Juan C. Martini Real me mostrou uma série de fotos do velório de Roberto Arlt. A mais

1. Keli Pacheco é doutora em Literatura pela UFSC, docente do Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade e do Departamento de Letras da Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG/PR. Uma versão deste artigo foi publicada, em CD-ROM, nos Anais do VI Ciclo de Estudos da Linguagem – UEPG, em 2011.

impressionante era uma tomada do caixão pendurado no ar por cabos e suspenso sobre a cidade. Haviam armado o caixão no quarto dele, mas tiveram de retirá-lo pela janela com aparelhos e roldanas porque Arlt era grande demais para passar pelo corredor (PIGLIA, 2004, p. 33).

A cena é ausente, não está exposta no ensaio e sequer poderia, pois, sabidamente, tal imagem é, de fato, inexistente, segundo a maioria dos biógrafos de Arlt. Piglia, o crítico, elabora, portanto, uma espécie de anedota, uma *trampa*, tal como costuma praticar quando assume o papel de escritor em seus romances policiais. Dentre eles, podemos citar *Nome falso*, em que a menção a Roberto Arlt é constante, sendo o desejo de posse de um original inédito de Arlt a ação principal que arma o enredo. Nele, o narrador-detetive pode também ser visto como responsável por outra *trampa*, quando, ao final do romance, revela que publicou uma suposta narrativa de Roberto Arlt no livro que traz sua assinatura na capa.

Mas, com relação à suposta fotografia do cadáver, mesmo ausente, a imagem inventada significa. E naquela imagem narrada de Roberto Arlt, a elevação do cadáver gigantesco do escritor parece ocupar uma espécie de ponto de resistência, um incômodo, um não querer tornar-se sujeito constituinte do grande edifício de textos chamado literatura argentina. Continua Piglia:

Aquele caixão suspenso sobre Buenos Aires é uma boa imagem do lugar de Arlt na literatura argentina. Morreu aos quarenta e dois anos e sempre será jovem e sempre estaremos tirando seu cadáver pela janela. O maior risco que sua obra corre hoje é o da canonização. Até agora seu estilo o resguardou de ir parar no museu: é difícil neutralizar aquela escrita, ela se opõe frontalmente à norma de hipercorreção que define o estilo médio de nossa literatura (PIGLIA, 2004, p. 33).

O lugar de Arlt é, portanto, o espaço exterior, o do estrangeiro exilado em terras argentinas. Segundo Piglia:

Há um estranho desvio na linguagem de Arlt, uma relação de distância e de estranheza com a língua materna que é sempre marca de um grande escritor. Nesse sentido ninguém é menos argentino que Arlt (ninguém mais contrário à “tradição argentina”): quem escreve é um estrangeiro, um recém chegado que se orienta com dificuldade na vertigem de uma cidade desconhecida (PIGLIA, 2004, p. 33).

César Aira, por sua vez, em um ensaio-homenagem, visualiza traços do expressionismo alemão na literatura arltiana, o que o leva a dizer que Arlt estaria, com efeito, intrometido no mundo e, em oposição à imagem gestada por Piglia, imerso na literatura argentina. A partir da tentativa de conceituação sobre as diferenças entre impressionismo e expressionismo, Aira inicia seu ensaio:

O expressionismo funciona pela participação do autor em sua matéria, a intromissão do autor no mundo, gesto que não pode se dar sem uma certa violência. A distinção clássica entre impressionismo e expressionismo diz que no primeiro o mundo é que vem ao artista, em forma de percepções; no segundo, o artista dá um passo adiante, coloca a si mesmo dentro da matéria com que fará sua obra. Não é que no impressionismo o mundo tome a iniciativa, nem que o artista expressionista seja mais ativo; todo artista, seja qual for a modalidade adotada, faz parte de uma atividade globalizante, a ação perpétua que constitui a arte [...] Salvo que a projeção expressionista acontece no campo simbólico, mediante palavras, e a intromissão impressionista no campo imaginário. Por esse ou outro motivo, o expressionismo é amaldiçoado, o impressionismo, feliz. Remeto-me a uma citação de Goethe,

que esclarece: “os alemães são gente esquisita. Com seu pensamento profundo, com idéias que estão constantemente buscando e que em tudo introduzem, tornam a vida dura demais. Eia! Tendeis o valor de se deixar levar por vossas impressões... e não penseis que será sempre vão tudo o que for uma idéia, algum pensamento abstrato”. Aqui estão agrupados, por um lado: Impressionismo, introjeção, imaginário e felicidade, e em seguida Expressionismo, projeção, simbólico e maldição (“a vida dura”, ou melhor, “a vida porca”) (AIRA, 1993, p. 37).

#### Após, descreve a imagem de Arlt:

O expressionista, então, torturado e pensativo como um alemão, dá um passo adiante, salta ao mundo, montado nas palavras. Faz isso sem sair de si mesmo, pois a eficácia do método está em se adiantar em bloco, sem reservar nada antes. Uma vez realizado o salto, o artista se vê em meio à matéria, que, em termos mais producentes, deveria ter tratado de ver à distância, ao mínimo de distância necessário para poder representá-la. Vê-a perto demais, sem perspectiva, ao seu redor, ou, melhor dizendo, não a vê, mas toca-a, numa situação verdadeiramente pré-natal, envolvendo-se nela... (AIRA, 1993, p. 38).

César Aira, neste ensaio intitulado “Arlt”, publicado em 1993, portanto antecedente ao de Piglia, escreve acerca da aparição desse autor intrometido no mundo da literatura que desfigura o próprio mundo e a própria literatura, solicitando, de maneira por vezes violenta, sua acolhida. Ao mesmo tempo em que se dá a “intromissão” na literatura, Arlt sofre rejeição por parte deste mundo (sabemos que, durante sua carreira literária e periodística, Arlt era constantemente acusado de escrever mal)<sup>2</sup>. A luta do escritor com seu entorno, com a paisagem que o cerca, tam-

bém aparece figurada no âmbito de sua ficção, notadamente na relação agressiva entre as personagens, na busca pelo acolhimento e no espaço das cidades capitais, em maquetes romanescas, que repetidamente hostilizava tais personagens.

Nessa escolha pela imersão e não pela elevação do corpo de Roberto Arlt, a imagem do escritor estrangeiro no espaço argentino não é negada. Parece-nos, ao contrário, afirmada, não só pelo fato de Aira chamá-lo de alemão, filiando-o à sua nacionalidade de origem, mas também por escolher intitular seu ensaio com o nome de família do escritor, “Arlt”, com uma vogal e três consoantes, procurando sublinhar a expressão de estranhamento que este provocava no âmbito da literatura argentina já pelo seu nome. Sabe-se que o próprio Arlt aumentava ainda mais esse exotismo ao assinar seus primeiros textos e autobiografias com o nome Roberto Godofredo Christophersen Arlt, criando histórias para justificar esse seu nome fictício.

As personagens de Arlt estão imersas na cultura portenha. Silvio Astier, de *El juguete rabioso*, romance de 1926, por exemplo, é leitor de literatura bandoleresca, literatura essa apresentada a ele por um sapateiro andaluz. A personagem, tentando viver o discurso dos livros na prática, tal como uma Emma Bovary, de Flaubert, vê, já na adolescência, seus sonhos de bandoleiro frustrados pela maquinaria da sociedade de controle definitivamente instalada na Buenos Aires do início do século XX. Dessa maneira, o que lhe resta é galgar um espaço, através do caminho da legalidade. Porém, em meio a tentativas de acolhimento pelas instituições – emprego formal, escola militar *etc.* – sempre é desfavorecido por salários e tratamento desumanos. Tais frustrações levam-no a sentir a enorme desidentificação entre o discurso democrático republicano, que aparentemente concede a qualquer sujeito a possibilidade de espaço/função social, e aquilo que experimenta na prática: a exclusão e a marginalização.

Acidade e o discurso que constituem a personagem são duas grandes *trampas*, pois as ações desta nunca se efetivam ou alcançam algum lugar, dissolvendo a possibilidade de que determinado feito tenha condições objetivas. Escreve Aira:

Reconhece-se aí o princípio de Heisenberg, segundo o qual o observador, ou a própria observação, modifica as condições objetivas do fato. Mais ainda: dissolve a possibilidade de que o fato tenha condições objetivas, torna-o observação, transformação, singularidade absoluta. A arte não precisou esperar o descobrimento das partículas subatômicas para ver atuar o princípio de Heisenberg, pois se tratava da condição original de seu funcionamento, assim como da linguagem: as palavras são delegações nossas no mundo, na natureza, e ali se ocupam de alterar o contorno das coisas, ou de lhes dar contorno. Em geral, poder-se-ia dizer que o princípio de Heisenberg é a condição primeira do funcionamento da consciência; não a inimaginável consciência em si, mas a feita de linguagem (AIRA, 1993, p. 26).

Em Roberto Arlt, a cidade não é objeto, é um monstro que, **assim como as personagens, é feito de linguagem.** E o tema do monstro em Roberto Arlt surge no ensaio de César Aira para confrontar a tradição da “crítica ideológica”, à qual se filia Ricardo Piglia.

Piglia, como já mencionado, diz-se influenciado pela literatura de Roberto Arlt, mas adota o gênero policial americano como modelo, pois nele o real é alegoria. Porém, mesmo assim, não perde seu caráter social, ou a eficiência de interferir no “mundo social” – adquirida através do deslocamento/estranhamento ou, às vezes, até da negação da realidade. Como Piglia declara em entrevista, “a literatura sempre é inatural, ela diz em outro lugar, fora de hora, a verdadeira história. No fundo, todos os romances acon-

tecem no futuro [...] Nada de atos, nem transações, a única verdade não é a realidade” (PIGLIA, 1991, p. 8).

Todavia, há, em Piglia, uma crença na realidade, mesmo que afastada, negada ou contrariada, a ser “ficcionalizada” e, então, “atingida”. Daí nasce a utopia em Piglia, a crença em um *topos* vindouro e em uma literatura do futuro. E é nessa lógica que Piglia lê Arlt:

Arlt é o mais contemporâneo de nossos escritores. Seu cadáver continua sobre a cidade. As roldanas e as cordas que o sustentam fazem parte das máquinas e das estranhas invenções que movem sua ficção rumo ao futuro (PIGLIA, 2004, p. 34).

No ensaio de Aira e na sua ficção, há um afastamento desta concepção de Ricardo Piglia. Nos romances de Aira, não há nenhuma pretensão utópica, um desejo de um *topos* vindouro ou um real a ser transformado. Na novela intitulada *Parmênides*, de 2006, por exemplo, Aira escreve a história do jovem poeta Perniola – nome que significa em português algo como chateação, aborrecimento (SCRAMIM, 2007, p. 163) –, que é contratado por Parmênides, na Grécia Antiga, para ser uma espécie de *ghost writer* e ajudá-lo a escrever seu livro *Sobre a natureza*. Sabe-se que, de fato, Parmênides tem um livro com título homônimo e que nele o filósofo define o ser como imutável, uno, contínuo *etc.* Além disso, a linguagem, nesta linha de pensamento, passa a não ser mais questionada pela filosofia. Mario Perniola diz-nos que, para Parmênides, a linguagem é considerada um mero instrumento:

Pensamientos del *logos* habían sido ya en la antigüedad los de Heráclito y los de los estoicos, en contraposición a la línea parmenideana y después aristotélica, que privilegiaba el *nous* y reducía la filosofía a una especulación abstracta sobre la esencia del ser, considerando el lenguaje como un

mero instrumento de tal búsqueda. A causa de esta impostación metafísica, la filosofía occidental ha sido víctima de una ilusión etnocéntrica (AIRA, 2006, p. 127).

O Parmênides de Aira é um homem estúpido que contrata Perniola, porém, não para ajudá-lo, mas para escrever o livro em que gostaria que figurasse seu nome como autor. A linguagem aqui aparece como instrumento com um fim muito próprio: catapultar a imagem de Parmênides como intelectual na sociedade grega. Certamente, Aira apresenta uma crítica ao uso da linguagem com uma finalidade, como se fosse instrumento do pensamento.

Temos, portanto, diferentes concepções: a linguagem como instrumento de um futuro, em Piglia; e a linguagem como expressão proliferante, como veículo sem um fim objetivo (Arlt montado nas palavras), em Aira. O primeiro lê Arlt como um estrangeiro exterior ao cenário, suspenso, projetando a influência de sua ficção. Podemos dizer que Piglia não lê uma imagem de Arlt, mas lança Arlt como uma figura, e, segundo Rancière, a noção de figura carrega o sentido de prefigurações de coisas vindouras: “uma figura não é uma imagem a ser convertida em seu sentido, ela é um corpo que anuncia outro corpo, aquele que a realizará ao apresentar corporalmente sua verdade” (RANCIÈRE, 1995, p. 28).

Já Aira, ao contrário, localiza Arlt como um intruso que deforma e brinca com o mundo, de forma que entre eles não há mediação. Trata-se, portanto, da mesma matéria; não há diferenciação entre sujeito e objeto, pois tudo relaciona-se em um contínuo monstruoso. A linguagem é concebida, nesse sentido, como uma proliferação da explicação deste instante monstruoso, de modo que não há futuro projetado, pois, conforme Aira, o futuro “é o instante, no qual tudo se torna real de repente”. Não há mais tempo, só o presente, pois “sair do presente é entrar no tempo” (AIRA, 1993, p. 21).

As leituras acerca de Roberto Arlt proliferam e ressonam nessas metáforas críticas de modos muito distintos. Na primeira, de Piglia, a metáfora aparece como figura, que necessitará de outro corpo futuro para esclarecê-la (será a tarefa de Piglia?). Na segunda, de Aira, Arlt é uma imagem enigmática que se abre ao exterior. E a imagem, para Maurice Blanchot, é assim definida:

A essência da imagem é estar toda para fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e mais misteriosa do que o pensamento do foro interior; sem significação, mas chamando a profundidade de todo sentido possível; irrelatada e, no entanto, manifesta (BLANCHOT, 2005, p. 19).

Certamente, essas imagens manifestam escolhas de posturas de leitura. Na primeira, de Piglia, o afastamento entre o cadáver estrangeiro e a paisagem cria todo um imaginário acerca do futuro que ainda está suspenso (quem virá realizar a promessa?); na segunda, dá-se um acolhimento do estrangeiro que é compreendido como interior, ou como elemento constituinte e, ao mesmo tempo, deformador do espaço. Nesse acolhimento crítico, Aira refuta a crítica impressionista de Ricardo Piglia e acolhe o Arlt estrangeiro em seu caráter monstruoso, sem pedir-lhe explicação. Acolhe a imagem como imagem, irrelatada e manifesta, como um presente no presente.

### Referências

- AIRA, César. Arlt. In: \_\_\_\_\_. *Paradoxa 7*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Parménides*. Buenos Aires: Mondadori, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyle Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PACHECO, Keli. *A comunidade em exílio: literatura comparada entre Lima Barreto e Roberto Arlt*. São Paulo: Annablume, 2013.

PERNIOLA, Mario. *Enigmas – egípcio barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Trad. Francisco Javier García Melenchón. Murcia: Cendeac, 2003.

PIGLIA, Ricardo. Ficción y política en la literatura argentina. *Utopías del sur*, n. 6, marzo, 1991.

\_\_\_\_\_. *Nome falso*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1988.

\_\_\_\_\_. Um cadáver sobre a cidade. In: \_\_\_\_\_. *Formas breves*. Trad. José Marco Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhte *et al.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

SCRAMIM, Susana. Dobrar e desdobrar: procedimentos da literatura do presente no relato de Bernardo Carvalho. In: \_\_\_\_\_. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

## FICÇÃO, FILOSOFIA E INDISCIPLINA

Kelvin Falcão Klein<sup>1</sup>

**RESUMO:** o artigo investiga a configuração de uma mudança de paradigma no presente: a passagem de uma concepção autonomista das disciplinas e dos discursos para uma abordagem cujo foco está nas áreas de sobreposição entre os campos. A partir dessa constatação geral, parte para uma análise pontual da relação entre a literatura e a filosofia, tomando, como ponto de partida, dois ensaios de Richard Rorty, um sobre Jacques Derrida e outro sobre Martin Heidegger. O início de uma abordagem do texto literário dá-se ainda com Rorty, em seus comentários sobre Milan Kundera e Charles Dickens. A partir dessas considerações, o artigo levanta a hipótese de uma leitura do contemporâneo através da especificidade de casos e de seus liames particulares. A hipótese é testada para os escritos de Reinaldo Laddaga sobre *La novela luminosa*, romance de Mario Levrero, cuja perspectiva heterogênea no que diz respeito aos campos da ficção e da filosofia serve de marco crítico para a conclusão do artigo.

**Palavras-chave:** Literatura. Filosofia. Desconstrução.

**ABSTRACT:** this paper investigates the configuration of a paradigm shift in the present: the passage of an autonomist conception of disciplines and discourses to an approach whose focus is in the overlapping areas between the fields. From this evidence the paper initiates a specific analysis of the relationship between literature and philosophy, taking as its starting point two essays of Richard Rorty on Jacques Derrida and Martin Heidegger. The beginning of a study of literary texts occurs still with Rorty, in his comments on Milan Kundera and Charles Dickens. Based on these considerations, the article raises the hypothesis of a reading of contemporary through the specificity of cases and their specific bonds. The hypothesis is tested on the writings of Reinaldo Laddaga on *La novela luminosa*, novel by Mario Levrero, whose heterogeneous perspective as regards to the fields of fiction and philosophy serves as a critical landmark for the conclusion of the article.

**Keywords:** Literature. Philosophy. Deconstruction.

---

Proponho, inicialmente, a leitura de dois ensaios de Richard Rorty, o primeiro de 1983 e o segundo de 1989. Essa será a base para uma reflexão sobre os atravessamentos recíprocos que ocorrem entre o campo da ficção e o campo da filosofia, sobretudo a partir da e no que diz respeito à obra de Jacques Derrida (foco estabelecido por Rorty já em 1978, quando publica o texto “Filosofia como um tipo de escrita: ensaio sobre Derrida” (RORTY, 1978, p. 141-160)). “Desconstrução e artimanha”, o primeiro ensaio do qual me ocuparei, foi apresentado por Rorty como uma conferência na Summer School of Criticism and Theory da Northwestern University e, em 1984, publicado na edição 11 da revista *Critical Inquiry*. O segundo ensaio, “Heidegger, Kundera e Dickens”, que aproveita e amplia alguns aspectos do texto anterior, foi apresentado por Rorty como uma palestra na Universidade do Havaí.

Ambos os textos lançam seus argumentos em torno de uma mesma questão: como é possível construir divisões coesas como “filosofia” e “literatura” quando se sabe que ambas utili-

---

1. Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Tutor do curso de Licenciatura em Letras-Português, modalidade à distância, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

zam rigorosamente a mesma linguagem? Tal perspectiva divisional não corresponde às complexidades observadas no contexto crítico e artístico do presente, que parece indicar, segundo as palavras de Oliver Marchart (2007, p. 174), a necessidade de uma abordagem múltipla e com “premissas pós-fundacionais”. Essa conjuntura ampla atravessa as obras de autores variados como Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy e Ernesto Laclau. Meu objetivo é o de apresentar, inicialmente, a contribuição pontual de Richard Rorty, um movimento que se justifica pela ênfase dada por este autor ao contato entre ficção e filosofia – este sim, o tema principal de meu ensaio.

### RORTY, KUNDERA E AS MARGENS DA FILOSOFIA

Em primeiro lugar, Rorty, em “Desconstrução e artimanha”, procura “distinguir dois sentidos de ‘desconstrução’”: no primeiro, que “refere-se aos projetos filosóficos de Jacques Derrida”:

lançar por terra a distinção entre filosofia e literatura é *essencial*”, uma vez que o filósofo francês em questão rejeita “a distinção de Heidegger entre ‘pensadores’ e ‘poetas’” e rejeita também “o tipo de profissionalismo filosófico que Nietzsche desprezava e Heidegger restaurou (RORTY, 1999, p. 119).

O segundo sentido diz respeito a “um método de leitura de textos”, mas “nem esse método, nem qualquer outro”, escreve Rorty (1999, p. 120), “deve ser atribuído a Derrida – que compartilha do desdém de Heidegger pela própria ideia de método”. Tal método de leitura, baseado em uma pretensa aplicabilidade sistemática do instrumental da desconstrução, pressupõe posições fixas no trabalho da crítica, ou seja, o espaço do leitor profissional e o espaço do criador. O “criador” oferece material bruto para a ação do “leitor profissional”, que ilumina, por sua

vez, a cadeia de produção desde o seu início. Nesse cenário de “ingenuidade”, aponta Rorty, “devemos tentar desenvolver nossas atividades a partir de um esvaecimento consciente da distinção entre literatura e filosofia, bem como de uma promoção da ideia de um ‘texto geral’ indiferenciado e sem emendas” (1999, p. 120-121).

Segundo a argumentação de Richard Rorty (1999), que segue, em parte, algumas das ideias que Derrida apresenta em *Margens da filosofia*, o discurso da autonomia, da separação entre os campos do discurso, leva água ao moinho da “metafísica da presença”. Nesse cenário, defender a especialização é defender a detenção unívoca do poder de veto e de circulação. A essencialização do campo da filosofia leva a uma linguagem isolada, separada, que estimula o desenvolvimento de estruturas de controle cada vez mais complexas, de grupos fechados, detentores de um léxico próprio, cujas regras são acessíveis somente a iniciados. Tais iniciados “gostariam de mostrar que só há realmente uma linguagem e que todas as outras (pseudo) linguagens carecem de alguma propriedade necessária para elas sejam ‘significativas’, ‘inteligíveis’, ‘completas’ ou ‘adequadas’”, ou ainda, a manifestação da “esperança por uma linguagem que não possa receber nenhuma glosa, que não venha a requerer nenhuma interpretação, que não possa ser distanciada, que não possa ser desdenhada pelas gerações vindouras” (RORTY, 1999, p. 123). Trata-se de um desejo de colocar-se, simultaneamente, antes e além de toda linguagem, como se a filosofia pudesse abarcar todos os campos do saber justamente no momento em que atinge esse “ponto zero” da significação e da inteligibilidade. Tal realidade ideal redundaria no acesso a uma espécie de “chave-mestra”, que teria a capacidade de oferecer acesso à organização interna dos vocabulários de todas as disciplinas e de todos os discursos. “Um vocabulário filosófico não precisa ser apenas *total*”, complementa Rorty (1999, p.



126), “tal vocabulário também precisa falar de *si mesmo* com a mesma ‘legibilidade assegurada’ com que fala de tudo o mais”.

Uma saída possível está na concepção da linguagem como um espaço de confronto, uma visão que abandona a assepsia da “chave-mestra” e investe em uma perspectiva que leva em consideração o ruído e a rasura. Como escreve Derrida (1991, p. 269), no mesmo *Margens da filosofia* comentado por Rorty “a filosofia seria este processo de metaforização que se conduz a si mesmo”, no qual “o filósofo apenas encontrará aí o que lá pôs ou, pelo menos, o que enquanto filósofo acreditou ter aí posto”. Em ensaio sobre o contato entre ser e sentido nos discursos filosófico e literário, partindo, também, naquela ocasião, de Jacques Derrida, indico que “o trânsito entre literatura e filosofia é a proposição de algo, um problema e também, simultaneamente, o abandono desse esforço, como na noção benjaminiana de *tradução* como *Aufgabe*: tarefa e desistência, persistência e descontinuidade” (KLEIN, 2009, p. 163). A “desistência”, portanto, coloca-se como “tarefa” no momento de questionar a lógica que leva o filósofo a buscar somente aquilo que ele mesmo criou. Repensar a autonomia dos campos não é apenas lutar contra a metafísica, na esteira de Nietzsche, Heidegger e Derrida, é também levantar hipóteses de convivência para o contemporâneo, atualizando os termos do debate, uma vez que formas de pensamento são indissociáveis de formas de vida. Para um e para todos, *omnes et singulatim*, como na fórmula que utilizou Michel Foucault nas *Tanner Lectures*, em 1979, para sua crítica da razão política (FOUCAULT, 2006).

“Atualizar os termos do debate” significa, entre outras coisas, atualizar a reflexão sobre a mescla possível entre literatura e filosofia a partir do interior da consideração crítica da desconstrução – pois, como escreve Rorty (1999, p. 133), “não é verdade que a sequência de textos que forma o cânone da

tradição ontoteológica tenha sido aprisionada no interior de uma metáfora que permaneceu inalterada desde os gregos”. Além disso, para Rorty (1999, p. 135), “os discursos da alta cultura tem sido, particularmente nos últimos duzentos anos, consideravelmente mais fluidos, loquazes e jocosos do que se julgaria a partir da leitura seja de Heidegger, seja de Derrida”. Existem versões possíveis da mescla, ou ainda, camadas contingentes que determinam a possibilidade histórica do acesso a cada uma delas. A “tradição ontoteológica” só existe na mediação que é feita entre o tempo presente (ou o tempo que enuncia sua existência) e a pretensa origem ou emergência de tal tradição. Essa mediação pode ser a de Nietzsche, de Heidegger ou de Derrida, bem como aquela que Rorty lê em Derrida, ou seja, percepções sempre impuras de um objeto discursivo que se apresenta, desde o início, como impuro. Como também aponta Hayden White, na introdução (escrita em 1978) ao seu *Trópicos do discurso*, “não se trata de fazer uma escolha entre objetividade e distorção”, ou, no caso específico da minha argumentação neste ensaio, entre “filosofia” e “literatura”, e sim, continua White (2001, p. 37), “entre diferentes estratégias para constituir a ‘realidade’ no pensamento, de modo a lidar com ela de maneiras diferentes, cada uma das quais traz em si as suas próprias implicações éticas”.

Voltando ao ensaio “Desconstrução e artimanha”, Rorty argumenta que também a desconstrução partiu para uma consideração prévia da linguagem, ou seja, uma metacrítica da crítica literária, uma metateoria da teoria literária. A desconstrução, ao questionar, antes de tudo, a linguagem, que torna possível os movimentos variados de interpretação dos textos, emula o movimento arquetípico da filosofia de querer posicionar-se no “além da linguagem”, a terra da “chave-mestra”. “A física e a metafísica importantes e revolucionárias”, escreve Rorty (1999, p. 134), “têm sido sempre ‘literárias’, no sentido de enca-

rar de frente o problema de introduzir novos jargões e de afastar para o lado os jogos de linguagem correntemente a postos". Escolher uma mediação que posicione a metafísica como centro organizador, mesmo que esse posicionamento leve a uma crítica, será, de qualquer forma, uma escolha improdutiva para a própria crítica que se anuncia.

Seja filosofia, literatura, física ou metafísica, o que há de "importante e revolucionário" nestas áreas é sempre pensado a partir do uso da linguagem, da sua circulação possível e da sua produtividade para os usuários – *omnes et singulatim*, dando origem a um movimento de abertura e diversificação, e não de fechamento e especialização, como naquele raciocínio da autonomia da linguagem pura.

O contraste entre a tentativa clássica de fechar a linguagem e a insistência romântica em romper todo fechamento proposto é a única base para se fazer mais do que contrastes bibliográficos e genealógicos de rotina entre "filosofia" e "literatura" (RORTY, 1999, p. 140).

O foco deve estar no contraste entre o fechamento e a total abertura da linguagem, já que são posições idênticas, somente com o sentido oposto. O "contraste", aqui, é o movimento, a circulação entre uma posição e outra, entre um discurso e outro, entre uma disciplina e outra. "Faríamos bem em ver a filosofia apenas como mais um gênero literário", argumenta Rorty (1999, p. 140-141), como um gênero que privilegia "a oposição clássico-romântico", sem, no entanto, deter-se nessa posição, já que também faríamos bem em "ver as oposições clássico-romântico, científico-literário e ordem-liberdade como emblemáticas de um ritmo interno que perpassa todas as disciplinas e todos os setores da cultura". O "ritmo interno" é a dinâmica que regula o "contraste", ou seja, aquilo que articula a possibilidade de passagem e de trânsito entre um campo e outro – o que

gera não apenas a dissolução da rigidez das dicotomias ("clássico-romântico, científico-literário e ordem-liberdade"), mas a aguda problematização do autonomismo dos campos e das disciplinas. O instrumental dos campos e das disciplinas está aberto ao uso e à resignificação: "é possível usar um tropo perfeitamente bem sem levar a sério sua reivindicação de ser parte de um vocabulário fechado e total" (RORTY, 1999, p. 141).

Não defendo, aqui, a indistinção entre os discursos, a equivalência plena ou o "vale tudo". Pelo contrário, o que está em jogo e em busca de definição é um movimento de abertura das fronteiras, de possibilidade de trânsito a partir do estabelecimento de um caso específico. Trata-se, portanto, de trocar a coerção geral (que condena áreas e campos inteiros) pela mobilidade específica (casos relacionados, gerando montagens contingentes). Dada a complexidade do cenário crítico, intelectual e acadêmico do presente, grandes painéis explicativos são, na melhor das hipóteses, inócuos e, na pior delas, inúteis. É preciso agir quando se dá a emergência da singularidade, o delineamento de um cenário específico feito de correlações determinadas. É, em parte, o que faz Rorty no ensaio seguinte, de 1989, intitulado "Heidegger, Kundera e Dickens", especialmente ao declarar: "eu gostaria de propor Charles Dickens como uma espécie de anti-Heidegger" (RORTY, 1999, p. 97).

Deixando de lado o evidente simplismo da *boutade* (e sua inversão vazia semelhante àquela do "fechamento" e da "abertura", exposta acima), interessa investigar como se dá a argumentação de Rorty, tendo, finalmente, como horizonte final, um estudo de caso. Publicado seis anos depois de "Desconstrução e artimanha", o ensaio "Heidegger, Kundera e Dickens" retoma alguns pontos levantados pelo antecessor, acrescentando, no entanto, uma diferença sensível: o raciocínio anteriormente pautado pelo "ritmo interno" e pelo "contraste", produzidos pelo contato entre as

disciplinas, ganha contornos mais precisos com a inclusão de dois casos específicos, a saber, Milan Kundera e Charles Dickens.

Em primeiro lugar, quanto à Charles Dickens, Rorty, neste ensaio, retorna a Nietzsche, Heidegger e Derrida, falando da “crescente propensão para ler Heidegger como a mensagem final do Ocidente para o mundo”, uma mensagem que consiste na afirmação de que o Ocidente “exauriu suas possibilidades”, mas com a ressalva de que “o escopo da imaginação de Heidegger, grandiosa como ela era, estava muito restrito à filosofia e à poesia lírica, aos escritos daqueles para os quais ele conferia o título de ‘Pensador’ ou de ‘Poeta’” (RORTY, 1999, p. 97). A figura de Dickens, portanto, possibilita o deslocamento do pensamento sobre o Ocidente (sua cultura e sua linguagem) para além da dicotomia entre “Pensador” e “Poeta”, “filosofia” e “poesia lírica”. Dickens oferece o surgimento do romance e de sua construção heterogênea e aberta como um contraponto à rigidez das categorias propostas por Heidegger, metonimicamente, como essência do Ocidente, pois o romance, argumenta Rorty, (1999, p. 98-99), “é o gênero característico da democracia, o gênero mais proximamente associado com a luta por liberdade e igualdade”, uma luta que procura dar conta da multiplicidade e não da busca pela essência – e essa busca é “o anseio que separa os filósofos dos romancistas” (RORTY, 1999, p. 98-99).

Surge, novamente, a cisão, a separação, a divisão inelutável dos campos, dos anseios e dos projetos. Essa é a direção improdutiva, como espero ter deixado claro até aqui, mas é o percurso que toma Rorty, com intenções didáticas. Segundo ele, é preciso primeiro desenvolver uma oposição entre o gosto do filósofo por “teoria, simplicidade, estrutura, abstração e essência” (e aqui ele está falando de Heidegger e de sua herança), e “o gosto do romancista por narrativa, detalhe, diversidade e acidente” (RORTY, 1999, p. 103). Rorty cita, ainda, um trecho do livro de ensaios

de Milan Kundera, *A arte do romance*, argumentando que, “segundo o ponto de vista de Kundera”, a tendência dos filósofos de ligar a vida humana ao essencialismo, “suas tentativas de substituir aventura, narrativa e acaso por contemplação, dialética e destino”, é uma maneira rasa de dizer: “o fato de que o que importa para mim tomar precedência sobre o que importa para você me dá o direito de ignorar o que importa para você, porque eu estou em contato com algo – a realidade – com a qual você não está”. A resposta do romancista para isso, afirma Rorty, é a comichão, porque “é cômico usar a busca de alguém pelo Outro inefável como uma desculpa para ignorar as buscas absolutamente diferentes de outras pessoas”, é cômico “pensar que há algo chamado Verdade que transcende prazer e poder” (RORTY, 1999, p. 104). E é a partir do caso específico de Kundera e de seu posicionamento determinado diante do discurso do romance em contraponto ao discurso da filosofia que Rorty alcança não a simples troca (Heidegger pelo anti-Heidegger), mas a mediação e a multiplicidade, pois “o substitutivo que o romancista encontra para a distinção entre aparência e realidade é a exposição de uma diversidade de pontos de vista, de uma pluralidade de descrições dos mesmos eventos”, e o que o romancista:

[...] considera especialmente cômico é a tentativa de privilegiar uma dessas descrições, de tomá-la como uma desculpa para ignorar todas as outras. O que o romancista considera mais heroico não é a capacidade de rejeitar rigorosamente toda e qualquer descrição salvo uma, mas antes a capacidade de se mover à vontade entre as descrições (RORTY, 1999, p. 105).

Para Heidegger, a dissolução da metafísica ocorre a partir da redução de todos os elementos a suas formas mais simples. Diante de tal processo, o projeto de elevar uma linguagem de iniciados à condição de

explicação universal é posta em xeque. Isso ocorre porque Heidegger propõe uma historicização radical dos elementos da vida e da filosofia, e não uma história dos conceitos organizada teleologicamente, em direção à resolução eterna e ahistórica (HABERMAS, 2004, p. 30-33). Rorty também aponta algo semelhante quando afirma que “Heidegger pensava que ele podia escapar da Metafísica, da ideia de uma Verdade Única, historicizando Ser e Verdade”, mas, do ponto de vista de Kundera, continua ele:

o projeto de Heidegger era apenas mais uma tentativa de escapar do tempo e do acaso; apesar de dessa vez ser uma fuga para o interior da historicidade ao invés da eternidade. Para Kundera, eternidade e historicidade são noções igualmente cômicas, igualmente essencialistas (RORTY, 1999, p. 107).

Em contraste com o desejo de simplicidade de Heidegger, está o romance tal como considerado por Milan Kundera: uma forma que atravessa a história, moldando-a e sendo moldado por ela, em um movimento de reciprocidade que não conhece origem fixa, tampouco destinação determinada. A dinâmica do romance atravessa também a autonomia dos campos e das disciplinas, uma vez que não é redutível a uma forma específica, uma forma ideal capaz de ser simplificada. Kundera retira sua concepção de romance de uma leitura cruzada de Rabelais: a partir de seu confronto com Cervantes e, sobretudo, a partir da ótica polifônica de Mikhail Bakhtin (KUNDERA, 2013). Segundo essa leitura, não há uma estrutura essencial do romance, ou ainda, uma série de elementos que configurariam a escala de excelência dentro do romance. Tal configuração essencial permitiria uma hierarquização dos romances ou uma tabela indicando características que alguns contemplam mais do que outros. Tal estrutura essencial, à moda platônica, somente rei-

tera o jogo de coerção da linguagem absoluta e de suas comunidades de controle (DELEUZE, 1992). O que é produtivo na dinâmica do romance, portanto, é a constante revisão de seus processos, sua capacidade de sempre levar a reflexão em direção ao arranjo contingente de um caso, de uma montagem (ROBERT, 2007).

Essa é a natureza da intervenção de Charles Dickens na história do pensamento ocidental, argumenta Rorty. Dickens singulariza os conceitos morais através dos nomes de seus personagens e alcança a crítica política e social não a partir de um ataque às instituições, mas a partir da construção ficcional de interações humanas que emulam a configuração dessas instituições. Dickens:

[...] não atacou nada tão abstrato quanto a “humanidade como tal”, mas, ao contrário, atacou casos concretos de pessoas em particular que ignoraram o sofrimento de outras pessoas em particular. Com isso, foi capaz de falar como “um de nós” – com a voz de alguém que havia notado algo frente ao qual o resto de nós certamente reagiria com similar indignação, caso houvesse notado o mesmo (RORTY, 1999, p. 110).

Não se trata de uma passagem da filosofia à ficção, que seria uma estratégia de inversão vazia e irresponsável. O que se anuncia é de outra natureza: é a passagem de um paradigma da irredutibilidade das formas, dos discursos, dos campos e das disciplinas, para um paradigma da troca, da mediação e da impureza das formas. Tal paradigma não é exclusivo da ficção ou contrário à filosofia. Ele diz respeito a um conjunto de táticas que busca a articulação dos campos, não o seu isolamento. Rorty (1999, p. 112) finaliza seu ensaio enfatizando uma lição que extraiu de Dickens: “a coisa mais importante na comparação entre os romancistas e os teóricos é que os primeiros são muito bons em detalhes”, ou seja, reflexo de “uma capacidade

crescente de tratar uma aparente inconsistência não como uma coisa a ser rejeitada por ser irreal ou má, mas como uma evidência da inadequação de nossos vocabulários correntes de explicação e julgamento”.

A atenção aos detalhes resume a própria passagem de paradigmas, pois aquilo que outrora apresentava-se como desejo de fechamento (a especialização das disciplinas e de seus discursos, a formação de comunidade inexpugnáveis de iniciados, o jargão), transfigura-se, agora, como trabalho das relações e configuração de casos. Nesse cenário, é possível estar, simultaneamente, na filosofia e na literatura, com áreas de sobreposição variadas, que correspondem às especificidades dos casos considerados. É nesse ponto que surge a historicidade, que é necessária, como Heidegger exaustivamente apontou, para dissolver o essencialismo das posições metafísicas. Mas a historicidade só pode ser operativa na medida em que está ligada a um cenário-problema, um cenário-questão, um cenário-interrogação. Ou seja, a historicidade dos objetos é um dos passos necessários para estabelecer a conexão entre esses objetos, e não um esforço que se justifica por si só. O cenário que apresenta a conexão entre os objetos configura um caso, e é nesse contexto que uma análise das áreas de sobreposição entre ficção e filosofia torna-se produtiva. Proponho, então, a partir de agora, a leitura de um texto crítico que exemplifica esse paradigma operativo, desdobrando-o a partir de um cenário-problema localizado na literatura latino-americana contemporânea.

### **LADDAGA, LEVRERO E LA NOVELA LUMINOSA**

Em um dos capítulos de *Estética de laboratório*, seu estudo sobre “as estratégias das artes do presente”, Reinaldo Laddaga comenta um romance do escritor uruguaio Mario Levrero (1940-2004), *La novela luminosa*, publicado em 2005. O livro em questão, que alcança as quinhentas páginas de extensão, é composto

por uma parte inicial breve, escrita no início da década de 1980, e por uma longa segunda parte, que corresponde às anotações de Levrero durante o ano em que recebeu uma bolsa da Fundação Guggenheim. O projeto para a bolsa envolvia a produção de um romance intitulado, justamente, *La novela luminosa*, que o autor havia iniciado vinte anos antes e não finalizara. Este livro pode ser considerado um diário, que, portanto, acompanha o escritor em seu desejo de finalizar um romance outrora iniciado. Além disso, esse acompanhamento deve abarcar uma cisão no tempo, no espaço e na subjetividade do escritor: como resgatar o desejo que o levou à escritura no início da década de 1980? Impossível. Por conta disso, Levrero escreve um romance digressivo, associativo e aproximativo, um romance que gira em torno de uma ausência e que, no processo de atualizar tal ausência, enfatiza sua autorreferencialidade. Como escreve Laddaga (2010, p. 78), “*La novela luminosa*, el libro que acabaría llevando ese nombre, es el *dossier* de este proceso, en última instancia, inconcluso”.

Em primeiro lugar, a escritura do romance de Levrero envolve a oscilação entre a iluminação e a obscuridade, ou, ainda, entre o saber e o não saber, entre a operatividade e a inoperância. Esse último termo permite esboçar a ligação do procedimento de Levrero com algumas reflexões apresentadas por Giorgio Agamben, a partir de Georges Bataille e Maurice Blanchot, costurando, dessa forma, o ficcional ao filosófico na própria trama de um romance escrito no presente. “Inoperância”, escreve Agamben (1998, p. 69), “não pode ser nem a simples ausência de obra nem (como em Bataille) uma forma soberana e sem emprego da negatividade”, deve-se “pensá-la como um modo de existência genérica da potência, que não se esgota (como a ação individual ou aquela coletiva, compreendida como a soma das ações individuais) em um *transitus de potentia ad actum*”. A inoperância, portanto, é compreendi-

da como um resíduo, como uma energia em circulação, como uma matéria informe que possibilita o trabalho crítico – e precisamente o trabalho crítico que enuncio aqui: aquele que diz respeito à articulação dos campos, dos discursos e dos saberes.

Ao receber a bolsa, ao iniciar seu diário, Levrero passa a oferecer um relatório da impossibilidade de alcançar a si mesmo no tempo passado. O “Diário da bolsa”, que ocupa a maioria do espaço do romance, é a minuciosa prestação de contas de um projeto que já nasce malogrado. Mas se o momento inicial de escrita do romance permanece “obscuro”, a própria dinâmica da narração do presente (como gastar o dinheiro, o relato dos sonhos, dos medos, dos encontros, o registro das miudezas do cotidiano) dá conta de oferecer momentos “luminosos”, ocasiões nas quais a vida do escritor está aberta ao acaso, aberta ao fluxo estranho do mundo que o rodeia, e não fechado exclusivamente na confecção da *novela luminosa*. Em outras palavras, o romance se ilumina-se ao abarcar também aquilo que lhe é obscuro, estranho, alheio e exterior – são as áreas de sobreposição que comentei anteriormente.

A obra tardia de Mario Levrero, argumenta Laddaga (2010, p. 74-75), está “centrada en la constitución simultánea de una forma literaria y una forma de vida”, um movimento que ele retira em parte de Kafka, “que escribía minuciosos diarios donde apuntaba las alternativas de jornadas organizadas en torno a la generación de las condiciones que deben cumplirse para que sea posible la escritura”, o modelo principal “de una serie de textos que Levrero escribió en la última década de su vida: diarios donde se narra el proceso de edificación de formas de vida de las cuales pueda emerger una escritura, aun si no fuera la escritura de otra cosa que los diarios mismos”. Nesse sentido, *La novela luminosa* articula, paralelamente, tanto uma forma literária quanto uma forma de vida, uma vez que sua própria realização envolve

o desejo de dar conta de uma experiência específica do passado. O romance surge como um espaço de experimentação da possibilidade de cruzamento entre as formas de vida e as formas literárias. A escritura de Levrero nesta obra já não questiona a possibilidade de dizer “eu” ou a possibilidade de constituir uma identidade na emergência do discurso. A produtividade de seu exercício está em outro lugar: está na condição agudamente contemporânea que leva a uma constituição da consciência artística e estética como exterioridade e como prótese. A “casa do ser”, como a queria Heidegger (*apud* WERLE, 2005, p. 73; SLOTERDIJK, 2000, p. 28), não se dá apenas no isolamento e na interioridade, mas também na configuração de um espaço de atravessamentos, confluências e múltiplos pertencimentos.

Seguindo uma indicação de Jorge Carrión, Laddaga aproxima o procedimento de *La novela luminosa* àquele que Macedonio Fernández desenvolveu em *Museo de la novela de la eterna*. Mesmo que separados por décadas (a primeira edição do *Museo* é de 1967), nos dois romances “el paradigma de la composición es la preparación de una exposición de cosas que se entienden sólo a medias”, e “la escritura de la novela (si es que resolvemos usar, como Levrero lo hace, este nombre) es una pieza em un dispositivo terapéutico”, porque “la organización de la novela es contemporánea y coincidente con la organización de la vida” (LADDAGA, 2010, p. 84). Como tive a oportunidade de afirmar em outra ocasião, o livro de Macedonio Fernández “nunca existe definitivamente, ele trata sempre de sua possibilidade”, “é aquilo que se diz que se pode fazer, nunca aquilo que está feito. Os prólogos vão se desdobrando, as partes não formam um todo, assuntos são abandonados: esses são alguns dos eventos que marcam, textualmente, a incompletude”, e, finalmente, “o livro não para de anunciar sua própria construção, de qualificar a si próprio, definindo um vazio. Ou seja, a definição

vem sempre antes da existência concreta do romance: a promessa do romance é o romance” (KLEIN, 2011, p. 6).

A ficção já não busca, portanto, a ilusão de uma completude, pois já não está mais orientada (ao menos no caso de Macedonio Fernández e Mario Levrero) teleologicamente, nem diz respeito à constituição unívoca de uma voz, uma subjetividade, uma entidade responsável pela organização do relato. Formas de vida e formas de escritura encontram-se na especificidade de um caso (o *Museo* ou *La novela luminosa*), também atravessado por subjetividades protéticas. Como exposto por Agamben, a inoperância é uma forma genérica da potência, uma maleabilidade do pensamento, e é neste ponto que Levrero atualiza e resgata não apenas o romance de Macedonio Fernández, mas todo um debate epistemológico que lhe serve de arquivo. *Museo de la novela de la eterna* e *La novela luminosa* ensaiam, continuamente, uma completude que nunca chegará, que sabemos impossível e que diz respeito ao contexto do presente em sua feição experimental, articulatória. A maleabilidade do pensamento, posta pela inoperância, é transformada em procedimento e em técnica de escritura. O acúmulo de irresoluções conscientes dos dois romances em questão abre a potência do discurso, ou seja, coloca uma alternativa diante e por trás do sistema de dispositivos que controlam a circulação dos campos e das disciplinas.

“En el curso del año que registra *La novela luminosa*”, escreve Laddaga, “el escritor vuelve a la computadora como al sitio del mayor placer, describiendo, en consecuencia, la relación con ella en términos de adicción”, e, no livro posterior a *La novela luminosa*, que se chama *El discurso vacío*, Levrero (apud LADDAGA, 2010, p. 87) afirma: “Creo que la computadora viene a sustituir lo que en un tiempo fue mi inconsciente como campo de investigación” O computador surge para Levrero como uma aparição tripla: em primeiro lugar, como fonte

de prazer; em segundo lugar, como vício; em terceiro lugar, como ampliação e substituição do inconsciente como “campo de investigação”. O inconsciente é o espaço de multiplicidade que todo indivíduo carrega consigo, e tomá-lo como “campo de investigação”, como aponta Levrero, é tomá-lo, precisamente, como fonte de estranhamento e de variação. Ao deslocar seu campo de investigação do inconsciente para o computador, Levrero está aprimorando a ideia de uma consciência artística que se dá como exterioridade e como prótese. Em outras palavras, o *Google*, o arquivo virtualmente infinito a que se tem acesso a partir de um computador, amplia as possibilidades do inconsciente como campo de investigação e, em paralelo, amplia as possibilidades de a ficção articular-se no espaço heterogêneo que conjuga as formas de vida e as formas literárias.

Como aponta Laddaga (2010, p. 90), em *La novela luminosa* “la escritura es la acción de un individuo que se encuentra corporalmente situado en un mundo con el cual se vincula en forma práctica y perceptual”, como “sujeto de habilidades” e como “sujeto de emociones”, que deve “prestar atención a lo que se le dice” e “seleccionar los aspectos relevantes de los discursos que lo envuelven”. Nesse sentido, “el menor acto de escritura es parte de una conversación”, e essa dinâmica “delimita un espacio cuya interfaz con su entorno es extremadamente compleja e inestable”, e “entre esse espacio y los otros, que le son contiguos, no hay límites precisos, sino transiciones variables” (2010, p. 91). As formas de vida e as formas literárias confluem na ficção contemporânea, sobretudo no caso de *La novela luminosa*, porque ocupam espaços contíguos dentro desse cenário de “transições variáveis”. O paradigma heideggeriano da simplicidade mostra-se insuficiente para tal cenário, uma vez que a experiência dessa “escritura conversacional” pressupõe uma multiplicidade comunicativa. Não se trata mais do cultivo de uma personalidade alta-

mente treinada, coesa em sua especialização extrema, e sim de uma subjetividade que se apresenta como exterioridade. Seguindo Levrero, é possível dizer que a operatividade crítica e artística do presente passa por um deslocamento do campo de investigação – não mais a singularidade restritiva do inconsciente, mas a virtualidade das presenças móveis oferecidas pelo computador.

A forma de vida presente no romance de Levrero não se apresenta como a única opção – não é sequer possível falar em forma, e sim em formas de vida. A elaboração ficcional não pretende alcançar uma suma ou resolução, algo que, finalmente, indicasse a plenitude de um procedimento literário ou de um método de estar no mundo. Assim como o *Museo* de Macedonio Fernández, o romance de Levrero joga com a acumulação de gêneros e com a sobreposição de discursos e pertencimentos, mas com uma sensível diferença no que diz respeito ao deslocamento de seu “campo de investigação”, como recém exposto. “Lo que *La novela luminosa* nos presenta es la pausada edificación de un mundo”, escreve Laddaga (2010, p. 103), um mundo que se organiza “en torno a una vida altamente simplificada, reducida a unos pocos trazos (algunas relaciones, algunas acciones, algunos alimentos, algunas visiones), por lo que, en consecuencia, tiene algo de modelo o maqueta”, uma vida ameaçada, “una vida vacua”, mas “el aspecto de esta vacuidad que pasa a primer plano es el de la vacuidad no como ausencia de una presencia positiva, sino como presencia de una potencialidad”. A forma de vida constituída a partir de *La novela luminosa*, portanto, dada sua configuração inoperante, está em constante ameaça de dissolução. Mas é precisamente essa condição instável que lhe garante potência, pois, em paralelo à forma de vida, está uma forma literária que incorpora em si a própria oscilação do tempo histórico que lhe coube. Tal forma de vida não está ligada à organização subjetiva de um único sujeito,

mas a um contexto artístico colaborativo, um contexto pautado por aquilo que Roland Barthes (2003) denominou “viver-junto”. Não por acaso, Barthes está interessado em alcançar o “lugar-problema do viver-junto”, ou seja, o espaço próprio dos casos, os “*enjambements*, transbordamentos de uma obra a outra” (BARTHES, 2003, p. 26).

É no “lugar-problema” que se observam os “transbordamentos” e as áreas de sobreposição entre as obras, os campos, as disciplinas e os discursos. Quando Rorty questionava a validade de um vocabulário filosófico restrito, tinha, também, como horizonte, o espaço do transbordamento, que emerge com Barthes depois de um longo percurso através das reflexões de Reinaldo Laddaga sobre o contemporâneo e sobre *La novela luminosa* de Mario Levrero. Foi o romance de Levrero que permitiu uma argumentação mais precisa com relação à necessidade de pensar o presente a partir de casos específicos. O interesse de Rorty em “sair da filosofia” para dar conta de uma ampliação do campo discursivo das ciências humanas tem ligação direta com sua agenda pragmatista – na qual mais vale dar conta dos usos possíveis dos textos e das disciplinas do que da delimitação heurística dos campos do saber. Sua reflexão acerca de Milan Kundera e Charles Dickens, no entanto, serviu como ponto de contato com o contemporâneo, especialmente no que diz respeito à declaração da importância do detalhe para a tradição do romance. Essa é a artimanha que permite a ultrapassagem das dicotomias e dos sistemas referenciais fechados: dar conta da minúcia que revela as estranhezas e os lapsos das filiações genéricas e que, simultaneamente, dá acesso a um cenário que privilegia o contato, os *enjambements* – lembrando, ainda que, para Agamben (2012, p. 31), o *enjambement*, por seu movimento de sobreposição e encavalgamento, traz à luz “o essencial hibridismo de todo discurso humano”.



Se o que estava em jogo ao longo de meu ensaio era trocar a coerção geral, que condena áreas e campos inteiros, pela mobilidade específica, que aposta em casos relacionados, gerando montagens contingentes, o movimento encontra-se exemplificado na emergência do romance de Levrero na reflexão de Reinaldo Laddaga sobre a contemporaneidade. Aí se resolve, ao menos temporariamente, a indisciplina característica das artes do presente, uma vez que *La novela luminosa* apresenta não apenas a mescla de gêneros e a reflexão sobre sua própria realização, mas uma abordagem direta da questão do deslocamento cognitivo que envolve as novas tecnologias. Deixo declarado, desde já, que muito ainda deve ser escrito sobre a perspicaz imagem cunhada por Levrero, de um campo de investigação que se distancia do inconsciente como instância individual da criação e procura atingir um espaço coletivo de criação, colaboração e simultaneidade. O aprofundamento da análise crítica dessa imagem é trabalho futuro, mas sua enunciação aqui é incontornável e dá testemunho da complexidade dos eventos de sobreposição de discursos que ocorrem no presente.

Além de Levrero, muitos outros autores e obras demandam atenção crítica, como Mario Bellatín, Sophie Calle, João Gilberto Noll, Fernando Vallejo, César Aira e tantos mais. Estes artistas imaginam suas criações não como objetos autônomos, que serviriam de suporte a um manejo irretocável da técnica, e sim como espaços de confronto com o real e com as formas de convivência estabelecidas. Tais criações são dispositivos de exibição de fragmentos do mundo, e o foco desses dispositivos está posto no processo de constituição do presente – e não no desenho abstrato de um mundo ideal, feito sob medida para a pura contemplação. Mais uma vez, a arte do presente articula formas de vida com formas de produção estética, em um circuito descontínuo de cruzamentos mútuos. A críti-

ca, portanto, deve dar conta de um panorama heterogêneo de produção artística, investindo, também ela, em uma revisão de seus processos. Uma revisão que, com sorte, pode levar à dissolução das fronteiras coercitivas entre disciplinas e, finalmente, ao acesso a um tipo de fantasia que faça do pensamento acadêmico um desdobramento concomitante da vida e da escritura.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Homo Sacer*. Trad. Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: \_\_\_\_\_. *Conversações: 1972-1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 219-226.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Omnes et singulatim: uma crítica da razão política*. In: \_\_\_\_\_. *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos, VI*. Manoel Barros da Motta (Org.). Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 355-385.
- HABERMAS, Jürgen. *Verdade e justificação*. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Ed. Loyola, 2004.
- KLEIN, Kelvin Falcão. *Construção do impossível. Romance inovador de Macedonio Fernández antecipou movimentos e gêneros literários. O*

*Globo*, Rio de Janeiro, Caderno Prosa & Verso, p. 6, 5 de março de 2011.

\_\_\_\_. Palimpsestos e sobrevivências: o ser e o sentido na filosofia e na literatura. *Revista UniLetras*, Ponta Grossa: UEPG, v. 31, n. 2, p. 159-169, dez. 2009.

KUNDERA, Milan. Diálogo sobre Rabelais e os misomusos. In: \_\_\_\_\_. *Um encontro*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 67-71.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.

MARCHART, Oliver. *Post-foundational political thought*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RORTY, Richard. *Ensaio sobre Heidegger e outros*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

\_\_\_\_. Philosophy as a kind of writing: an essay on Derrida. *New Literary History*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, v. 10, n. 1, p. 141-160, fall/1978.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

WERLE, Marco Aurélio. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2005.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. Trad. Alípio de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 2001.

## ENTRE O ORIENTE E O OCIDENTE: JAKOBSON E HALLIDAY À PROCURA DA COMPREENSÃO DA LINGUAGEM<sup>1</sup>

Raquel Bevilaqua<sup>2</sup>  
Veronice Mastella<sup>3</sup>

**RESUMO:** este texto tem por objetivo realizar uma incursão nas trajetórias pessoal e epistemológica de dois importantes pensadores no campo dos estudos linguísticos – Roman Jakobson e Michael Halliday – na tentativa de evidenciar os esforços teóricos materializados em diversas e, muitas vezes, diferentes escolas e correntes epistemológicas que têm contribuído para a compreensão da linguagem. Para esse propósito, foi realizada uma revisão da literatura que concerne tanto à vida pessoal quanto profissional de ambos, buscando-se compreender como esses dois estudiosos estabeleceram relações com diferentes línguas e, assim, teorizam sobre as questões enunciativas. Nascidos em épocas relativamente próximas (1896 e 1925, respectivamente), mas em países e culturas diferentes (Jakobson nasceu na Rússia e Halliday, na Inglaterra), seus trabalhos representam dois modos de estudar e compreender a linguagem. Apresentando como pontos em comum a paixão pela linguagem, a filiação estruturalista e o espírito aventureiro, os dois linguistas atravessam fronteiras entre os mundos oriental e ocidental, dando aos estudos da linguagem valorosas contribuições.

**Palavras-chave:** Roman Jakobson. Michael Halliday. Estudos da linguagem.

**ABSTRACT:** this text aims at making a brief incursion into the personal and epistemological pathways of two important theorists in the language studies field – Roman Jakobson and Michael Halliday – in order to emphasize the theoretical efforts carried out through many and different epistemological currents, which have contributed to the comprehension of language. For this purpose, a review of the literature concerning both their personal lives and work was accomplished in order to understand the way these two theorists make relations with different languages to theorize about enunciative issues. Born in the quite same time (1896 and 1925, respectively), but in different countries and cultures (Jakobson was born in Russia, and Halliday was born in England), their work represents two ways of studying and comprehending language itself. Sharing the passion for language, the structural affiliation, and the adventurous spirit, both linguists cross the borders between the Eastern and the Western worlds giving their work on language valorous insights.

**Keywords:** Roman Jakobson. Michael Halliday. Language studies.

### PONTOS E PORTOS DE PARTIDA

Os estudos da linguagem representam um vasto campo de pesquisas e enquadramentos teóricos e metodológicos que visam a compreender o objeto “heteróclito e multifacetado” que o ponto de vista do mestre genebrino, Ferdinand de Saussure, instaurou no início do século passado (SAUSSURE, 2006 [1916]). Nesse campo, podemos observar memoráveis e numerosos

1. Trabalho apresentado à disciplina Seminários Teóricos em Jakobson, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM.

2. Doutoranda PPGL – UFSM.

3. Doutoranda PPGL – UFSM.

esforços teóricos materializados em diversas escolas e correntes epistemológicas que têm contribuído para a compreensão da linguagem. Dos muitos nomes que representam tais esforços e contribuições, elegemos dois para tratarmos neste texto: Roman Jakobson e Michael Halliday. Nascidos em épocas relativamente próximas (1896 e 1925, respectivamente), o que mais distancia esses dois teóricos não é tanto a questão temporal<sup>4</sup>, mas sim a espacial. Jakobson nasceu na Rússia e Halliday, na Inglaterra. Sendo, então, pertencentes a “mundos” distintos, como podemos pensar nas possíveis relações entre ambos? Por onde iniciar a busca pelo entendimento da relevância e das contribuições desses teóricos para os estudos da linguagem?

Pela língua. Ponto de partida e porto de chegada. É sabido que Jakobson falava inúmeras línguas. Halliday iniciou seus estudos sobre a linguagem a partir da análise do sistema linguístico chinês. Eis o grande elo, a nosso ver, que une Jakobson e Halliday neste texto: a curiosidade e a paixão pelas línguas como base para elaborar questões enunciativas.

Diante dessas considerações, temos por objetivo compreender como a relação de Jakobson e Halliday com as diferentes línguas é mobilizada para que seja possível teorizar sobre as questões enunciativas. Inspiradas no texto “Porquoi Roman Jakobson et Mikhail Bakhtine ne se sont jamais recontrés”, de Tzvetan Todorov (1997), em que o autor realiza uma incursão nas trajetórias pessoais e epistemológicas de Jakobson e Bakhtin, buscamos, de forma similar, reconstruir, ainda que muito sucintamente, as trajetórias de Jakobson e Halliday.

## DE UM LADO A OUTRO DO MUNDO, A FILIAÇÃO ESTRUTURALISTA

Jakobson e Halliday elegeram a linguagem como seu objeto de estudo. No entanto, em-

bora o enfoque dado ao estudo da linguagem seja divergente, ambos os autores compartilham um mesmo ponto de origem: a linguística estrutural. Para que possamos entender essa origem comum, é preciso que retomemos a constituição do estruturalismo na ciência da linguagem.

O estruturalismo é um continente<sup>5</sup>. Metáforas à parte, o estruturalismo remete a uma ampla teoria linguística que teve origem com o *Cours de linguistique générale*, de Ferdinand de Saussure, publicado em 1916, embora o termo “estrutura” nunca tenha sido empregado pelo teórico com o mesmo sentido que a escola estruturalista instituiria – Saussure empregara o termo “sistema” para se referir ao estudo da língua. O estruturalismo não constitui uma escola claramente definida, com teóricos e teorias bem delimitadas; antes, podemos pensá-lo como uma teoria geral mais ampla, constituída por diferentes correntes (LEPSCHY, 1975, p. 6). O estruturalismo é um termo que, segundo Lepschy (1975, p. 20-21), pode designar pesquisas em linguística realizadas no século XX (diferenciando-as de pesquisas anteriores, baseadas no estudo diacrônico das línguas). O termo também pode ser empregado para nomear as pesquisas que tomam por base o sistema da língua e, nesse sentido, segundo o mesmo autor, poderia ser entendido quase como tautológico, pois faria referência a qualquer pesquisa sobre a língua, desde que fosse feita levando em conta seu caráter sistemático e identificando determinados aspectos de sua estrutura e funcionamento. Há, entretanto, um uso mais restrito da expressão “linguística estrutural”, que remete à linguística distribucional, especificamente à linha americana de Bloomfield (LIEPSCHY, 1975, p. 21), cujo uso de empregos científicos para a linguística e de sua concepção materialista e comportamentista dos fatos linguísticos foi uma tônica (LIEPSCHY, 1975,

4. Em termos históricos, Jakobson passou por três grandes acontecimentos que mudaram os rumos de sua trajetória pessoal e epistemológica: a I Grande Guerra, a Revolução Russa de 1917 e a II Grande Guerra; Halliday vivenciou esta última guerra e também a Revolução Chinesa de 1949, que provocaram grandes efeitos sobre sua vida e sobre a teoria que viria a desenvolver.

5. “[...] le continent structuraliste”, conforme designaram Paveau e Sarfati (2003, p. 110).

p. 88). A influência de seus estudos e métodos rigorosos fora tão difusa que a linguística estrutural americana foi dividida em bloomfieldiana e pós-bloomfieldiana.

É dito que o desenvolvimento mais fecundo do estruturalismo provavelmente seja o que se deu na Europa, por meio das teses apresentadas no Círculo Linguístico de Praga (doravante CLP). Essas teses representam uma revolução epistemológica para os estudos europeus da língua nos anos 20, até então baseados na diacronia, pois o CLP vai, entre outras coisas, estabelecer a dimensão sincrônica e, a partir dela, a linguística funcional, corrente em que situamos Jakobson e Halliday (PAVEAU; SARFATI, 2003).

Diante desses diferentes enquadramentos teóricos, Marcuschi e Salomão (2004, p. 16) observam que é praticamente impossível reunir uma grande variedade de estudos sob um mesmo rótulo. O estruturalismo, na trilha saussuriana, não só impulsionou estudos fonético-fonológicos e sintáticos, mas também deu origem à linguística de texto – no interior da Escola de Praga –, dedicando-se ao estudo do dinamismo comunicativo na “perspectiva funcional da sentença”. Os autores chamam atenção para o fato de que, se o movimento estruturalista é considerado um terreno fértil da linguística descritiva, em seu interior, surgem também opositores, como Benveniste, que critica o esquecimento do sujeito; Coriseu, que refuta algumas dicotomias até então consagradas, como sincronia-diacronia; e Pêcheux, que critica o desca-so com o fenômeno discursivo, entendendo serem necessárias considerações a respeito da ideologia, história e política.

Diante de tantas linhas de investigação linguística consideradas saussurianas (estruturais), que são, ao mesmo tempo, muito diferentes, Ilari (2004, p. 68) sistematiza-as em quatro principais orientações. 1) a Escola de Praga, que atuou entre as duas grandes guerras mundiais; 2) a glossemática de Hjelmslev; 3) o funcionalismo de Martinet e, fi-

nalmente, 4) a obra de Roman Jakobson, que não corresponde ao nome de uma escola, mas que, no entendimento de Ilari, foi o pensador que “mais fez pelo estruturalismo, em sua vida longa e produtiva, vivida em dois continentes” (ILARI, 2004, p. 68-69).

O CLP representou o marco fundador do estruturalismo e, como observa Ilari (2004, p. 69), conseguiu harmonizar os ensinamentos de Saussure com outra importante linha de reflexão a respeito da linguagem, a do psicólogo vienense Karl Bühler e a do linguista praguense Wilhem Mathesius, contemporâneo de Saussure e considerado o fundador do Círculo (PAVEAU; SARFATI, 2003, p. 111). Por influência de Mathesius, os linguistas do CLP desenvolveram uma concepção de comunicação que acabou levando à perspectiva de análise conhecida como *Perspectiva Funcional da Sentença*.

Uma, talvez a principal, tese do CLP está baseada na concepção de que as estruturas da língua são determinadas por suas funções características. Bühler postula que são três as funções da linguagem: a cognitiva (de representação do mundo) corresponde à utilização da língua para informar; a expressiva (ou função de exteriorização) diz respeito ao estado interior, às disposições e às atitudes do locutor; por fim, a conativa (ou função de apelo) corresponde ao uso da língua que tem por objetivo influenciar o destinatário ou produzir efeitos pragmáticos (PAVEAU; SARFATI, 2003 p. 119). Essa concepção funcionalista da estrutura da língua será retomada por nossos dois teóricos da linguagem.

### ROMAN JAKOBSON E MICHAEL HALLIDAY: DESBRAVADORES INSÓLITOS

Nesta seção, buscamos situar as trajetórias pessoais e teóricas de Jakobson e Halliday, cujos percursos pessoais e acadêmicos levam-nos, em certa medida, a reconfigurar fronteiras epistemológicas entre o mundo oriental e o ocidental. Interessa-nos obser-

var a relação que se estabelece entre ambos os estudiosos e a teorização do funcionamento da linguagem.

### Roman Osipovich Jakobson

Sou linguista, nada do que  
diz respeito à língua me  
pode ficar alheio<sup>6</sup>.

As constantes mudanças de país (impostas por decorrências políticas) foram, aparentemente, encaradas por Jakobson como oportunidades de ampliar seus conhecimentos e suas reflexões em outros campos do saber, ou melhor, de relacioná-los ao seu objeto de estudo: a linguagem. Figura central do estruturalismo, ou um verdadeiro *globe-trotter*, tal como é referido por Dosse (1993, p. 76), Jakobson assumiu uma posição de destaque e de grande influência em diferentes correntes do estruturalismo em razão de percalços inerentes à condição de judeu russo, na primeira metade do século XX. Revoluções e guerras que o levaram de Moscou a Nova Iorque, passando por Praga, Copenhague, Oslo, Estocolmo e Upsala – além de constantes viagens à Paris – oportunizaram-lhe percorrer toda a trajetória do movimento estruturalista.

Jakobson nasceu em 11 de outubro de 1896, em Moscou. Conforme Dosse (1993), desde os seis anos de idade, era um ávido leitor. Ainda muito jovem, aprendeu línguas estrangeiras (francês e alemão), descobriu a poesia (Khlebnikov, Maiakowski), a pintura (Malevitch) e o folclore (especialmente a poética folclórica). Assim, delineava-se, desde muito cedo, um traço marcante de sua personalidade: a entusiasmada receptividade tanto para com a arte quanto para com a ciência. Em 1915, quando a Rússia ainda vivia sob o regime czarista, por iniciativa do jovem Jakobson, foi criado o Círculo Linguístico de

Moscou (CLM), que se propôs a promover a linguística e a poética.

Os primeiros estudos do CLM foram orientados por perspectivas formalistas<sup>7</sup> e futuristas. Apesar da designação de formalistas, os membros do CLM não concordavam com a dicotomia entre forma e conteúdo: “ao contrário, viam no poema uma hierarquia uma de funções, dentro da qual o som se vinculava ao sentido. Não se tratava, portanto, de atender para a fonética, e sim para a fonologia” (BLIKSTEIN, 2003, p. 13). Os estudos dedicavam-se às manifestações da escrita e da poesia oral. Os sons da língua, que tanto encantavam Jakobson, inspiravam-no em suas pesquisas. Nesse período, conheceu o príncipe Nicolai Troubetzkoy (considerado um líder da linguística moderna), que lhe falou dos trabalhos franceses da Escola de Meillet. De acordo com Dosse (1993, p. 76), “a filiação saussuriana ocorrer[ia] mais tarde, pois Jakobson só descobr[iria] o *CLG* (*Cours de linguistique générale*) em 1920, em Praga”.

A mudança para Praga foi resultado do descompasso entre a postura formalista de Jakobson e a Revolução Russa. Na Universidade de Praga, encontrou um ambiente mais propício para continuar suas pesquisas, iniciando estudos sobre a cultura tcheca, mais especificamente estudos comparativos entre versos tchecos e russos. Foi então que a sistematização dos elementos fônicos da língua, através de um tratamento científico em que se considera a ligação recíproca entre o som e o sentido, tornou-se a base de uma nova disciplina teórica: a fonologia. Assim, passou-se a considerar o fonema como unidade mínima da língua capaz de diferenciar as significações e as palavras. Essa concepção de fonologia era a de seu companheiro de exílio, Troubetzkoy, que distinguia o fonema por meio de traços articulatórios distintivos. Mais tarde, nos

6. “Linguista sum: linguistici nihil a me alienum puto” (JAKOBSON, 2003, p. 19).

7. “Escola científica russa que, pela primeira vez na ciência literária contemporânea, centrou suas pesquisas nos problemas relativos à construção artística da obra poética” (MUKAROVSKY, 1978, p. 3).

Estados Unidos, Jakobson avançou em seus estudos entre som e sentido<sup>8</sup>.

Em Praga, Jakobson reencontrou Troubetzkoy (que se refugiara em Viena, fugindo da revolução bolchevique). Assim, em 1926, Jakobson e Troubetzkoy, juntamente com outros estudiosos tchecos e russos, fundam o Círculo Linguístico de Praga (CLP), que, a partir de 1929, definiu um programa estruturalista. “Ele próprio [o círculo] deu-se o nome de estruturalismo, sendo seu conceito fundamental a estrutura concebida como um todo dinâmico” (MUKAROVSKY, 1971 *apud* DOSSE, 1993, p. 78). Os estudos do CLP filiam-se às ideias de Saussure, do formalismo russo, de Husserl, da *Gestalt*, além de estabelecer vínculos com o Círculo de Viena. Conforme enfatiza Dosse (1993), as “teses de 1929” tiveram valor de programa para várias gerações de linguistas, pois definiram uma rigorosa distinção entre a linguagem interna e a linguagem manifesta, ou seja, entre a linguagem com função poética (dirigida para o próprio signo) e a linguagem com função de comunicação (dirigida para o significado). Na condição de vice-presidente do CLP, Jakobson difundiu o programa estruturalista no Ocidente. No *I Congresso de Linguística Geral*, em Haia, em abril de 1928, foram apresentadas as teses do CLP e discutidas questões de ordem teórica. “Pela primeira vez empregamos a expressão linguística estrutural e funcional. Apresentamos a questão da estrutura como central, sem a qual nada pode ser tratado em linguística” (JAKOBSON *apud* DOSSE, 1993, p. 79).

O período em que esteve à frente do CLP é considerado um dos mais fecundos e produtivos da vida intelectual de Jakobson. As teses, embora elaboradas sob uma perspectiva saussuriana, em determinados pontos,

apresentavam certos distanciamentos de Saussure, especialmente em relação à concepção de língua. Para o CLP, a língua é um sistema funcional. “O adjetivo funcional introduz uma teleologia que lhe é [a Saussure] estranha, mais inspirada nas funções de Bühler” (GADET, 1989, *apud* DOSSE, 1993, p. 79). O CLP manteve relações estreitas com o Círculo Linguístico de Copenhague, criado em 1939 por Louis Trolle Hjelmeslev e Viggo Bröndal, apesar de divergências teóricas especialmente entre Jakobson e Hjelmeslev. Este realizava pesquisas voltadas a eliminar toda a substância fônica e semântica do estudo da língua, o que, no entender de Jakobson, era ir longe demais. A colaboração entre esses dois círculos linguísticos foi interrompida quando as tropas nazistas invadiram a então Tchecoslováquia, levando Jakobson a instituir uma rota de fuga pela Dinamarca, Noruega e Suécia, até que, em 1941, ele abandonou a Europa e passou a viver em Nova York.

No período em que se refugiou na Escandinávia e participou do Círculo Linguístico de Copenhague, Jakobson prosseguiu suas pesquisas insistindo na necessidade de tratar rigorosamente a substância fônica da língua como objeto privilegiado de estudo na teoria fonológica. A ocupação da Noruega pelos nazistas, no entanto, impediu a realização do projeto. Quando passou a viver na Suécia, aproveitou o contato com médicos para estudar os problemas da afasia sob a perspectiva da linguística. Mediante o aprofundamento dos conceitos de metáfora e metonímia e por meio da observação dos distúrbios da fala nos afásicos, ele conseguiu estabelecer uma distinção entre as afasias de emissão e de recepção. Nas suas pesquisas a respeito da dissolução da linguagem nos afásicos, identificou o próprio mecanismo formativo da linguagem, ou seja, o momento em que a criança, após apropriar-se do signo (significante/significado), torna-se capaz de fazer uso da língua e, assim, dominar os mecanismos de

8. “Com o propósito de desenvolver a telefonia, Jakobson aprofundou suas pesquisas em fonologia e utilizando-se de técnicas de ponta da época – análises espectrográficas produzidas pelo sonógrafo – conseguiu verificar traços acústicos de natureza binária ainda mais básicos que o dos fonemas. Tais traços distintivos, definidos em termos acústicos, reforçaram a ideia de que a linguagem se organiza em uma escala de níveis de complexidade crescente” (ILARI, 2004, p. 74).

substituição e associação. A expressão metafórica acontece pela substituição de paradigmas, ao passo que a expressão metonímica deriva da associação sintagmática. Tais fenômenos são, hoje, reconhecidamente ligados à criação poética.

Em 1941, com o avanço das tropas nazistas para o oeste da Europa, Jakobson viu-se, conforme mencionado, obrigado a abandonar o continente. Encontrou refúgio em Nova Iorque, passando a atuar na Escola Livre de Altos Estudos (fundada por um grupo de cientistas franceses e belgas refugiados), onde trabalhou com o antropólogo Claude Lévi-Strauss e o linguista brasileiro Mattoso Câmara Jr. Do trabalho realizado com Lévi-Strauss, cujas ideias no campo de antropologia estrutural têm inegáveis ligações com o estruturalismo linguístico de Jakobson, vem as bases do movimento estruturalista.

O Círculo Linguístico de Nova Iorque, fundado ainda em 1934, foi receptivo às teses de Jakobson. Quando o referido Círculo passou a publicar a revista *Word* – voltada a consolidar a cooperação entre linguistas americanos e europeus de diversas escolas –, contou com Jakobson como um de seus membros no comitê de redação. O primeiro número apresentou uma condensação do programa estruturalista, abordando as aplicações da análise estrutural em linguística e antropologia. “Mais uma vez, Jakobson se encontra entre os mais bem situados para obter êxito em um empreendimento” (DOSSE, 1993, p. 79).

Nos anos 50, Jakobson descobriu as ideias de Charles Sanders Peirce e ficou fascinado por elas, especialmente pelas relacionadas aos elementos icônicos da linguagem e que colocaram em xeque a arbitrariedade do signo linguístico. Desse contato, surge a necessidade de uma teoria semiótica firmando a linguagem como instrumento de comunicação e sistema semiótico humano por excelência.

Nesse período, Jakobson lecionou em importantes universidades norte-americanas: Colúmbia, Harvard, Instituto de Tecnologia

de Massachusetts (MIT), além de participar ativamente do Círculo Linguístico de Nova Iorque e da Sociedade Linguística dos Estados Unidos, da qual foi eleito presidente em 1956. No MIT, organizou o Centro de Ciências da Comunicação, com um núcleo de pesquisadores atuando nas áreas de linguística e matemática. O saldo desses estudos foi a possibilidade de entender a linguagem na cadeia das outras atividades humanas. Jakobson iniciou também uma revisão da doutrina saussuriana, orientando-se pelas descobertas da teoria da informação e da comunicação de Shannon (1916) e Weaver (1894-1978). A partir desses estudos, a linguagem é redefinida como meio de comunicação interpessoal e intersubjetiva que opera entre falantes e ouvintes. Jakobson passou a defender que a aprendizagem e a sobrevivência da língua dependem do diálogo e que entre a língua e a fala existe uma interdependência mútua – uma concepção diferente daquela proposta por Saussure no CLG.

Nesse período, Jakobson conheceu a cibernética de Wiener (1894-1964), que lhe ajudou a estudar os mecanismos da linguagem, contribuindo para a finalização de seu trabalho de classificação de suas funções. Nos Estados Unidos, escreveu ensaios de grande importância, entre os quais “Linguística e poética”, incluído em *Linguística e comunicação* (2003), no qual defende que devemos estudar a linguagem em toda a variedade de suas funções e que “antes de discutir a função poética, devemos definir-lhe o lugar entre as outras funções da linguagem” (JAKOBSON, 2003, p. 123).

Com base no CLP, em que os estudiosos entendiam “função” no sentido de “tarefa” ou “propósito”, nas proposições elaboradas por Karl Bühler<sup>9</sup>, que distinguia três funções da

9. Tais funções propostas por Bühler estão hierarquicamente organizadas nos enunciados. O linguista propunha ainda que, no evento comunicativo, podem ser identificados três elementos: o falante (que informa algo), o “algo dito” (aquilo que se informa a alguém) e o ouvinte (que é o receptor e decodificador da mensagem). Nessa atividade, encontram-se as três funções, que não se excluem mutuamente; ao contrário, coexistem no mesmo evento comunicativo (MOURA NEVES, 2004).



linguagem (a representativa, a de exteriorização psíquica e a de apelo), Jakobson elabora mais três. Cada uma dessas funções está relacionada a fatores envolvidos no ato de comunicação verbal. Assim, para Jakobson (2003), em um evento comunicativo, podem ser identificadas seis funções: a *referencial* (que se relaciona ao contexto), a *emotiva* (que se relaciona ao falante ou remetente), a *conativa* (relacionada ao ouvinte ou destinatário), a *fática* (que diz respeito ao canal de comunicação e à sua manutenção), a *metalinguística* (referente ao código) e a *poética* (que faz referência à mensagem). Jakobson entendia que há, em todo o enunciado, um feixe hierarquizado de funções. Em um determinado evento comunicativo, uma função se destacará em relação às demais. Assim, a função em destaque assumirá um papel primário ou de maior relevância, e as outras, papéis secundários.

Para o teórico russo, a poética compreenderia, então, o estudo científico e objetivo da arte verbal a partir de dois grupos de problemas: sincronia e diacronia. Seu objetivo principal era, de um lado, definir e explicar por que uma mensagem verbal artística é diferente de mensagens artísticas não verbais e, de outro, por que é diferente de mensagens verbais não artísticas, ou seja, buscar as diferenças específicas entre a arte verbal e as outras artes e espécies de condutas verbais. Jakobson salientava que, aparentemente, nenhuma cultura humana ignora a versificação e, por isso, reivindicava para os linguistas “o direito e o dever de empreender a investigação da arte verbal em toda a sua amplitude e em todos os seus aspectos” (JAKOBSON, 2003, p. 161).

A análise do verso, defendia Jakobson, é “inteiramente da competência da Poética” (JAKOBSON, 2003, p. 161), podendo esta ser definida como a parte da linguística que trata da função poética em sua relação com as demais funções da linguagem. Enfatizava, também, que a Poética não se ocupa da função

poética apenas na poesia – em que tal função sobrepõe-se às outras funções da linguagem – mas também fora da poesia, quando alguma outra função sobrepõe-se à função poética. “Compreendemos definitivamente que um linguista surdo à função poética da linguagem e um especialista de literatura indiferente aos problemas linguísticos e ignorante dos métodos linguísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos” (2003, p. 162).

Tal posição defendida tão ferrenhamente por Jakobson suscita-nos indagações a respeito da validade/pertinência de segmentar/compartimentalizar a ciência da linguagem em, por exemplo, estudos linguísticos e estudos literários, formalismo e funcionalismo, uma vez que – independentemente de orientações teórico-metodológicas – o que se busca é compreender o fenômeno da linguagem em toda a sua amplitude e complexidade. Talvez, para o mundo oriental, fosse mais comum olhar para a linguagem considerando todas as suas múltiplas dimensões e atualizações. No mundo ocidental, diferentemente, tem sido necessário, muitas e inúmeras vezes, “recortá-la” e “segmentalizá-la” (embora haja aqueles teóricos que se colocam sob uma perspectiva multidisciplinar para estudá-la).

### Michael Alexander Kirkwood Halliday

Eu nunca consegui realmente prosperar em uma estrutura de conhecimento de base disciplinar. Foi uma característica do meu século - o tardio e não lamentado século 20, talvez merecidamente curto na concepção de Eric Hobsbawm - começar a erigir *muros* entre as disciplinas, e tem se provado difícil demolir esses muros já que eles foram criados para *cercear* ao invés de possibilitar<sup>10</sup> (HALLIDAY, 2002, p. 1).

10. No original: “I have never really thriven in a discipline-based structure of knowledge. It was a feature of my century - the late and rather unlamented twentieth, perhaps mercifully short in Eric Hobsbawm’s conception of it - that it began by erecting walls between the disciplines, and it is proving difficult to demolish those walls now that they have come to be constraining rather than enabling” (HALLIDAY, 2002, p. 1). Tradução e grifos nossos.

Michael Halliday realizou um percurso contrário ao de Jakobson: do Ocidente para o Oriente (especificamente para a China, lugar que, segundo lhe contaram seus pais, desde os quatro anos desejava conhecer). Além disso, sua viagem, mesmo que motivada por questões políticas, como veremos, não foi resultado de uma fuga imposta. Halliday voluntariou-se a desbravar um mundo completamente desconhecido do seu, a começar pela língua, que não guarda, *a priori*, nenhuma semelhança com sua língua materna, o inglês. Nascido a 13 de abril de 1925, em Leeds, Inglaterra, Halliday é um linguista amplamente conhecido por seu modelo de “linguística sistêmico-funcional”. Desde muito cedo, o teórico fascinou-se pela linguagem, mais especificamente, pela literatura. Filho de Winifred e Wilfred Halliday, Michael Halliday teve influências de uma mãe professora de francês e de um pai dialetologista, poeta e professor de inglês apaixonado pela gramática e pela literatura. Em 1942, então com 17 anos, voluntariou-se para um curso de treinamento em língua estrangeira do serviço militar realizado na China. O programa teve duração de 18 meses, período no qual Halliday iniciou seu contato com a linguística, tendo ouvido o nome do linguista britânico John Rupert Firth, por quem, mais tarde, seria orientado. Tendo passado um ano na Índia após o curso, em 1945, Halliday retornou a Londres, onde passou a ensinar chinês (KRESS; HASAN; MARTIN, 1986).

Após seu retorno a Londres, o linguista inglês ensinou mandarim por 13 anos, inclusive para oficiais e soldados da força aérea britânica, uma vez que se encontrava no período da II Guerra Mundial. Alguns anos depois, de volta à China, Halliday ensinou, aos chineses, as línguas inglesa e russa. Foi nesse período que muitas questões teóricas relacionadas ao funcionamento da linguagem surgiram-lhe. Por meio desses questionamentos, fomentados pelo ensino de uma língua que não era a sua (russo) para

um grupo de falantes (chineses) cuja língua materna também não era a sua, Halliday começou, de fato, a aproximar-se da linguística, ou melhor, da linguística aplicada, já que seu interesse inicial era relacionado ao ensino de línguas (KRESS; HASAN; MARTIN, 1986).

Ainda na China, por volta de 1949, ano da Revolução Comunista Chinesa, instituída para lutar, entre outras coisas, contra a o governo republicano chinês e contra a ocupação nipônica, Halliday precisou fugir às pressas, devido aos embates travados entre republicanos e comunistas. Por essa razão, o teórico deslocou-se para Cantão, no sul da China, local ainda seguro, onde permaneceu por um ano. Foi nesse período que Halliday optou por estudar a língua chinesa em vez de sua literatura – pela qual havia se interessado no início.

Frequentando a Faculdade de Artes em LingNan, no sul da China, a convite de um amigo e linguista chinês, Wang Li, Halliday teve a oportunidade de adentrar de vez nos estudos em dialetologia, metodologia e fonética, embora seu foco de atenção estivesse se voltando para a gramática (KRESS; HASAN; MARTIN, 1986). Foi também nesse período e por meio de Wang Li que começou a estudar as noções do linguista Firth e também da sociolinguística, com especial atenção às teorias de Sapir. Por razões políticas, ele interessou-se pela língua e pelas pesquisas russas e realizou leituras sobre a Escola de Praga. Por volta de 1950, Halliday, em sua entrevista a Kress, Hasan e Martin (1986), contou ter retornado a Londres com a pretensão de realizar seu doutorado sob a orientação de Firth (o que de fato ocorreria, embora não como planejado) enquanto lecionasse chinês na Escola de Estudos Orientais e Africanos (SOAS), pertencente à Universidade de Londres. Seus planos foram frustrados, pois, em resposta a uma entrevista da SOAS – requisito para sua admissão no programa de pós-graduação sob a orientação de Firth e requisito também para que lá lecionasse chinês

–, Halliday não garantiu que não se tornaria um membro do Partido Comunista<sup>11</sup>. Diante do espírito macartista<sup>12</sup>, que tomava conta dos Estados Unidos e da Inglaterra naquela época, a SOAS não o aceitou, o que o levou a ingressar em Cambridge, instituição que não fora acometida pelo “horror ao vermelho” reinante. Entretanto, Cambridge não possuía um Departamento de Chinês Moderno, apenas Clássico, fato que frustrou o teórico. Contudo, em negociações com seu orientador de Cambridge, Hallam, Halliday conseguiu que Firth o orientasse eventualmente. Então, os ventos sopraram a seu favor: Firth tornou-se seu orientador após a morte súbita de Hallam (embora seu título de doutor continuasse a ser emitido por Cambridge). Halliday conseguiu voltar, ironicamente, para a SOAS, mas apenas como aluno, estando impossibilitado de “subverter” alguém na posição de professor (KRESS; HASAN; MARTIN, 1986).

Aluno de Firth, Halliday buscou desenvolver uma teoria da gramática que desse conta de explicar o seu *corpus*, um texto chinês milenar, conhecido como “História secreta” (o que revela o interesse pela língua chinesa como subjacente à teoria que Halliday viria a desenvolver). No entanto, pouco apoio recebeu de seu professor em relação a esse intento, pois Firth estava muito mais interessado em fonologia do que na gramática propriamente dita (KRESS; HASAN; MARTIN, 1986). Importante mencionarmos que, de acordo com Halliday (1989), Firth defendia o ponto de vista de que toda a linguística é o estudo do significado, o qual é uma função em um contexto, proposição de grande efeito sobre a teoria hallidayana. No entanto, um ponto

de extrema relevância na teoria proposta por Halliday e que o levou a, em certa medida, distanciar-se de Firth foram as concepções de sistema e estrutura. Para Firth, as noções de sistema e estrutura eram mutuamente definidas. Este estava muito mais voltado para as relações sintagmáticas da língua, de modo que seu interesse recaía no que era típico e atual na estrutura da língua, ignorando o que haveria de “potencial”, mote relevante no trabalho desenvolvido por Halliday (1989; 2004, com MATTHIESSEN). Para Firth, o ambiente estrutural era constituidor do sistema e essencialmente sintagmático. Halliday, por sua vez, passou a entender o ambiente como paradigmático, como constituidor de um todo (potencial, um conjunto de opções) do qual a gramática seria uma atualização.

Para Halliday, a estrutura da língua é sua ordenação sintagmática e, portanto, corresponde a padrões ou regularidades (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004). O sistema, por outro lado, é ordenação em outra esfera, a esfera das *potencialidades*, do que pode vir a constituir a ordem sintagmática; é, portanto, mais amplo e mais abstrato que a estrutura da língua. Por isso, o sistema é paradigmático, cujo eixo é aquele das “escolhas” – não no sentido de escolha *consciente*, apressam-se os autores a esclarecer (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004, p. 24).

Na concepção de Halliday (2003), o poder da língua provém de sua complexidade paradigmática, responsável pelo seu potencial de significação. No entanto, a dimensão paradigmática não se restringe a um inventário de estruturas, o que reduziria a língua à dimensão sintagmática (HALLIDAY, 2003); a dimensão paradigmática é uma rede de sistemas. Essa rede é um meio de teorizar o potencial de significação de um sistema semiótico; ela representa uma visão global do todo da língua (HALLIDAY, 2003). O modelo de gramática sistêmico-funcional que Halliday vem desenvolvendo desde então está inserido em uma perspectiva sociofuncional.

11. O que, de fato, ocorreu um pouco mais tarde. Halliday foi um membro bastante ativo do Partido Comunista por dois anos. No entanto, desfilou-se ao notar que não conseguiria dar conta das duas coisas: ser um membro do Partido e um pesquisador (RASHEED, 2010).

12. “McCarthyism” é o termo oriundo do sobrenome do Senador americano Joseph McCarthy, figura que espalhou o medo da subversão comunista. O termo caracterizou o período em que o temor ao comunismo fora intensificado, período esse que durou de 1950 a 1954 e ficou conhecido como Second Red Scare [Segundo Medo Vermelho]. O termo foi empregado para designar práticas de acusações de deslealdade, subversão ou traição sem as devidas provas (Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/McCarthyism>. Acesso em: 10 de janeiro de 2013).

Sob essa perspectiva, observamos que os trabalhos do teórico inglês apresentam influências do CLP, como já mencionamos, bem como da Escola de Londres (especialmente de Malinovski e Firth; do primeiro, um antropólogo, Halliday considerou as noções de linguagem em uma dada cultura) e da Escola de Copenhague (através de Hjelmslev, de quem Halliday tomou emprestada a noção de sistema definido em termos paradigmáticos) (PAVEAU; SARFATI, 2003).

Como qualquer enunciado está inserido em um contexto, a teoria de Halliday é referida como sistêmica e também como funcional. De acordo com a teoria hallidayana, o sistema da língua serve a funções que estão subjacentes a todos os usos da língua: compreender e representar o meio, relacionar-se com o outro e organizar a informação. A essas funções, inerentes a qualquer língua, Halliday chamou de *metafunções*. Quanto à nomenclatura – *metafunções* e não simplesmente *funções* – Halliday e Matthiesses (2004) justificam que há uma longa tradição em falar sobre funções da língua (recordemos os postulados de Bühler e Jakobson, entre outros) em contextos em que essas simplesmente significam propósitos ou formas de usar a língua, sem significância para a análise desta. Para os teóricos, em vez de essas funções representarem apenas propósitos ou formas de uso, é preciso considerá-las, a partir de uma perspectiva sistemática, como *intrínsecas* à língua, o que significa que toda a arquitetura da língua é construída sobre as linhas funcionais. Logo, *metafunções* é um termo empregado para sugerir que as funções são parte constitutiva de qualquer língua; elas são agrupamentos sistêmicos que constroem significados simultaneamente, e não hierarquicamente, conforme sugeriram Bühler e Jakobson.

Como dissemos, Bühler, a partir dos postulados do CLP, abriu as portas para as teorias funcionalistas. Suas funções da língua são retomadas e redefinidas tanto por Jakob-

son quanto por Halliday. Este último, baseado no entendimento de que a língua constrói a experiência humana, reinterpreta essas funções, denominado-as de: *metafunção ideacional*, por meio da qual o enunciador constrói e representa o mundo (podemos relacioná-la à função de representação de Bühler); *metafunção interpessoal*, que permite que o enunciador estabeleça, mantenha e especifique sua relação com seu interlocutor e com o meio social (semelhante à função de apelo de Bühler e à função fática de Jakobson), e, por fim, *função textual*, que diz respeito à organização textual da informação.

Além de Bühler, é importante que mencionemos outro nome, fundador do CLP, que influenciou significativamente a teoria hallidayana. Desde 1909, Mathesius desenvolveu uma teoria sobre uma gramática funcional, que é, mais tarde, apresentada no CLP. A tese central de gramática funcional proposta por esse teórico está baseada na ideia de que a forma é subordinada à função (assim como a estrutura subordina-se ao sistema para Halliday). Todos esses conceitos e teorias desenvolvidos durante longas e movimentadas décadas de viagens, observações e estudos de diferentes línguas ajudam a situar os postulados de Halliday em uma corrente funcionalista, com base estruturalista de estudos da linguagem.

### **JAKOBSON E HALLIDAY EM PRAGA: UM PORTO DE PARTIDA E DE CHEGADA**

Para ambos os teóricos, a linguística parece ser uma espécie de vocação, um chamamento a que eles respondem. Se não entendermos assim, como explicar, então, que Jakobson e Halliday tenham se interessado, desde realmente muito jovens, pelas questões que envolvem a linguagem? Como explicar as razões que levaram ambos a desbravarem os terrenos insólitos da geografia global e epistemológica à procura de sua compreensão? Jakobson e a sua diversidade de interesses pela linguagem estabeleceu, em seus estudos, relações

não só com a arte, mas também com outros campos do conhecimento. Apesar do caráter amplo e variado de seu legado com numerosas contribuições, inclusive para outras ciências, manteve uma relação estreita com a arte, especialmente a arte das palavras. Se a poesia foi a mola propulsora para os estudos do jovem Jakobson, foi também ela a fonte inspiradora para estudos realizados pelo maduro Jakobson, pensador reconhecido em dois continentes e considerado figura central do estruturalismo. Alguns afastamentos que, por uma razão ou outra, levavam-no a concentrar seu olhar em outras manifestações da linguagem não o impediram de sempre voltar a ela. O poeta da linguística e o linguista dos poetas (como se tornou conhecido) construiu uma concepção de linguagem coesa, apontando as relações/teias que engendram esse complexo fenômeno humano.

Essa mesma relação estabeleceu-se de forma distinta para Halliday. Embora o linguista inglês acredite que língua e literatura sejam dois campos epistemológicos muito próximos, para Halliday o estudo da língua é que pode contribuir para a literatura, perspectiva essa, parece-nos, unidirecional. Ainda jovem, relembra Halliday em entrevista recente (RASHEED, 2010), o linguista viu-se, na China, diante de uma difícil escolha: ou a língua ou a literatura. O resultado dessa escolha já é conhecido por nós. Halliday abandona a literatura chinesa para dedicar-se ao estudo da língua e, assim, construir sua teoria sobre a gramática, ao mesmo tempo, sistêmica e funcional.

Após todas essas considerações, conjecturamos que, se o elo primeiro que identificamos entre ambos os linguistas na proposição de suas teorias enunciativas fora a linguagem (ou melhor, o conhecimento de diferentes línguas), a Escola de Praga representa uma espécie de conciliação entre duas linhas de raciocínio a seu respeito. Ela pode ser considerada o elo teórico-metodológico entre Jakobson e Halliday, uma vez que ambos,

em diferentes medidas, apropriaram-se de suas teses – ou parte delas – para desenvolver suas pesquisas. Diferentemente de Todo-rov, que em seu texto menciona o encontro que nunca aconteceu, encerramos este texto conjecturando um encontro entre Jakobson e Halliday, esses dois importantes nomes da linguística moderna, cujas trajetórias geográficas seguiram rumos diferentes. Hoje, se ainda fosse possível reuni-los, o local do encontro, certamente, seria Praga.

## Referências

- BLIKSTEIN, Izidoro. Prefácio. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.
- DOSSE, Françoise. *História do estruturalismo: o campo do signo. 1945-1966*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio; Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.
- HALLIDAY, Michael. Conferência em UCB. [Online]. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=nC-blhalUck>>. Acesso em: 20 de maio de 2012.
- \_\_\_\_\_. Introduction: on the “architecture” of human language. In: WEBSTER, Jonathan. *On language and linguistics*. v. 3. London and New York: Continuum, 2003.
- \_\_\_\_\_. *On grammar*. Jonathan Webster (Ed.). v. 1. Collected works of M. A. K. Halliday. London and New York: Continuum, 2002.
- \_\_\_\_\_. Part A. In: \_\_\_\_.; HASAN, Ruqaiya. *Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- HALLIDAY, Michael; MATTHIESSEN, Christian. *An introduction to functional grammar*. 3. ed.

- London: Arnold, 2004.
- ILARI, Rodolfo. O estruturalismo linguístico: alguns caminhos. In: MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Christina (Org.) *Introdução à lingüística*. São Paulo: Cortez, 2004.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.
- JAKOBSON, Roman; POMORSKA, Krystyna. *Diálogos*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Cultrix, 1985.
- KRESS, Gunther; HASAN, Ruqaiya; MARTIN, Jim. *Interview: M. A. K. Halliday*. 1986. [On-line]. Disponível em: <<http://sfs.scnu.edu.cn/halliday/show.aspx?id=67&cid=101>>. Acesso em: 02 de abril de 2012.
- LEPSCHY, Giulio. *A linguística estrutural*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MARCUSCHI, Luís Antônio; SALOMÃO, M. Introdução. In: MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Christina (Org.). *Introdução à linguística*. São Paulo: Cortez, 2004.
- MUKAROVSKY, Jan; JAKOBSON, Roman. Formalismo russo, estruturalismo tcheco (conferências do Círculo Linguístico de Praga). In: TOLEDO, D. (Org.). *Círculo linguístico de Praga*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- NEVES, Maria Helena de Moura. *A gramática funcional*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- PAVEAU, Marie; SARFATI, Georges. *Les grandes théories de la linguistique*. Paris: Armand Colin, 2003.
- RASHEED, B. I. Interview Chinese Halliday. [On-line]. Disponível em: <<http://archives.dawn.com/archives/13707>>. Acesso em: 06 de junho de 2012.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. São Paulo, Cultrix, [1916] 2006.
- TODOROV, Tzvetan. Pourquoi Roman Jakobson et Mikhail Bahktine ne se sont jamais rencontrés. *Spirit*. Paris, 1997.
- WEBSTER, Jonathan; HALLIDAY, Michael. *On language and linguistics*. London: Continuum International Publishing Group, 2003..

## SENDO “BRASIGUAIO ORIENTAL”: IDENTIDADES CONTRADITÓRIAS E CULTURAS EM MOVIMENTO NO CONTEXTO ESCOLAR DE FRONTEIRA

Thiago Benitez de Melo<sup>1</sup>

Maria Elena Pires Santos<sup>2</sup> (co-autor)

**RESUMO:** No cenário transfronteiriço Brasil-Paraguai-Argentina percebemos a complexidade social vigente e os conflitos identitários que insistem em apontar para a questão: “quem sou eu?”. Concomitantemente, no ambiente escolar brasileiro, vemos a imersão cada vez maior de alunos paraguaios que atravessam todos os dias as fronteiras físicas para estudar nas escolas brasileiras com a esperança de terem um futuro prodigioso e promissor, mas com a insegurança e o medo de não alcançarem o sucesso escolar por alguns “empecilhos culturais”, como a língua, por exemplo. É desta forma que as identidades sociais vão se contradizendo e se fragmentando. Objetivamos, dessa maneira, discutir e averiguar como são construídas as identidades desses alunos no contexto escolar de fronteira e quais as representações que eles têm acerca da diversidade linguística e sociocultural da região em que vivem e de si mesmos, ou seja, quais as representações construídas através de olhares para si. Para tanto, realizamos, por meio de uma pesquisa interdisciplinar, entrevistas não estruturadas com alunos do contexto escolar transfronteiriço. A pesquisa em questão é de cunho etnográfico e amparamo-nos nas perspectivas teóricas da Linguística Aplicada Crítica, dos Estudos Antropológicos, da Teoria Crítica do Discurso e dos Estudos Culturais.

**Palavras-Chave:** Identidades contraditórias. Culturas em movimento. Contexto escolar transfronteiriço.

**ABSTRACT:** In the border Brazil-Paraguay-Argentina we notice social complexity and identity conflicts that persist in pointing to the question: “who am I?”. In the Brazilian school environment, the increasing immersion students Paraguayans who cross every day physical boundaries to study in Brazilian schools are rising with the hope of having a better future, but with insecurity and fear of not achieving academic success by some “cultural obstacles” such as language, for example. This is how social identities will be contradicting and fragmenting. We aim, in this paper, discuss and investigate how identities are constructed of these students in the school boundary and what representations they have about the sociocultural and linguistic diversity of the region they live in and of themselves. Thus, we performed through interdisciplinary research, unstructured interviews with students from the school context border. The research in question is ethnographic and based on the theoretical perspectives of Critical Applied Linguistics, Anthropological Studies, Critical Discourse Theory and Cultural Studies.

**Keywords:** contradictory Identities. Cultures in Motion. School context border.

### INTRODUÇÃO

A sociedade contemporânea vem sendo alvo de inúmeras rotulações e designações na tentativa de explicar este caráter multi-trans-intercultural: “modernidade tardia” (HALL, 2006),

1. Mestrando em Linguagem e Sociedade, na área de concentração “Práticas linguísticas, culturais e de ensino”, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (campus Cascavel).

2. Doutora e pós-doutora em Linguística Aplicada pela UNICAMP, professora do Curso de Pós-graduação *Strictu Sensu* em Letras e do Curso de Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

“sociedade pós-moderna” (HARVEY, 1993), “modernidade líquida” (BAUMAN, 2005), “modernidade reflexiva” (LASH, 1997) *etc.* Paradigmas estão (re)configurando-se e (re) formulando-se. Conceitos e teorias vem sendo revisitados e as certezas estão se tornando cada vez mais incertas. Não que o mundo e as sociedades tenham sido, algum dia, homogêneas, unas e estáveis, mas percebemos, atualmente, uma pluralidade de culturas e o aumento de identidades contraditórias, fragmentadas, ambíguas e, conseqüentemente, complexas. Em conformidade com esse mundo antagônico e híbrido, as regiões transfronteiriças deixam emergir as complexidades sociais, uma vez que as fronteiras do mundo abriram-se e as regiões do globo ficaram mais próximas umas das outras com a intensificação do processo de globalização na década de 1980. Em um mundo de fronteiras dissolvidas e de continuidades corrompidas, a globalização pode levar ao fortalecimento de identidades locais ou à produção de novas identidades. Sem dúvida, a escola tem papel central na construção dessas identidades e a educação linguística é primordial na construção de quem somos e de quem o outro é, ou seja, os significados construídos na escola sobre a vida social desempenham papel central na legitimação das identidades sociais (MOITA LOPES, 2002).

Objetivamos, assim, discutir e averiguar como são construídas as identidades dos “alunos em situação de estrangeiridade emergencial”<sup>3</sup> no contexto escolar de fronteira e quais as representações que eles têm acerca da diversidade linguística e sociocultural da região em que vivem e de si mesmos, ou seja, quais as representações construídas através de olhares para si. Para tanto, dividimos o texto em quatro seções, lançando mão de conceitos teóricos que dão suporte para a discussão a ser realizada e o pleito a ser as-

sumido: a) focalização do contexto e metodologia de pesquisa; b) noções de língua(gem) e discurso; c) conceitos de cultura e identidade; e d) análise e reflexão dos registros gerados. Finalizamos trazendo algumas considerações complementares.

## SITUAÇÃO E METODOLOGIA DA PESQUISA

Os dados analisados foram obtidos em uma escola privada de Ensino Fundamental e Médio na cidade de Foz do Iguaçu em outubro de 2012. A razão de termos escolhido uma escola particular dá-se pelo fato de haver bem mais “alunos em situação de estrangeiridade emergencial” no âmbito educacional particular do que no público, por motivos, seguramente, econômicos, políticos e também culturais, já que há uma “crença”, entre esses alunos, de que o Brasil possui educação de melhor qualidade se comparada à do Paraguai. Muitos desses alunos são nascidos no Brasil, mas nunca moraram no país, ou seja, suas mães atravessaram a fronteira Brasil-Paraguai apenas para que seus filhos pudessem nascer em hospitais brasileiros e, em seguida, retornaram ao seu país de origem, o Paraguai. Quando foram indagados sobre essa questão, os participantes da pesquisa afirmaram que seus pais dizem que o Brasil possui um sistema de saúde melhor do que o do Paraguai e apresentam a mesma noção a respeito dos sistemas educacionais de ambos os países.

Para a geração de registros<sup>4</sup> e a análise dos dados, seguimos uma abordagem teórica sociointerpretativista de cunho etnográfico de investigação (ERICKSON, 1989; MOITA LOPES, 2002), orientando-nos pelas perspectivas teóricas da Linguística Aplicada Crítica (CESAR; CAVALCANTI, 2007; COX; ASSIS-PE-

3. Por falta de um termo mais apropriado, chamamos, aqui, de “alunos em situação de estrangeiridade emergencial” os estudantes que estudam nas escolas brasileiras, mas que moram em outro país, no caso da pesquisa em questão, os alunos que residem no Paraguai.

4. Preferimos utilizar o termo geração de registros e sujeitos da pesquisa ao invés de objeto ou corpus da pesquisa, pois, ao contrário de abordagens que se utilizam de corpus ou objeto de análise, que simulam situações, interessa-nos o estudo de situações da “vida real” ou do contexto social “natural” (PIRES-SANTOS, 2011), além de estarmos lidando com indivíduos de carne e osso, com identidades múltiplas, as quais estão a todo o momento se (re) construindo.



TERSON, 2007; MAHER, 2007; PENNYCOOK, 1998; SIGNORINI, 2006), dos Estudos Antropológicos (BAUMAN, 2005; CANCLINI, 2006; THOMAZ 1995), da Teoria Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, 1992; VAN DIJK, 2008) e dos Estudos Culturais (CUCHE, 2002; HALL, 2006; SILVA, 2000; WARNIER). Os dados apresentados são provenientes de gravações em áudio e vídeo, diário de campo e entrevistas não estruturadas. As entrevistas foram realizadas com grupo focal contendo três alunos, objetivando criar, assim, uma situação de interação mais próxima da vida cotidiana do que permite o encontro do entrevistador com o entrevistado ou narrador (FLICK, 2009).

### **LÍNGUA(GEM) E DISCURSO: CONCEITOS EM MOVIMENTO**

A linguagem em si é a mediação necessária entre o homem e a realidade, mediação essa que chamamos de discurso. A linguagem está sempre presente no processo cultural de socialização, pois é através da linguagem que exteriorizamos o nosso próprio ser no mundo social e interiorizamos o mundo social como realidade objetiva. Para tomar conhecimento de determinado povo ou cultura, utilizamo-nos da língua como sistema de signos capaz não somente de descrever o mundo real e o mundo subjetivo, mas também de materializar esses mundos (BERGER, LUKMANN, 1985). Fabrício (2006) afirma, com base na teoria bakhtiniana, que a linguagem precisa ser compreendida como prática social, constituinte e constitutiva da sociedade e da cultura, pois nossas práticas discursivas não são neutras.

A concepção de língua como instrumento capaz de mediar a interação do homem com o ambiente e, desta maneira, provocar transformações no mundo em que vivemos ampara a ideia de que a linguagem é uma construção social que constitui e é constituída em um processo dialético: o que dizemos, fazemos e somos é resultado de nossa

vivência em sociedade, de nossas interações, de nossa subjetivação de objetividade real. A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam, e, conseqüentemente, em um dialogismo ideológico. É precisamente essa comunicação dialógica, por meio do discurso, que constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem. Toda a vida da linguagem está impregnada de relações dialógicas. Essas relações, podemos assim dizer, situam-se no campo do discurso (BAKHTIN, 2004).

As línguas, todas elas, estão ligadas ao processo de identificação social dos grupos que as falam. Elas são afetadas por condições históricas específicas e sempre de acordo com outras línguas, por isso dizemos que ideologia e linguagem são fatores indissociáveis. Pierre Bourdieu (1997, p. 652) afirma que:

[...] uma língua vale o que valem aqueles que a falam, da mesma forma, igualmente, no nível das interações entre indivíduos, a fala sempre deve uma parte principal de seu valor ao valor da pessoa que a enuncia.

Autiez-Revuz (1998), por sua vez, argumenta que a língua é também objeto de uma prática. Essa prática é, ela própria, complexa, pois solicita ao sujeito seu modo de relacionar-se com os outros e com o mundo por meio dos discursos. Dessa forma, língua(gem), poder e ideologia estão diretamente relacionados: não julgamos uma língua, por exemplo, sem levarmos em consideração os seus falantes e o contexto social, político, histórico, cultural, econômico *etc.* no qual eles estão inseridos.

### **IDENTIDADE E CULTURA: CONCEITOS EM CONSTRUÇÃO**

Há algumas décadas a identidade não estava nem perto de ser o centro de nosso debate, permanecendo unicamente como objeto de meditação filosófica. Atualmente, é um assunto de extrema importância e em evidência, uma vez que a fragilidade e a condição

eternamente provisória da identidade não podem mais ser ocultadas. Não podemos mais negar as fragmentações e desestabilizações das identidades, pois “uma identidade coesa, firmemente fixada e solidamente constituída seria um fardo, uma repressão, uma limitação da liberdade de escolha” (BAUMAN, 2005, p. 60).

As identidades não têm a solidez de uma rocha nem são garantidas para toda a vida. São, isso sim, bastante negociáveis e revogáveis, e as próprias decisões dos indivíduos, os caminhos que ele percorre e a maneira como ele age são fatores cruciais para suas identidades (BAUMAN, 2005). Além disso, é precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e de práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. As identidades:

[...] emergem no interior de modalidades específicas de poder e são, assim, mais um produto de marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma ‘identidade’ em seu significado tradicional (HALL, 2006, p. 109).

Silva (2000) declara que as afirmações sobre identidade só fazem sentido se compreendidas em sua relação com as afirmações sobre a diferença. Identidade e diferença estão em uma relação de estreita dependência. Quando dizemos, por exemplo, “sou brasileiro”, parece que estamos fazendo referência a uma identidade que se esgota em si mesma, isto é, “sou brasileiro”, ponto e acabou. Contudo, nós só conseguimos e precisamos afirmar isso porque existem outros seres humanos que não são brasileiros. Em sociedades imaginárias, totalmente homogêneas, onde todas as pessoas partilhassem a mesma identidade, as afirmações de identidade

não fariam nenhum sentido. De certa forma, “é exatamente isto que ocorre com nossa identidade de ‘humanos’. É apenas em circunstâncias muito raras e especiais que precisamos afirmar que “somos humanos” (SILVA, 2000, p. 75).

Relacionadas às concepções de identidade apresentadas é que propomos as concepções de *cultura*, ou melhor, *culturas*. Elas são palcos da diversidade, da identidade e da alteridade humana. Permitem-nos reconhecer o outro enquanto ser sociopoliticamente semelhante e autônomo e culturalmente distinto. Warnier (2003, p. 12) afirma que:

as palavras ‘cultura’ e ‘civilização’ designam uma totalidade complexa que compreende os conhecimentos, as crenças, as artes, as leis, a moral, os costumes, e qualquer outra capacidade ou hábito adquirido pelo homem enquanto membro da sociedade.

Para o autor, a cultura é a “bússola da sociedade”, sem a qual o homem não saberia de onde vêm, onde está, para onde vai e como deveria se comportar. Uma cultura não pode viver ou transmitir-se independentemente da sociedade que a alimenta. Reciprocamente, não há nenhuma sociedade no mundo que não possua sua própria cultura.

Para Thomaz (1995, p. 427), a cultura:

[...] se refere à capacidade que os seres humanos têm de dar significados às suas ações e ao mundo que os rodeia. A cultura é compartilhada pelos indivíduos de um determinado grupo, não se referindo, pois, a um fenômeno individual; por outro lado, [...] cada grupo de seres humanos, em diferentes épocas e lugares, dá diferentes significados às coisas e passagens da vida aparentemente semelhante. O homem é um ser social, o que quer dizer que compartilha com outros homens formas de agir e de pensar.

Consequentemente, não podemos mais falar em culturas genuínas. Cuche (2002) assevera que não existem, de um lado, as culturas “puras” e, de outro, as culturas “mestiças”. Todas elas, devido à universalidade dos contatos culturais, são culturas mistas, feitas de continuidades e descontinuidades. Não são nem conseguem ser, unívocas, homogêneas e estáticas; ao contrário, estão em constante construção e transformação.

## IDENTIDADES CONTRADITÓRIAS EM SITUAÇÃO DE CONFLITO

Como já afirmado anteriormente, as narrativas possuem um papel primordial na construção das identidades. É por meios delas que podemos perceber a complexidade das identidades, o seu caráter ambíguo e contraditório e a sua natureza fragmentada. Podemos observar claramente isso na entrevista realizada em contexto escolar com os alunos (Alexandre, Jorge e Diego<sup>5</sup>).

### Excerto 1

**Thiago:** como foi quando vocês vieram estudar no Brasil?/ como foi no começo?

**Alexandre:** Nossa/ nossa/ nem me fale/ eu tinha que escutar/ vai passar de barquinho [risos]/ vai passar de barquinho.

**Diego:** Mas aqui o povo é muito legal.

**Alexandre:** É verdade!/ nossa/ o povo é bem camarada/ eles só falam brincando mesmo.

**Diego:** É que/ mano/ que você se dá ao respeito/ todo mundo te respeita/ pero si uno viene burlar yo le voy a pegar boludo!/ le pego.

**Jorge:** É!/ só não gostava muito quando chamavam a gente de xiru.

**Diego:** É uns retardados que falam.

**Alexandre:** É/ uns otários.

**Thiago:** E vocês sabem o que é xiru?

**Diego:** É quem fala espanhol e guarani.

**Thiago:** E vocês falam o guarani?

**Diego:** Eu falo/ ninguém me xinga/ não em guarani.

**Thiago:** Então vocês não gostam de serem chamados de xiru?

**Diego:** Eu não!

**Alexandre:** Não/ ninguém né?

**Thiago:** Por quê?

**Jorge:** Porque ninguém gosta/ é muito favelado né?

**Alexandre:** E mesmo eles não sendo xiru/ chamam eles de xiru/ mesmo parecendo chineses/ só porque moram no Paraguai/ todo mundo aqui chamam eles de xiru.

As narrativas acima mostram como se dão os conflitos sociais no ambiente escolar. Percebemos, por meio dos discursos, o preconceito presente no dia a dia desses alunos e como ele vem sendo manifestado: ora de forma sorrateira, ora de forma escancarada. Quando Alexandre diz que seus colegas brasileiros lhes diziam para atravessar a fronteira Brasil-Paraguai de “barquinho”, notamos sua tentativa de negligenciar tal fato, mas, ao mesmo tempo, percebemos seu desapontamento e sua inquietação. Alexandre afirma que tal atitude é realizada apenas como “brincadeira” pelos alunos brasileiros, isto é, sem a intenção de discriminar, mas desconhece o fato de que o preconceito é construído culturalmente de forma naturalizada, transformando-se em rejeição e discriminação (LEITE, 2008). As pessoas acabam normalizando o preconceito, tornando-o natural na sociedade, acreditando ser algo inato ao homem e não um construto formado histórico, cultural e socialmente.

Jorge, por sua vez, declara não gostar ser chamado de xiru, termo da língua guarani utilizado pelos paraguaios com o significado de “meu amigo”, mas que, no entanto, na fronteira, foi sendo utilizado de forma pejorativa para fazer referência às pessoas que vivem no Paraguai. Diego também se mostra ofendido com termo. Contudo, quando lhes perguntamos o significado do termo xiru, Diego responde-nos que são as pessoas que falam o

5. Todos os nomes são fictícios, para garantir o anonimato dos alunos.

espanhol e o guarani, ou seja, afirmam ser a língua o fator determinante para o “ser-xiru”. Esse exercício de metalinguagem feito pelos alunos permite-nos afirmar que uma língua está diretamente associada a quem a fala e que as identidades de um indivíduo constroem-se na língua e por meio dela. Isso quer dizer que “o indivíduo não tem uma identidade fixa anterior e fora da língua” (RAJAGOPALAN, 1998, p. 41).

Ao serem indagados se gostavam de serem chamados de xiru, os alunos rápido e repulsivamente disseram que não, afirmando que ser rotulado como tal é o mesmo que ser chamado de favelado. Para esses alunos, ser chamado de xiru significa, portanto, ser pobre, socialmente inferior, e, por isso, preferem negar esta identidade, a identidade dita xirua, a qual é vista como inferior e subalterna por eles, afastando-a de si, rechaçando-a. Entretanto, como aponta Silva (2009), ao se negar uma identidade, adquirem-se outras, isso porque “a identidade, para existir, depende de uma outra, algo fora dela, de uma identidade que ela não é” (SILVA, 2009, p. 9). Em outras palavras, ser paraguaio significa não ser brasileiro e a identidade paraguaia distingue-se por aquilo que ela não é. Dessa maneira, a identidade é marcada pela diferença, e negar uma identidade que lhe foi dada cultural e socialmente é reconstruir essa identidade; reafirmá-la é reconstruí-la (SILVA, 2009).

No entanto, as identidades, que são construídas nos e pelos discursos, são contraditórias, pois dependem das relações de poder existentes exercidas em práticas sociais particulares. Essa natureza contraditória das identidades é facilmente observada quando analisamos a última fala de Alexandre (“E mesmo eles não sendo xiru/ chamam eles de xiru/ mesmo parecendo chineses/ só porque moram no Paraguai/ todo mundo aqui chamam eles de xiru”). Uma identidade não é construída apenas pelos discursos de “si-mesmo”, mas, também, pelos discursos do

outro. Como aponta Moita Lopes (2002, p. 34), “a construção da identidade social é vista como estando sempre em processo, pois é dependente da realização discursiva em circunstâncias particulares: os significados que os participantes dão a si mesmos e aos outros engajados no discurso”. O autor ainda afirma, citando Johnston (1973), que a identidade é o que você pode dizer que você é de acordo com o que dizem que você é.

### Excerto 2

**Thiago:** Diego/ você fala espanhol onde lá no Paraguai?

**Diego:** Com meus amigos.

**Thiago:** E em casa você fala em que língua?

**Diego:** Chinês e português/ chinês com meu pai e português com minha mãe.

**Thiago:** E você Jorge/ você fala o que me casa?

**Jorge:** Em/ em chinês.

**Thiago:** E o espanhol?

**Jorge:** Também/ quando ajudo meus pais na loja/ daí tenho que falar em espanhol com os clientes né?

**Thiago:** Então vocês acham que aprenderam o espanhol só por isso?/ só para utilizar no emprego?

**Diego:** Não!/ o negócio é que/ é que/ a gente sempre usa lá no Paraguai pra tudo.

**Jorge:** É!/ é que os clientes falam tudo em espanhol.

**Thiago:** E o guarani?

**Alexandre:** Eu falo guarani com minha avó.

**Diego:** Mas acho que nem precisa/ as pessoas que vão comprar no Paraguai são tudo brasileiras.

**Alexandre:** Tipo/ a primeira língua que aprendi foi guarani/ mas não uso muito lá/ mas o espanhol/ e o português aqui né?

Nesse excerto, os alunos tematizam as línguas em “estado de conflito”, mas não em conflito externo, isto é, entre falantes de diferentes línguas, mas sim em conflito interno, línguas pertencentes a um mesmo indivíduo, mostrando as fragmentações identitárias e culturais no contexto da fronteira. Eles demonstram estarem flutuando entre as línguas e, concomitantemente, adquirindo

diversas identidades, de acordo com a situação e a posição social em que se encontram. Percebemos que seus lugares de origem, seus chãos, onde suas culturas enraizavam-se, agora tendem a ser interpretados como locais de trânsito, de circulação de fluxos culturais (COX; ASSIS-PETERSON, 2007). Isso, talvez, seja pelo fato de que, em nossa época líquido-moderna, “o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o ‘herói popular’, ‘estar-fixo’ – ser ‘identificado’ de modo inflexível e sem alternativa – é algo cada vez mais malvisto” (BAUMAN, 2005, p. 35).

Percebe-se que esses alunos encontram-se em um contexto multilíngue, no qual apenas uma língua não supriria suas necessidades comunicativas nos contextos social, escolar, familiar *etc.* Diego, por exemplo, precisa saber a língua chinesa para poder comunicar-se com seu pai, que é chinês, e a língua portuguesa para conversar com sua mãe, que é brasileira. Ao mesmo tempo, o português torna-se imprescindível em sua realidade escolar, já que estuda no Brasil e sente a necessidade de se comunicar com os alunos e professores brasileiros de sua escola. Além disso, ele precisa conhecer a língua espanhola, já que ajuda seus pais, atuando como vendedor no negócio da família, localizado no Paraguai.

Alexandre, por sua vez, tem, como língua materna, o guarani, língua que pratica em casa com sua avó. Pelo fato de morar no Paraguai e já ter estudado lá, ele conhece o espanhol, língua utilizada para sua interação com os amigos paraguaios. Além disso, a língua portuguesa também faz parte de seu vocabulário linguístico, já que Alexandre estuda no Brasil e utiliza essa língua para conversar com os professores e os outros alunos. Não podemos esquecer-nos de ressaltar também que esses alunos não podem escrever, no contexto escolar (avaliações e atividades), em outra língua a não ser o português, exceto nas disciplinas de língua espanhola e língua inglesa. Assim, prevalecer e perpetua-se a

“cultura” do monolinguismo e do monoculturalismo na escola, negando a presença do pluri/multilinguismo e do multiculturalismo latentes nesta instituição.

Portanto, para acolhermos, no cenário escolar, esses “alunos em situação de estrangeiridade emergencial”, os quais estamos considerando como minorias, precisamos de um currículo pedagógico multicultural, que não proponha fechamentos culturais, mas que busque compreender como são produzidas as identidades sociais e como estas estão colocadas em posições de subordinação e dominação. Nem a cultura hegemônica, dominante, nem a cultura subordinada, dominada, deveriam servir de parâmetros, de modelos para a atividade pedagógica, pois simplificariam, assim, a complexidade da vida social e cultural (GIROUX; MCLAREN *apud* FOCHZATO, 2010). Só assim poderemos pensar em uma *educação intercultural* (CANDAU, 2002), que se situa em uma sociedade que vive o complexo hibridismo de várias culturas, que, por sua vez, mobilizam construções de identidades abertas e ambíguas, em permanente construção, permeadas, sempre, por relações de poder.

### Excerto 3:

**Thiago:** Quando perguntam pra vocês/ o que vocês são/ o que vocês dizem?

**Diego:** Brasileiro!

**Jorge:** Brasileiro né?!

**Alexandre:** Eu sou paraguaio/ eu nasci lá/ sou puro [risos]/ sou original do Paraguai/ sou puro.

**Thiago:** Mas vocês vieram no Brasil só pra nascer né?/ nunca moraram aqui?

**Diego:** Sim!

**Thiago:** Vocês acham/ então/ que vocês são brasileiros só por que nasceram no Brasil?

**Diego:** Mas não é isso? [risos]

**Thiago:** Mas se te perguntarem se você é chinês/ o que você diz?

**Diego:** Que sim/ também [risos]

**Jorge:** Eu sou brasiguai [risos]/ mas brasiguai

oriental [risos].

**Thiago:** Mas você diz que é o que/ Jorge?/ você diz que é brasileiro?

**Alexandre:** O Jorge diz que é chinês.

**Alexandre:** Para um amigo chinês ele diz que é chinês/ aqui no Brasil ele diz que é brasileiro [risos].

**Thiago:** E nos formulários que vocês preenchem/ vocês colocam que são o quê?

**Diego:** En eso si o sí tené que poner brasilero/ porque es lo que está en tu documento.

Vem à baila, nesse excerto, a questão da identidade étnica e da identidade nacional. Percebemos que os alunos flutuam livremente de uma etnia a outra e de uma nação a outra, confirmando a fragilidade das fronteiras tanto físicas, geográficas, como culturais. Inegavelmente, como já afirmamos, as fronteiras, por causa do processo de globalização, estão dissolvendo-se, diluindo-se, passando do estado sólido, se nos é permitida a analogia química, para o estado líquido. Estamos passando, como bem afirma Bauman (2005, p. 57), “da fase ‘sólida’ da modernidade para a fase ‘fluida’. E os ‘fluidos’ são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo e continuam mudando de forma”.

A necessidade de marcar os limites entre “eles” e “nós”, estabelecendo fronteiras, é uma forma de garantir a identificação. As fronteiras estabelecidas resultam de um compromisso entre a fronteira que o grupo pretende marcar e a que os outros querem lhe designar. Tratam-se, evidentemente, de fronteiras sociais, simbólicas. O que cria a separação, a fronteira, é o desejo de diferenciar-se e o uso de certos traços culturais como marcadores de sua identidade específica, não obrigatoriamente a diferença cultural, política e linguística (CUCHE, 2002). Nesse caso, as identidades nacionais, que são *comunidades imaginadas*<sup>6</sup> (ANDERSON, 2008),

assumem um campo periférico, fazendo com que as identidades desses “alunos em situação de estrangeiridade emergencial” não tenham fronteiras geográficas, linguísticas, ideológicas, políticas ou étnicas (simbólicas) bem delimitadas, mas fluidas, ou, melhor dizendo, apresentando ausência de fronteiras estabelecidas socialmente.

Quando perguntamos aos alunos o que eles dizem ser quando são indagados a respeito de suas etnicidades, isto é, de qual “grupo” dizem pertencer, já esperávamos respostas diversificadas e contraditórias. Diego e Jorge, por exemplo, possuem traços físicos visivelmente orientais, mas pelo fato de estudarem no Brasil e morarem no Paraguai, utilizam traços linguísticos do espanhol quando usam o português, ou seja, possuem uma linguagem híbrida (PIRES-SANTOS, 2011), multifacetada (CÉSAR; CAVALCANTI, 2007), que não possui fronteiras bem delimitadas entre uma língua e outra, demonstrando, mais uma vez, a fluidez das identidades e o dissolvimento das fronteiras simbólicas, tanto linguísticas quanto culturais. Devido às recorrentes hibridizações, estamos todos em constante etnização, ou seja, em processo constante de alterações e mudanças étnicas. Sansone (2003, p. 12) declara que:

As fronteiras e os marcadores étnicos não são imutáveis no tempo e no espaço e, em algumas circunstâncias, a despeito de muitas provas de discriminação racial, as pessoas preferem mobilizar outras identidades sociais que lhes parecem mais compensadoras. Se a identidade étnica não é medida como essencial, é preciso concebê-la como um processo, afetado pela história e pelas circunstâncias contemporâneas e tanto pela dinâmica local quanto pela global. A identidade étnica pode ser considerada como um recurso cujo poder depende do contexto nacional ou regional. Ela é, portanto, uma história sem fim (SANSONE, 2003, p. 12).

6. Para Anderson (2008), a nação é uma *comunidade imaginada*, e não *imaginária*, uma vez que os membros das nações, por menor que esta seja, jamais conhecerão, jamais poderão encontrar e jamais ouvirão falar de todos os outros membros da mesma nação. Entretanto, na mente de cada um deles, estará a imagem de uma eterna comunhão.

Os sujeitos adquirem diversas identidades de acordo com os contextos possíveis. A construção dessas identidades assumiu a forma de uma experimentação interminável; os experimentos jamais acabam. Assumimos uma identidade em um momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina, esperando que as escolhamos (BAUMAN, 2005). Alexandre revela que Jorge diz ser chinês quando está com seus amigos chineses e brasileiro quando está com seus amigos do Brasil. Além disso, é considerado paraguaio (ou xiru) por seus colegas na escola, já que vive no Paraguai.

Alexandre, por sua vez, diz ser “paraguaio puro”, “original”, isto é, ter nascido e sempre vivido no Paraguai, nunca ter deixado seu país, nem mesmo para nascer. Logo, ser “puro”, para Alexandre, é sinônimo de ter raízes nacionais, culturais e sociais fixas, bem demarcadas e não ter de flutuar entre nações ou culturas. Ser “original”, então, é o mesmo que “ter fronteiras”. Percebemos, assim, que, para estes alunos (ou pelo menos é isso que eles demonstram acreditar), a nacionalidade a qual se sobressai está diretamente associada ao enraizamento, ao “lugar de origem”, onde ocorre o nascimento do indivíduo. Chnaiderman (1998), a partir do termo *enraizamento*, propõe indagações a respeito do *desenraizamento*:

questionamos se a referência a raízes puras (ou a uma identidade originária), muitas vezes, subjacente à noção de desenraizamento [...], não é uma idealização. Pois será o ato de saída da terra natal que, por si mesmo, produz desenraizamento?.

No entanto, o enraizamento no lugar de origem pode ser apenas um pressuposto; isso é relativo. Como fica, por exemplo, “a concepção de ‘terra natal’ dos filhos de migrantes que nasceram em um dos pousos do caminho?” (CHNAIDERMAN, 1998, p. 95). E

como fica a concepção de língua, etnia e nacionalidade para um indivíduo, como Diego, que nasceu e estuda no Brasil, onde fala o português com os outros alunos e professores; reside e trabalha no Paraguai, onde está em constante contato com o espanhol e o guarani; tem o pai chinês, com quem conversa na língua chinesa; e a mãe brasileira, com quem se comunica em português?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao especularmos a sociedade em que vivemos, especificamente o ambiente escolar, conseguimos observar os conflitos culturais e identitários presentes neste contexto. Quando analisamos as narrativas dos alunos, apresentadas neste trabalho, por exemplo, percebemos claramente que eles tentam posicionar suas identidades de acordo com o contexto e da maneira que mais os convêm. No entanto, quando os alunos tentam negar uma identidade (a de ser xiru, por exemplo) estão (re)construindo outras identidades, pois elas são negociáveis e revogáveis, estão em fluxo e em constante experimentação. Contudo, não podemos negar nem esconder que a questão da identidade é social e pedagógica: não pode deixar de ser estudada na escola, precisa ser uma preocupação escolar. Isso porque a escola deve estimular e cultivar os bons sentimentos e a boa vontade para com a chamada diversidade cultural. Pedagogicamente os jovens devem ser estimulados a entrar em contato com as diversas expressões culturais (SILVA, 2000). É evidente que a incapacidade de conviver com as diferenças é fruto de sentimentos de discriminação, de preconceito, de estereótipos.

O cenário multilíngue perceptível neste contexto transfronteiriço, em que várias línguas coexistem em conflito (o espanhol e o guarani como línguas oficiais do Paraguai, país onde os “alunos em situação de estrangeiridade emergencial” residem; o português, língua oficial do Brasil, país em que esses alunos estudam; e o chinês, língua uti-

lizada no contexto familiar por alguns desses alunos que têm os pais nascidos na China), tem sido uma espécie de palco de disputas linguísticas, étnicas, políticas e culturais. Uma vez que esses alunos são “representados” através da linguagem, é justamente por meio dela que eles tentam romper com representações que acabam por construir identidades essencialistas e estereotípicas, como a de que todas as pessoas devem e precisam “escolher” (ou “ser de”) apenas “uma” nacionalidade e terem apenas “uma” etnia, por exemplo. Desse modo, tentar construir outras identidades torna-se uma maneira de adesão ao grupo majoritário, dependendo do contexto (escolar, familiar, profissional, entre amigos *etc.*) e da relação de poder, ou seja, de negociação de suas identidades de acordo com o que mais lhes convêm e de revoação daquelas que não lhes convêm.

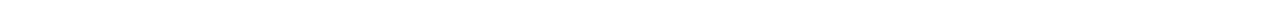
Só daremos o primeiro passo em direção à mudança da educação linguística nacional quando passarmos a reconhecer e valorizar o plurilinguismo e o multiculturalismo dos alunos, sobretudo dos “alunos em situação de estrangeiridade emergencial”, os quais não veem somente a língua como um “empecilho cultural”, mas também a cultura, a nacionalidade, a etnia *etc.* Já é difícil para eles terem de fazer escolhas internas (sou brasileiro, paraguaio/xiru, brasiguaiou chinês?), então, para quê dificultarmos ainda mais fazendo com que escolham também qual língua utilizar na escola e qual sacrificar neste contexto historicamente monolíngue e monocultural? Talvez só consigamos uma mudança social, sobretudo escolar, quando deixarmos de ver o indivíduo, especificamente o aluno, por um olhar biológico e passarmos a vê-lo pelo ponto de vista cultural.

## Referências

- ANDERSON, Benedict Richard. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail [VOLOCHINOV]. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BERGER, Peter; LUKMANN, Tomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1997.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.
- CANDAU, Vera Maria Ferrão. *Educação e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CÉSAR, América Lúcia; CAVALCANTI, Marilda Cavalcanti. Do singular para o multifacetado. In: CAVALCANTI, Marilda Cavalcanti; BORTONI-RICARDO, Stella Maris (Orgs.). *Transculturalidade, linguagem e educação*. Campinas: Mercado de Letras: 2007.
- CHNAIDERMAN, Miriam. *Língua(s)-linguagem(ns)-identidade(s)-movimento(s)*. In: SIGNORINI, Inês (Org.). *Língua(gem) e identidade*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.
- COX, Maria Inês Pagliarini; ASSIS-PETERSON, Ana Antônia. Transculturalidade e transglossia. In: CAVALCANTI, Marilda Cavalcanti; BORTONI-RICARDO, Stella Maris (Orgs.). *Transculturalidade, linguagem e educação*. Campinas: Mercado de Letras, 2007.



- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.
- ERICKSON, Frederick. Métodos cualitativos de investigación. In: WITTRUCK, Merlin (Org.). *La investigación de la enseñanza II*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1989.
- FABRÍCIO, Branca Falabella. Linguística aplicada como espaço de desaprendizagem. In: MOITA-LOPES, Luiz Paulo da (Org.). *Por uma linguística aplicada INdisciplinar*. São Paulo: Parábola, 2006.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Language and power*. New York: Gongman, 1992.
- FLICK, Uwe. *Introdução à pesquisa qualitativa*. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- FOCHZATO, Márcia Andrea dos Santos. "Nós só conseguimos enxergar dessa maneira": representações e formação de educadores. Tese do Doutorado/UNICAMP, 2010, inédita.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LEITE, Marli Quadros. *Preconceito e intolerância na linguagem*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MAHER, Terezinha Machado. Do casulo ao movimento: a suspensão das certezas na educação bilíngue e intercultural. In: CAVALCANTI, Marilda Cavalcanti; BORTONI-  
anos 90. In: SIGNORINI, Inês; CAVALCANTI, Marilda Cavalcanti (Orgs.). *Linguística aplicada e transdisciplinaridade*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.
- PIRES-SANTOS, Maria Elena. As práticas discursivas como lugar de construção e (in)visibilização de identidades. In: SILVA, Regina Coeli Machado; PIRES-SANTOS, Maria Elena (Orgs.). *Cenários em perspectiva: diversidade na tríplice fronteira*. Cascavel: EDUNIOESTE, 2011.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. O conceito de identidade em linguística. In: SIGNORINI, Inês (Org.). *Língua(gem) e identidade*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.
- REVUZ, Consoante. A língua estrangeira entre o desejo de um outro lugar e o risco do exílio. In: SIGNORINI, Inês (Org.). *Língua(gem) e identidade*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.
- SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade*. Salvador: EDUFBA, 2003.
- SIGNORINI, Inês. A questão da língua legítima na sociedade democrática. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da (Org.). *Por uma linguística aplicada INdisciplinar*. São Paulo: Parábola, 2006.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- THOMAZ, Omar Ribeiro. A antropologia e o mundo contemporâneo. In: LOPES, Aracy; GRUPI-  
ON, Luís (Orgs.). *A temática indígena na escola*. Brasília: MEC/MARI: UNESCO, 1995.
- WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. 2. ed. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- MOITA LOPES, Luiz Paulo da. *Identidades fragmentadas*. Campinas: Mercado de Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. Uma linguística aplicada mestiça e ideológica. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Por uma linguística aplicada INdisciplinar*. São Paulo: Parábola, 2006.
- PENNYCOOK, Alastair. A linguística aplicada dos



## O PAPEL DO BOBO NA IDADE MÉDIA: INVERSÃO OU REGULAÇÃO DO SISTEMA?

Vanessa Benites Bordin<sup>1</sup>

**RESUMO:** o presente artigo diz respeito a uma reflexão surgida em minha pesquisa de mestrado em Artes Cênicas. A pesquisa tem como eixo a relação entre a prática artística e a política do ator/performer. A partir do trabalho com o bufão, busco analisar a eficácia de seu jogo na realização de ações políticas, em lugares cênicos ou públicos. O estudo, que se insere no campo da performance política, circunscreve a investigação na esfera do grotesco cômico popular. Sendo assim, centrado no caráter de denúncia e protesto do bufão, examino, aqui, o trabalho de Mikhail Bakhtin e George Minois, trazendo uma reflexão acerca dos bufões e bobos como figuras que apresentam potencial crítico desde sua origem. O sistema de imagens estudado por Bakhtin a partir da obra literária de François Rabelais (que tem suas raízes na cultura cômica popular) auxilia-nos, como ponto de partida histórico, no entendimento de alguns dos principais elementos que caracterizam o jogo do bufão. Aqui, evidenciamos os seguintes: a paródia com humor (incluindo o travestimento), a linguagem blasfematória ou linguagem familiar da praça pública e o princípio material e corporal, representado pelo corpo grotesco do bufão. No entanto, trazemos, também, um questionamento crítico, com base no estudo da obra de George Minois, sobre a função dos bufões e bobos na Idade Média, tentando analisar até que ponto o riso destas figuras possuía um caráter de inversão ou regulação do sistema vigente.

**Palavras-chave:** Bufonaria. Grotesco. Cultura popular.

**ABSTRACT:** this article concerns a reflection that arises based on my master's research in the performing arts. The research is the relationship between axis artistic practice and political actor/performer. From the work with the buffoon I try to analyze the effectiveness of their game in the realization of political actions in public places or scenic. The study, which falls within the field of political performance, limited research in this sphere of popular buffo grotesque. Therefore, focusing on the character of complaint and protest buffoon, I examine the work of Mikhail Bakhtin and George Minois bringing about a reflection of buffoons like figures with critical potential from its origin. The system of images, studied by Bakhtin, from the literary work of François Rabelais, which has its roots in comic popular culture, helps us, as historical starting point in understanding some of the key elements that characterize the game's jester. Here we highlight the following: a parody with humor (including transvestitism), blasphemous language or familiar language of the public square and the material principle and body, represented by the body of the grotesque buffoon. However, we bring also a critical questioning, based on the study of the work of George Minois, about the role of jesters in the Middle Ages, trying to analyze to laughter of these figures and has a character reversal or adjustment of the current system.

**Keywords:** Buffoonery. Grotesque. Popular Culture.

---

O importante estudo de Mikhail Bakhtin sobre a obra literária de François Rabelais ajuda-nos a melhor compreender o vasto mundo de manifestações populares e folclóricas da Ida-

---

1. Mestranda em artes cênicas da ECA (Escola de Comunicação e Artes) da USP (Universidade de São Paulo) sob orientação da Professora PHD Elisabeth Silva Lopes.

de Média e do Renascimento, cuja tendência cultural, baseada no humor e no riso, contém reflexões fundamentais para este estudo sobre os bufões e bobos. Os conceitos enfatizados por Bakhtin mostram-nos a importância do riso para a cultura da época, em contraposição ao tom sério e oficial da cultura feudal e eclesiástica do período medieval. Os bufões e bobos são figuras características do mundo romanesco de Rabelais que representam uma forma de vida do universo medieval e renascentista, fundamentais para compreender o sistema de imagens que compõem a obra do autor.

Os bufões e bobos faziam parte das festas cômicas populares do período de transição da Idade Média para o Renascimento, que aconteciam nos campos e nas cidades juntamente com eventos sérios e solenes. “O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos da vida cotidiana: assim, os bufões e os ‘bobos’ assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos” (BAKHTIN, 1996, p. 4). A paródia realizada com humor trazia à tona a inversão das hierarquias, e, deste modo, as figuras superiores (como os membros da Igreja e nobres) eram rebaixadas, o que era permitido durante este período festivo, pois “o bufão e o bobo ‘não são deste mundo’ e por isso têm direitos e privilégios especiais. Estas figuras que riem, elas mesmas são também objeto de riso” (BAKHTIN, 1988, p. 276).

Ao parodiar, o bobo conquistava o universo sério do mundo medieval, colocando-se como igual, ou seja, invertendo a hierarquia e assumindo o papel de “rei”, elevando-se do sistema que o oprimia, podendo, assim, rir desse mesmo sistema. Percebemos que o riso proveniente da paródia, intrínseco ao jogo do bufão desde sua origem, é potencialmente crítico, pois possui uma estrutura de desmoralização ao zombar do poder.

Bakhtin mostra-nos que, na Idade Média, por ser consentido aos bufões parodiar os cerimoniais sérios, esta paródia possuía um ca-

ráter libertador, provocando, assim, uma nova visão que trouxe a marca da dualidade na percepção do mundo: de um lado, a visão oficial e religiosa, configurada pelos valores da sociedade feudal e eclesiástica; de outro, a visão não oficial, representada pela cultura cômica popular, com seu caráter festivo e carnavalesco, invertendo a ordem social, tendo na figura do bufão a sua maior representação.

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado Feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior a igreja e ao Estado; pareciam ter construído ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens na Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade de mundo (BAKHTIN, 1996, p. 4-5).

A dualidade na concepção do mundo medieval e renascentista pressupõe a ambivalência que possibilita, ao bobo, a experimentação do cômico e do trágico, do sublime e do grotesco, do sagrado e do profano como elementos indissociáveis uns dos outros, pois essas contradições compõem o mundo. As contradições é que caracterizam o homem, pois são elas que o diferenciam dos animais e dos seres sobrenaturais, elas trazem, ao mesmo tempo, o lado mais instintivo e racional do homem, contrapondo-os e pondo-os em diálogo. O corpo grotesco<sup>2</sup> do bufão é consti-

2. O termo grotesco tem sido usado com múltiplos sentidos, podendo ser caracterizado como uma categoria estética, um conceito, ou também servindo como vocábulo para designar o cômico, o feio, o monstruoso, o estranho, o bizarro. Historicamente, a origem do termo grotesco teve sua definição no fim do século XV, quando, durante escavações feitas nos subterrâneos das Termas de Tito, em Roma, foi encontrado um tipo de pintura com imagens que misturavam formas humanas com formas de animais e plantas. Essas pinturas primitivas surpreenderam por suas características inusitadas, nas quais os diversos elementos da natureza entrecruzavam-se, caracterizando um jogo insólito entre as figuras. Foi chamada de grottesca, derivado do

tuído de contradições, relacionando-se consigo mesmo e com o outro, representando o outro, mas também o negando ao criticá-lo, e, conseqüentemente, negando, com isso, a si próprio, uma vez que a contradição representa também a negação de algo.

Na Idade Média, os bufões e bobos não eram atores que representavam um personagem somente durante os eventos cômicos, eles viviam essa situação em tempo integral.

Os bufões e bobos, como por exemplo, o bobo Triboulet, que atuava na corte de Francisco I (e que figura também no romance de Rabelais), não eram atores que desempenhavam seu papel no palco. Pelo contrário, eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais encarnavam uma forma especial de vida e a arte (em uma esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos (BAKHTIN, 1996, p. 7).

Esse diferente modo de viver é ressaltado durante as festas populares, principalmente no carnaval, quando o bufão é coroado rei. Bakhtin coloca que a carnavalização possibilita uma visão crítica do mundo, na qual as hierarquias entre os homens são modificadas, devido à inversão de papéis sociais e com isso, novas relações entre os indivíduos. “Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (BAKHTIN, 1996, p. 8).

Deste modo, bufões e bobos (personagens típicos do carnaval), representam a liberdade, quando, ao romper com o caráter de se-

riedade medieval, revelam novas possibilidades de relações entre os homens. A partir do humor e da diversão, estes denunciavam os equívocos do sistema vigente na época.

A mentira pesada e sinistra opõe-se a intrujice alegre do bufão, à falsidade e à hipocrisia vorazes opõem-se a simplicidade desinteressada e a galhofa sadia do bobo, e a tudo o que é convencional e falso a forma sintética de denúncia (paródica) do bufão (BAKHTIN, 1988, p. 278).

A denúncia camuflada pelo caráter de libertação evidencia-se com a paródia, que possibilita a brincadeira durante o período festivo, representando a reestruturação dos papéis sociais:

O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas com seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. O autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível. O ideal utópico e o real baseavam-se provisoriamente na percepção carnavalesca do mundo, única do gênero (BAKHTIN, 1996, p. 9).

Durante as manifestações cômicas populares medievais, cria-se uma maneira própria de comunicação: o uso de grosserias, palavrões e xingamentos. Para Bakhtin, foi o caráter sério da Idade Média que possibilitou a difusão do riso de libertação, tendo, na figura do bufão, o principal elemento da época a revelar esse riso degradante, realizando a paródia através da linguagem blasfematória, ou o que ele chama de “linguagem familiar da praça pública”, a qual caracteriza-se pelo

substantivo italiano grotta (gruta). Essa origem está tanto no livro de Mikhail Bakhtin (1996) quanto no de Wolfgang Kayser (2009). A palavra foi sendo interpretada de diversas maneiras no decorrer da história. No entanto, nunca perdeu seu caráter ambivalente, estando sempre relacionado ao riso e ao escárnio. O riso grotesco está presente na sátira, na paródia e na caricatura, podendo estar ligado à tragédia – caracterizado pela tragicomédia – ou ligado ao horror, ao deboche e, muitas vezes, à crítica social. Para uma análise complementar do conceito de grotesco, consultar CAVALIERE (2011).

uso frequente de xingamentos e expressões blasfematórias que tem sua origem na comunicação primitiva dos povos. Nas civilizações primitivas, a comunicação com expressões blasfematórias tinha uma função mágica, que se transformou ao longo da evolução humana. No carnaval, esta adquire outro sentido, permitindo aos participantes experimentar um momento de brincadeira sem restrições ou proibições. “Graças a essa transformação, os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico e secundário do mundo” (BAKHTIN, 1996, p. 15). A linguagem familiar da praça pública está diretamente ligada ao “princípio material e corporal”, que é compreendido como sendo popular e universal, rebaixando ao plano material e corporal – o da terra e do corpo – tudo que é elevado e espiritual.

O bufão e o bobo trazem, em seus corpos, o “princípio material e corporal” que configura a inversão do elevado e espiritual para o plano do “baixo”, através do contato com o lado mais primitivo do homem, revelando o ridículo das figuras soberanas, ao representá-las de maneira invertida, rebaixando-as por meio da paródia com humor. Bakhtin demonstra, em sua obra, que foi o caráter de seriedade medieval que criou uma “válvula de escape” para o homem, através da bufonaria e do riso. O homem necessita, em algum momento da vida, libertar-se de todas as amarras impostas pelo sistema feudal e eclesiástico da época e encontra esse momento durante as festas populares, nas quais podia divertir-se livremente.

O riso da Idade Média, que venceu o medo do mistério, do mundo e do poder, temerariamente desvendou a verdade sobre o mundo e o poder. Ele opôs-se a mentira, à adulação e à hipocrisia. A verdade do riso degradou o poder, fez-se acompanhar de injúrias e blasfêmias, e o bufão foi o seu porta-voz (BAKHTIN, 1996, p. 80).

Portanto, o riso do bufão e do bobo traz, em sua história, um caráter de degradação do poder, que surge como metáfora da subversão das regras através do linguajar injurioso e blasfematório ligado ao “baixo material e corporal”, intensificando a paródia. Como nos fala a pesquisadora Elisabeth Lopes em sua tese sobre bufões: “o gesto hiperbólico e o discurso chistoso, por extensão, também se afirmariam pela excentricidade e pela liberdade de expressão” (LOPES, 2001, p. 30). A linguagem blasfematória, com suas grosserias, juramentos, maldições e gesticulações obscenas, era liberada na praça pública e representava as particularidades da linguagem não oficial. Era considerada uma forma de resistência às regras de linguagem e uma violação:

Eles são, e assim eram considerados, uma violação flagrante das regras normais de linguagem, como uma deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais: etiqueta, cortesia, piedade, consideração, respeito da hierarquia, etc. Se os elementos desse gênero existem em quantidade suficiente e sob uma forma deliberada, exercem uma influência poderosa sobre todo o contexto, sobre toda linguagem: transpõem-na para um plano diferente, fazem-na escapar a todas as convenções verbais. E essa linguagem, liberta dos entraves, das regras, da hierarquia e das interdições da língua comum, transforma-se em uma língua especial, uma espécie de jargão (BAKHTIN, 1996, p. 162).

Grande parte dos conceitos que aparecem como princípios do jogo do bufão fazem parte do sistema de imagens da cultura cômica popular. “Nesse sistema, o rei é o bufão, escolhido pelo conjunto do povo, e escarnecido por esse mesmo povo, injuriado, espancado, quando termina o seu reinado” (BAKHTIN, 1996, p. 172). Essa tradição persiste até hoje nas festas populares carnavalescas, em que se espanca e queima um boneco, o qual, mui-

tas vezes, é representado por figuras de políticos. O ritual de espancar os bonecos do carnaval pode ser interpretado com o mesmo sentido da época medieval, pois é uma forma de os participantes libertarem-se daqueles que os oprimem, denunciando seus atos e rebaixando-os:

Começara-se por dar ao bufão as roupagens do rei, mas agora que seu reino terminou, disfarçam-no, mascaram-no, fazendo-o vestir a roupa do bufão. Os golpes e injúrias são o equivalente perfeito desse disfarce, dessa troca de roupas, dessa metamorfose. As injúrias põe a nu a outra face do injuriado, sua verdadeira face; elas despojam-no de suas vestimentas e da sua máscara: as injúrias e os golpes destronam o soberano (BAKHTIN, 1996, p. 172).

O travestimento funciona como uma máscara de corpo inteiro e, assim como o bobo, que usava as roupas do rei e aos poucos ia desnudando-se e revelando sua essência verdadeira, o ator que parodia também se caracteriza ao vestir a máscara que o assemelha ao seu objeto de paródia, realçando características e denunciando atos e convicções de quem está sendo parodiado. “Na medida em que o bufão usa o recurso da paródia de saída ele parte de uma referencia real, sendo que a imagem da derrisão será o seu duplo parceiro” (LOPES, 2001, p. 72). A paródia, intensificada pelo travestimento, evidencia seu caráter cômico, uma vez que a característica de travestir-se está intrínseca ao homem desde sua origem, provinda das festas carnavalescas que, segundo Dario Fo, também interessado no estudo sobre os cômicos populares, existiu em todos os tempos e em todos os lugares: “Percebe-se na festa do carnaval o aflorar de um ritual muito antigo simultaneamente mágico e religioso. Certamente, é na origem da história humana que encontramos as máscaras e, com elas, o travestimento” (FO, 2004, p. 31).

Podemos observar que o ato de travestir-se ou fantasiar-se passa por transformações ao longo da história da humanidade, adquirindo novos sentidos, até chegar à utilização de máscara pelos cômicos que divertem o público com a paródia. Esta paródia com humor, que, no bufão, dá-se a partir da sua “máscara”, a qual representa a tolice, é enormemente ambivalente ao brincar com elementos contrários, criando contradições, o que pressupõe “ambiguidade, com os valores estabelecidos contraditos” (FO, 2004, p. 142):

Evidentemente, a tolice é profundamente ambivalente: ela tem um lado negativo: rebaixamento e aniquilação (que se conservou na injúria moderna de “imbecil”) e um lado positivo: renovação e verdade. A tolice é o reverso da sabedoria, o reverso da verdade. É o inverso e o inferior da verdade oficial dominante; ela se manifesta antes tudo em uma incompreensão das leis e convenções do mundo oficial e na observância. A tolice é a sabedoria licenciosa da festa, liberada de todas as regras e restrições do mundo oficial, e também das suas preocupações e da seriedade (BAKHTIN, 1996, p. 227).

Com a máscara da tolice, o bobo pode revelar suas verdades rindo, pois está fora das regras do mundo oficial. A forte imagem da tolice, simbolizando o saber, pode criar desdobramentos de imagens que contribuem para o trabalho do ator, pois ela contém a ideia de sabedoria que o liberta das regras e preocupações da vida cotidiana, possibilitando, ao ator, fazer a denúncia social através do humor. A tolice é representada pelo corpo grotesco que não está acabado, ele é um corpo em movimento, sempre pronto a se recriar, a se transformar e a construir outro corpo, em um ciclo constante que representa vida, morte e renascimento.

O caráter de eterna transformação e renovação cíclica faz com que esse corpo grotesco

esteja aberto para que o mundo possa entrar e sair dele, “esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele” (BAKHTIN, 1996, p. 276). Por isso, o corpo grotesco apresenta, principalmente, os orifícios, partes do corpo que estão abertas para entrada e saída do que quer que seja:

Por isso o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou um segundo) corpo: o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização; elas podem mesmo separar-se do corpo, levar uma vida independente, pois sobrepujam o restante do corpo, relegado ao segundo plano (o nariz pode também separar-se do corpo). Depois do ventre e do membro viril, é a boca que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo: e em seguida o traseiro (BAKHTIN, 1996, p. 277).

A figura do bufão apresenta um corpo grotesco que representa o exagero e que o mantém em contato com o mundo, pois está livre, deixando-se penetrar e penetrando. É um corpo que se desdobra em outro corpo ao exagerar os órgãos que, ou estão escondidos na maior parte do tempo, como o falo e o ventre, ou escancarados, como o nariz e a boca. A ideia do corpo grotesco é ultrapassar seus próprios limites, já que está em contato com o todo do mundo, permitindo-se ora fazer parte dele, ora devorá-lo. O corpo grotesco do bufão representa a subversão, pois rebaixa e inverte os atributos reais ao ser a representação derrisória do rei: “no bufão, todos os atributos reais estão subvertidos, invertidos, o alto no lugar do baixo: o bufão é o rei do ‘mundo às avessas’” (BAKHTIN, 1996, p. 325).

O “mundo às avessas”, representado pelas festas populares, caracteriza-se por inverter

a ordem hierárquica da passagem da Idade Média para o Renascimento, que foi um período de renovação do pensamento filosófico da época, em que o teocentrismo deu lugar ao humanismo, colocando o homem como centro (antropocentrismo) e valorizando a razão. Ocorre, então, uma ruptura com as estruturas medievais e um florescimento cultural e científico. Assim, essas festas populares passaram a simbolizar a perspectiva desse novo ideal de mundo, período de transformações nas áreas da vida humana, representando a passagem do feudalismo para o capitalismo.

A visão de Mikhail Bakhtin a respeito da função do riso nas festas populares da Idade Média e do Renascimento é criticada por George Minois em seu estudo sobre o riso e o escárnio, que questiona o poder subversivo desse riso. Nesse sentido, Minois acredita que, ao contrário do que pensava Bakhtin, as festas cômicas populares serviam para inverter a hierarquia, não por ser uma forma de libertação do caráter sério e oficial da Idade Média, mas, sim, porque tinham o intuito de reforçar a hierarquia vigente:

Na Idade Média, o riso carnavalesco é antes um fator de coesão social que de revolta. Derrisão ritualizada, o carnaval é a necessária expressão cômica de uma alternativa improvável, literalmente louca, inverso burlesco que só faz confirmar a importância de valores e hierarquias estabelecidos. [...] O riso carnavalesco medieval contempla, ao mesmo tempo, a ordem social e as exigências morais pela paródia e pela derisão, que demonstram, a um só tempo, o grotesco do mundo insensato e a impotência do mal (MINOIS, 2003, p. 168-169).

Desfavorável à ideia de que o riso é uma arma de libertação na mão do povo contra os seus opressores, Minois vê, nas festas populares, um lugar em que estes estabelecem claramente suas regras sociais, e que a pro-



posta d inversão de papéis acaba por reforçar a hierarquia vigente. Para Minois, quando os opressores permitiam aos bufões fazer a paródia com seus corpos grotescos e sua linguagem blasfematória, estavam, na verdade, mostrando ao povo o que não era normal, o que estava fora dos padrões estabelecidos, tratando isso como um exemplo a não seguir. Desse modo, liberava-se o travestimento, a paródia e a utilização livre da “linguagem familiar da praça pública” para que a população experimentasse aquilo que era anormal e, após o período festivo, voltasse à vida com mais disciplina às normas:

Na Idade Média, o riso coletivo desempenha papel conservador e regulador. Por meio da paródia bufa e da zombaria agressiva, ele reforça a ordem estabelecida representando seu oposto grotesco; exclui o estranho, o estrangeiro, o anormal e o nefasto, escarnecendo do bode expiatório e humilhando o desencaminhado. O riso é, nessa época, uma arma opressiva a serviço do grupo, uma arma de autodisciplina (MINOIS, 2003, p. 174).

Minois pretende fazer uma crítica à possibilidade de a paródia medieval ser um meio de denúncia e subversão. Para ele, o ato de parodiar os poderosos, ao invés de rebaixá-los ao plano do “baixo material e corporal”, aumentava sua autoridade e, por isso, era aceita pelo sistema feudal e eclesiástico. Podemos perceber que ele vai de encontro à ideia de Bakhtin sobre o poder subversivo do riso na época medieval, mostrando que também existia uma apropriação das festas cômicas populares por parte do sistema vigente como recurso regulador:

O riso da festa coletiva na Idade Média recorre à paródia, porque a cultura, essencialmente oral, era muito ritualizada, repetitiva, e o ritual, conhecido por todos, pode facilmente derivar para a paródia cômica.

Esse riso de grupo, tirânico, é poderoso fator de coesão social e de conformismo. Ele parodia para reforçar as normas e os valores, não para atacá-los [...] O soberano cômico, imitando o soberano sério, confirma o poder deste último; o riso de um só faz exaltar o poder do outro, porque não há alternativa. Rir da paródia do poder não é rir do poder, este adquire um aumento de legitimidade. É um jogo que se deve vigiar, mas que na Idade Média respeita as regras, tanto que o sistema de valores vigente é unanimemente aceito (MINOIS, 2003, p. 181).

Mas, apesar de sua oposição à postura de Bakhtin, Minois considera sua obra importante para entender a época de transição da Idade Média para o Renascimento, pois evidencia este período de renovação do pensamento humano, principalmente no que concerne ao estudo sobre o sistema de imagens do grotesco cômico popular presente na obra de Rabelais. Contudo, o autor deixa claro que suas conclusões sobre o riso medieval e renascentista diferem das de Bakhtin:

Ao contrário do que Mikhail Bakhtin pretendia, não é um riso popular de contestação, mas um riso de massa e de exclusão. A Idade Média exclui e marginaliza, pelo riso, aqueles que violam seus valores, ou que querem mudá-los, como o testemunham o *charivari* ou o humor dos sermões. O riso do fim da idade média é agressivo, de exclusão (MINOIS, 2003, p. 240).

Para Minois, a visão de Bakhtin é uma percepção idealista do mundo, devido à sua orientação política marxista, que o leva a ver a cultura popular medieval como referência à sua realidade social e política na União Soviética, produzindo uma espécie de projeção do que vislumbra como possibilidade de libertação para o povo, que tem, em suas raízes, a cultura cômica popular:

Os humanistas utilizaram a cultura popular cômica medieval como alavanca para reverter os valores culturais da sociedade feudal. Pelo riso, eles liberaram a cultura do senideiro escolástico estático e introduziram uma visão de mundo dinâmica, otimista e materialista. O revelador dessa revolução pelo riso foi Rabelais, o Marx da hilaridade, o fundador da internacional do riso, cujo apelo à união dos ridentes do mundo inteiro prefigura o que o Manifesto lançara aos proletários. A analogia não é fortuita: escrevendo na URSS dos anos 1930, Bakhtine não podia deixar de dar a sua obra contornos marxistas, mesmo que suas íntimas posições pessoais ainda sejam, hoje, objeto de debate (MINOIS, 2003, p. 272).

Sabe-se, no entanto, que existiam festividades que serviam para fortalecer a hierarquia vigente e festividades que buscavam o contrário disso. Talvez Bakhtin tenha limitado-se apenas a falar daquelas caracterizadas por inverter a ordem estabelecida. O fato é que temos a obra de Minois para contrapor à de Bakhtin, ajudando-nos a complementar o pensamento sobre o poder do riso medieval e renascentista, mostrando, também, o seu caráter contraditório. O medievalista Paul Zumthor afirma que, durante a Idade Média, existia uma dupla visão de mundo, uma vez que havia festas que reforçavam a hierarquia vigente e festas que invertiam essa hierarquia, o que fica evidente quando ele fala sobre a teatralidade do mundo medieval:

No centro da teatralidade desse mundo, a corte do príncipe, teatro por excelência, apresentava-se como um lugar elevado, visível a todos, marcando o coração da Cidade (em razão de esquemas de pensamentos arcaicos, artificialmente mantidos e nos quais se acreditava ou se fingia crer), mas não separado dela e onde se desempenhava uma ação projetada num tempo imutável, ligado ao vivido por uma relação de analogia. Neste

palco os Papéis reassumiam toda individualidade num discurso emblemático. Mas este discurso era duplo (como dupla era a festa que ele pedia: comemoração ou carnaval: ora confirmava, ora invertia. O que ele confirmava era a aparência de um mundo que tomava por vazio; se ele se invertia era para mostrar o espelho deformante da paródia, manifestando o vazio: ou ainda o espelho não tinha estanho, era apenas uma janela fechada, para além da qual a Morte fazia caretas. Valores convencionados, fundados só nas palavras do príncipe, do bispo ou de poetas, seus porta-vozes; ou ainda esta ameaça de aniquilamento; tudo isto inextricavelmente misturado. Duplicidade profunda das formas oferecidas, cujo sabor amargo ou irônico provinha da circulação incessante, dessas rupturas, dessa marola (*remous*), sob a firmeza retórica e a continuidade das superfícies (ZUMTHOR, 2009, p. 93-94).

Apesar de criticar a unilateralidade do pensamento idealista de Bakhtin, que aborda somente as festas cômicas populares como forma de libertação do povo, Minois admite que, na Idade Média, havia, sim, uma forma de riso com poder revolucionário, que era representado pelos goliardos. Eles eram clérigos pobres, que foram afastados da universidade pela Igreja, ficando à mercê da marginalidade e, portanto, denunciavam os abusos da sociedade feudal através de sermões báquicos e missas paródicas. Os goliardos não apenas zombavam, mas viviam de maneira diferente, o que prova que era possível viver em outro sistema de valores. Todavia, como vimos anteriormente, Bakhtin diz que os bufões e bobos não eram atores que representavam seu papel, eles viviam estes papéis em tempo integral. O fato é que os goliardos existiram e também eram classificados como bufões, como nos fala o próprio Minois:

Qualificados, às vezes, de jograis, bufões, ribaldos ou vagabundos, eles têm uma re-

putação cáustica, e os historiadores sentem dificuldade para situá-los. Até a origem de seu nome permanece misteriosa. Se a etimologia mais séria o faz derivar de gula, goela, significando com isso que eles são gritadores, eles também costumam ser vinculados a Golias, o herói negativo, adversário de Davi. É que sua reputação é muito ruim (MINOIS, 2003, p. 186).

Parece difícil situá-los, mas sabe-se que eram bufões e que faziam paródia durante a Idade Média, a qual tinha um caráter subversivo e revolucionário, o que reforça a ideia de que podemos nos apropriar dos elementos contidos no riso do bufão como ferramenta de denúncia social. Claro que devemos ter em mente que o caminho que estamos percorrendo é formado por estradas tortuosas que se bifurcam, já que a paródia com humor pode ser incorporada tanto no sentido de subverter como no de regular o sistema vigente, tudo dependerá da maneira como ela é utilizada, levando-se sempre em consideração o contexto social em que está inserida.

Os goliardos também usavam blasfêmias e obscenidades nas cerimônias cultas, para rir do sagrado. Porém, não eram aceitos dentro dessas cerimônias, o que os diferenciava dos demais bobos e participantes das festas carnavalescas. Eles eram proibidos de participar das cerimônias sérias e acabaram desaparecendo com o decorrer do tempo, porque, na verdade, o que se condenava neles não eram suas blasfêmias e paródias, mas sim sua forma de vida:

É a vagabundagem que torna seu riso perigoso. Nas festas oficiais, a derrisão, mesmo muito impertinente, é controlada, circunscrita; ela é expressa pelas pessoas do lugar, conhecidas, integradas à sociedade local e que aprovam os valores coletivos. O goliardo diz a mesma coisa que os alegres foliões do Carnaval; se seu riso se revela subversivo, é porque ele se encarna num gênero

de vida que propõe uma verdadeira alternativa. O goliardo, vagabundo semidelinquente, pretende reativar e personificar a ideia de Cristo-palhaço, do saltimbanco de Deus, que ri de tudo porque o verdadeiro está além do sensível, fora dos gracejos humanos (MINOIS, 2003, p. 187).

Contudo, Minois parece não considerar o fato de que Bakhtin fala dos bufões e bobos de maneira geral, inclusive dos que representavam nos espetáculos de feira. Assim, supõe-se que Minois generalize ao dizer que o riso medieval era opressor, embora ele mesmo destaque os goliardos, que representavam um tipo de riso revolucionário. Além disso, o autor admite que, na Idade Média, o bobo do rei tem uma posição relevante, capaz de revelar todas as verdades ao rei. Minois observa o caráter dúbio inerente às manifestações populares cômicas, que podem caracterizar-se como arma de resistência de um povo, mas que, muitas vezes, acabam sendo incorporadas e aceitas pelo sistema vigente, servindo como arma de opressão. Está claro que Bakhtin aborda somente a característica subversiva do riso, falando do bobo do rei e de todos os bufões presentes nas festas populares, inclusive o próprio povo, que se travestia e parodiava. Nota-se que o que mais incomoda Minois é a ideia do riso como possibilidade de libertação para todo o povo, pois o autor critica tal posicionamento devido ao fato de que todos que brincassem o carnaval, se travestissem e parodiassem estariam fazendo parte de um sistema que invertia as hierarquias.

No entanto, Minois não é contrário à ideia de que o bobo do rei tivesse um poder subversivo, porque este era sempre bufão, não somente no período festivo. Para Bakhtin, todos podiam subverter as regras, para Minois não. Apenas o bobo podia, pois vivia este estado em tempo integral:

O bobo do rei existe para fazer rir. É sua

função primeira. Mas não se trata, evidentemente, de um simples palhaço. Se o riso que ele provoca é importante, é porque traz consigo o que falta, em geral nos círculos do rei: a verdade. Excluído da realidade por lisonjas, temores, mentiras, intrigas dos que o cercam, o soberano só conhece a verdade por meio de seu bobo – sobretudo a verdade penosa, aquela que fere, aquela que um homem sensato e atento à situação não ousaria revelar (MINOIS, 2003, p. 230).

Os bobos representavam uma compensação à exaltação do poder, uma vez que todos os reis possuíam seus bufões. Ficaram conhecidos internacionalmente como bobos do rei. Só ele podia dizer tudo ao rei porque estava protegido pela máscara da loucura, o que o transportava a um universo simbólico, colocando-o como um sábio. Faz-se importante ressaltar que, na Idade Média, a loucura tinha um significado diferente do que apresenta em nossa sociedade atual, possuindo um caráter mágico e de sabedoria, como nos mostra Michel Foucault em sua *História da loucura na idade clássica*, ao falar da *Sultifera navis* ou “Nau dos Loucos, estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos” (FOUCAULT, 1978, p. 13), embarcação que realmente existiu durante a Idade Média e inspirou muitos escritores e artistas, como o pintor Bosch. Na primeira parte de seu trabalho, Foucault faz uma análise da loucura na Idade Média e no Renascimento, a partir da literatura de Erasmo, das pinturas de Bosch e Brueghel, mostrando a força da simbologia dessas figuras e como elas retratavam a imagem da loucura e suas significações, tendo, como ponto de partida, a Nau dos Loucos da pintura de Bosch, mais tarde transformada em poema. A ideia que Foucault traz sobre o caráter da loucura na Idade Média ajuda-nos a refletir sobre o poder do riso do bufão (o louco) como arma de subversão das regras, de crítica e de denúncia social:

A denúncia da loucura torna-se a forma geral da crítica. Nas farsas e na sotias, a personagem do louco, do simplório, ou do Bobo assume cada vez mais importância. [...] Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano. Ele pronuncia em sua linguagem de parvo, que não se parece com a da razão, as palavras racionais que fazem a comédia desatar no cômico: ele diz o amor para os enamorados, a verdade da vida aos jovens, a medíocre realidade das coisas para os orgulhosos, os insolentes e os mentirosos. As antigas festas dos loucos, tão consideradas em Flandres e no Norte da Europa, não deixam de acontecer nos teatros e de organizar em crítica social e moral aquilo que podiam conter de paródia religiosa e espontânea (FOUCAULT, 1978, p. 18-19).

Percebemos que a loucura assume um sentido ligado à verdade e isto acontece não somente nas festas populares, mas também na literatura, na pintura e no teatro, criando a metáfora de estar mais próxima daquilo que seria a razão, ou do que seria a verdade, do que a própria racionalidade. Fo (2004), em seu estudo, também traz uma revelação importante quanto à referência da Nau dos Insensatos: alguns de seus navegantes, na verdade, não eram loucos (no sentido de doentes mentais), mas críticos que denunciavam a moral da época.

Muitos deles não poderiam, de modo algum, ser considerados loucos, mas incomodavam com suas críticas contínuas e suas ironias contra os sagrados lugares-comuns da moral, da religião e da administração pública (FO, 2004, p. 118).

Desse modo, o bobo do rei veste a máscara da loucura ao falar o que pensa e, por estar

vestido como louco, é aceito dentro da cultura feudal e eclesiástica. Seu caráter subversivo parece estar no fato de ele não ser uma personagem que parodia apenas em um determinado período do ano. Ele o faz de modo constante, pois o bobo é sempre o bobo e está sempre com o rei, o que o diferencia do restante do povo, que somente no momento festivo traveste-se e parodia:

O riso do bobo tem ainda, na Idade Média, outra função: ritualizar a oposição, representando-a. Verdadeiro anti-rei, soberano invertido, o bobo assume simbolicamente a subversão, a revolta, a desagregação, a transgressão. É um parapeito que indica ao rei os limites de seu poder. O riso razoável do louco é um obstáculo ao desvio despótico. Não é apenas coincidência que a função de bobo do rei tenha desaparecido da França na aurora do absolutismo, no início do reino de Luís XIV: o monarca que pode, sem rir, comparar-se ao sol é muito sério para ser sensato (MINOIS, 2003, p. 232).

A sensatez representada pelo riso do bobo lembra ao rei que ele também é um mortal e isto o ajuda a não se perder no seu poder. Todos os reis e todas as rainhas possuíam um bufão, muitas vezes escolhidos por suas habilidades e por suas deformidades, que, além de proporcionarem o riso, significavam sorte:

Ele soube utilizar a loucura, que os escultores e os vidreiros das catedrais representam sob os traços de um homem seminu, carregando uma clava – que se transformará mais tarde num bastão- e recebendo um pedregulho na cabeça: imagem do bobo caçado pelas crianças a pedradas. Trata-se de um bobo comum, do verdadeiro bobo, mais ou menos inquietante, de quem as comunidades procuram se livrar. Porém, é um bobo honorável, respeitável e respeitado, ao qual a Idade Média deu um lugar importante: o bobo do rei (MINOIS, 2003, p. 227).

O bobo, com seu capuz com orelhas de asno, seu saco de ervilhas e seu bastão, representa o ridículo. Muitas vezes, aparece bem vestido como o rei ou usando a tradicional roupa de bobo da corte com losangos nas cores amarela e verde, escolha de cores não feita ao acaso, já que estas possuem um caráter simbólico:

O verde é a cor da ruína e da desonra; o amarelo, cor do açafraão – que tem influências malélicas e atua sobre o sistema nervoso, provocando riso incontrolado –, é a cor dos lacaios, das classes inferiores, dos judeus. Às vezes aparece o vermelho, como no traje de Hainselain Coq, bobo de Carlos VI. Isso também é símbolo de fantasia, ideia reforçada pela bexiga de porco inflada, contendo ervilhas secas, que evoca a cabeça vazia de bobo. Sobre sua roupa, costuram-se pequenos sinos cujo tilintar incessante faz pensar no caos primitivo, na matéria inorgânica. O bobo carrega um bastão encimado por uma cabeça de bufão com guizos; é seu cetro derrisório, que para alguns evoca também um falo (MINOIS, 2003, p. 228).

Portanto, o bobo do rei é aquele que representa a paródia constante do seu senhor. Ele é a própria inversão, é bufão em tempo integral e sua função de provocar o riso é primordial, pois, se não a cumprir, pode ser decapitado. Por isso, vive em constante alerta, já que, mesmo sendo autorizado a falar a verdade ao rei, essa verdade tem de vir carregada de humor, o humor da loucura e da brincadeira.

O bobo é cruel, assim como a criança, mas não é agressivo. Ele consegue atingir seu alvo de maneira profunda, mas sempre com a gargalhada do monarca. “O bobo é o avesso do rei, o rei para rir, destinado a lembrar ao soberano sério a realidade concreta. O riso como equilíbrio do poder político: eis o que é digno do século de Rabelais” (MINOIS, 2003, p. 293). Logo, pudemos constatar que os bu-

fões e bobos tiveram um importante papel no período medieval, revelando outra possibilidade de ver o mundo, a partir do humor. Bakhtin vê um potencial subversivo na figura do bufão ao realizar a paródia com humor, trazendo à tona elementos da “linguagem familiar da praça pública” ligada ao “princípio material e corporal” configurado pelo seu corpo grotesco.

Mesmo que as ideias de George Minois vão de encontro às de Bakhtin (de que havia, no riso medieval, um caráter de libertação), Minois informa que existia um riso subversivo e revolucionário, como o dos goliardos. Ademais, seu estudo sobre o bobo do rei tem grande relevância, pois o autor atribui a ele importante papel político, tratando-o como uma figura central dessa época para revelar as verdades ao rei, representando o equilíbrio do poder. Minois também traz um excelente contraponto para pensarmos até que ponto a busca pelo caráter de subversão e de denúncia, contidos no riso, pode ser incorporada pelo sistema vigente que se pretende criticar e tornar-se uma arma opressiva ao invés de subversiva.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- CAVALIERE, Arlete. *O grotesco na cena contemporânea*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: SENAC, 2004.
- FOUCAULT, Michael. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- KAYSER, Wolfgang Johannes. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LOPES, Elisabeth Silva. *Ainda é tempo de bufões*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2001.
- MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.
- ZUMTHOR, Paul. *Falando de idade média*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

## AS VOZES DA COITA: ECOS CONTEMPORÂNEOS

Renata Farias de Felipe<sup>1</sup>

**RESUMO:** manifestações particularmente relevantes à lírica portuguesa medieval, as cantigas de amigo surgem a partir de uma ausência (das mulheres como agentes discursivos), ao mesmo tempo em que expressam a ausência (do objeto amoroso). Neste trabalho, o que nos interessa é colocarmos-nos à escuta dos ecos dessa tradição nas manifestações poéticas/musicais contemporâneas. O elemento que une as cantigas de amigo às manifestações contemporâneas é a expressão de uma impotência que soa anacrônica em uma época na qual os sujeitos dispõem de liberdade discursiva. Longe de ser uma falha, esse anacronismo pode ser encarado como uma das forças dos textos contemporâneos, como uma via de identificação entre as vozes que contam/cantam a ausência e o leitor/receptor.

**Palavras-chave:** *Coita*. Anacronismo. Vozes femininas.

**ABSTRACT:** cantigas de amigo are relevant manifestations to midlevel Portuguese poetry. They arise from an absence (of women as discursive actors), while expressing the absence (of amorous object). In this paper, our interest is to put ourselves listening to the echoes of this tradition in the musical/poetical contemporary manifestations. The element that unites this kind of cantiga to the contemporary manifestations is an expression of impotence that sounds as anachronistic during a period in which people possess freedom in their discursive practices. Far from being a failure, this anachronism can be interpreted as one of the strengths of the contemporaneous texts as means of identification between the voices that tell/sing the absence and the reader/receiver.

**Keywords:** *Coita*. Anachronism. Female voices.

---

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Rolando Barthes trata sobre o discurso da ausência, problemática que, segundo o crítico, envolve as diferenças entre os gêneros:

*Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o Homem é inconstante (ele navega, corre atrás de rabos-de-saia). É a mulher que dá forma à ausência, elabora-lhe a ficção, pois tem tempo para isso; ela tece e ela canta; as Fiandeiras, as Canções de fiar dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ron ron da Roca) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas) (BARTHES, 2003, p.36).*

Se em uma primeira leitura, a abordagem barthesiana relativa aos gêneros pode soar parcial ou ingênua, o uso da letra maiúscula, que torna Mulher e Homem substantivos próprios, remete a uma tipificação, a uma espécie de padronização referente aos paradigmas arcaicos e fundadores da concepção dos gêneros. Tal essencialização volta-se ao arcaico e ao sim-

---

1. Profa. dra do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Santa Maria. Contato: renatfelippe@yahoo.com.br.

bólico e não às práticas e às relações sociais contemporâneas. Ao atribuir o discurso da ausência à feminilidade simbólica, porém, Roland Barthes não retira do gênero masculino a voz que brada o vazio amoroso:

Segue-se que, em todo homem que diz a ausência do outro, o feminino se declara: este homem que espera e sofre com isso é miraculosamente feminizado. Um homem não é feminizado porque é invertido, mas porque está enamorado. (Mito e utopia: a origem pertenceu e o futuro pertencerá aos sujeitos em quem o feminino está presente) (BARTHES, 2003, p. 36).

Nesse sentido, o feminino não seria uma condição, mas um estado passageiro, independente do gênero do enunciador. Se adotar o discurso da ausência é “feminizar-se”, a Mulher é a personagem que permite a expressão da perda, da desvantagem e do desejo de completude.

As ideias barthesianas parecem-nos oportunas para tratarmos a relação entre o discurso da ausência e a tradição literária (especialmente a oral), elo que tem no trovadorismo o seu momento de irrupção. A aproximação entre Roland Barthes e a tradição poética medieval tem o texto de Nicole Loraux, “O elogio do anacronismo”, como um norte. Segundo a historiadora, a prática controlada do anacronismo seria uma maneira de refletir sobre a existência de elementos do passado no presente, bem como um modo de interrogar o pretérito com questões atuais não exatamente para julgá-lo, mas no intuito de perceber a não novidade de determinadas inquietações contemporâneas. De acordo com Loraux:

Nem tudo é possível absolutamente quando se aplicam ao passado questões do presente, mas se pode pelo menos experimentar tudo, com a condição de estar a todo momento consciente do ângulo de ataque

e do objeto visado. A verdade é que, ao trabalhar no regime de anacronismo, há ainda mais a tirar da caminhada que consiste *em voltar para o presente, com o lastro de problemas antigos* (LORAU, 1992, p. 64).

Tal poesia, organizada em torno do sentimento de vazio amoroso, inaugura uma nova concepção de amor, mais sentimental e movida pela ânsia de reciprocidade. Segundo Lígia Cademartori, ainda que a lírica medieval não tenha iniciado a temática amorosa, com a poesia cavaleiresca, “inicia-se o culto consciente do amor, o destaque à sua importância, a crença de que o sentimento amoroso seja fonte de bondade e beleza” (2002, p. 11). Esse culto consciente, que torna o sujeito amoroso alvo de devoção – ideal retomado pelos românticos – revela uma postura que contraria o teocentrismo predominante na Idade Média, ao mesmo tempo em que reproduz o servilismo social (entre senhor e servo) no âmbito da poesia amorosa. Atormentado diante da indiferença da Senhora, mulher de classe social superior e, frequentemente, casada, na lírica cortês medieval, o sujeito poético canta/conta a sua dor. Ao fazer isso, o eu lírico masculino é subjugado pela amada, o que representa uma inversão se considerarmos as relações entre os gêneros naquela época.

Tratar sobre as cantigas medievais envolve, necessariamente, a referência ao trovadorismo provençal, modelo preponderante em toda a Europa, exceto na Península Ibérica, onde predominou o trovadorismo galego. Aliado à herança árabe e moçárabe, o trovadorismo português deu início as cantigas de amigo, manifestações cuja origem popular remete às *carjas*, cantos anônimos entoados por mulheres de descendência mourisca (SEIXAS, 2000). As cantigas de amigo, porém, apresentam peculiaridades: nelas, o trovador assume a voz de sujeito poético feminino e popular que conta/canta às amigas, à natureza ou a si mesmo a dor resultante



da ausência do amado. Segundo Cid Seixas, ao adotar o gênero feminino, o trovador cria uma personagem, o que faz dessas cantigas manifestações, simultaneamente, poéticas e ficcionais. Ainda de acordo com esse autor, ao reconhecer a ficcionalidade do eu poético, a velha cantiga de amigo já realiza aquilo que é frequentemente atribuído à modernidade: a despersonalização (SEIXAS, 2000).

A utilização desse artifício poético contraria a “sinceridade” de sentimento almejada pela lírica galaico-portuguesa de influência provençal. Se as cantigas de amor colocam a poesia e a ficcionalização em campos separados, as cantigas de amigo aliam ambas as expressões. Nesse sentido, de acordo com Seixas, as cantigas de amigo introduzem na literatura portuguesa uma problemática que viria a ser, provocadoramente, retomada por Fernando Pessoa: *o poeta é um fingidor*. Se muitos séculos foram precisos para que entendêssemos que *fingir é conhecer-se* (SEIXAS, 2000), as cantigas de amigo são as manifestações que apresentam à literatura portuguesa a possibilidade de despersonalização/autoficcionalização.

Discursivamente, o “travestimento” poético tem um efeito significativo sobre as cantigas de amigo, que soam mais espontâneas, melancólicas e, frequentemente, mais ousadas quanto à expressão do sentimento amoroso<sup>2</sup>, quando comparadas às cantigas de amor.

A mulher que fala nas cantigas de amigo vê o amor como bem supremo e epifania da vida, enquanto o sujeito das cantigas de amor cultiva a sublimação dos sentimentos

humanos em ânsia incorpórea. Não podemos deixar de ver o confronto das duas culturas, de duas visões de mundo conflitantes, que compuseram o sistema cultural da Península Ibérica na Idade Média. De um lado, a sensualidade como essência da vida dos povos árabes, o culto do corpo e suas veredas sinuosas; do outro, a abstinência como caminho à ascese cristã, a identificação do corpo como lugar dos vícios (SEIXAS, 2000, p. 93).

Se o sujeito poético das cantigas de amigo teria no gênero feminino uma suposta barreira à livre expressão afetiva, por outro lado, o fato de o amado ser também uma figura popular elimina dessa expressão a submissão social. No caso das cantigas de amigo, portanto, a adoção do gênero feminino permite ao trovador uma libertação expressiva, uma abertura à espontaneidade afetiva da qual as mulheres da época, principalmente aquelas pertencentes às classes elevadas, não dispunham. As *carjas*, das quais as cantigas de amigo descendem, diferentemente destas, eram compostas e entoadas pelas próprias mulheres. No que diz respeito à liberdade de expressão feminina, as cantigas de amigo, portanto, representam um retrocesso diante das *carjas*, cerceamento evidentemente associado à concepção cristã. Desse modo, as cantigas destacam-se não apenas por fundarem uma concepção amorosa peculiar, mas por fazê-lo a partir da articulação de tradições populares ancestrais, o que nos lembra, incessantemente, que “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (FOUCAULT, 1996, p. 26).

Gênero fundador, mesmo que influenciado por referenciais ainda mais remotos, as cantigas de amigo inauguram um novo modo de contar o amor e a perda. Tais manifestações permitem a abertura do sujeito poético para uma nova sensibilidade, “feminina”, como revela Roland Barthes. A liberdade discursiva propiciada pela adoção do gênero

2. A cantiga “Baylia das avelaneyras”, de Ayra Nunes de Sant’Iago, é frequentemente retomada como exemplo de manifestação que alia a espontaneidade das jovens amantes à sensualidade. Segundo Cid Seixas, “observa-se a sugestão amorosa contida na frase ‘mentr’al nõ fazemos’ (enquanto outra coisa não fazemos). A dança, sob as avelaneiras, é então um pretexto ou uma preparação para o ato amoroso. Nesta estrofe final ficamos sabendo que as amigas marcaram um encontro amoroso sob os pés das avelãs e que dançam enquanto esperam seus namorados. Por outro lado, a tradição medieval ibérica registra festas amorosas com danças por entre flores, o que acentua a leitura erótica deste poema musical” (SEIXAS, 2000, p. 97). A “Cantiga mal maridada”, atribuída ao rei trovador D. Diniz, é uma composição que vai mais além: nela, o sujeito poético feminino revela o adultério e, assim, “vinga-se” não só do marido como das convenções. Para maiores detalhes, consultar: SEIXAS, Cid. O trovadorismo galaico-português. Feira de Santana: UEFS, 2000.

feminino, porém, só ocorre ficcionalmente e não a serviço das mulheres. A coincidência entre o gênero do discurso e o da identidade da autora, como é sabido, só será realizada e popularizada no século XX. Falar *como* mulher e *pela* mulher é um artifício que propiciou ao cantador medieval maior liberdade estética e expressiva, posição discursiva efetivamente inexistente na época.

As cantigas de amigo como textualidades fundadoras de discursividade<sup>3</sup> originam o discurso da ausência, que, como vimos, é feminino, e baseiam-se em uma apropriação, que tem uma feminilidade presumida como medida. Nesse sentido, os textos que formulam uma suposta sensibilidade feminina parecem “suspeitos” quando tomados como referenciais para textos de autoria feminina. Neste trabalho, não pretendemos “reparar” ou denunciar silenciamentos históricos, mas refletir sobre a irrupção de uma tradição, por vezes imprevista, no interior de textualidades contemporâneas nas quais o gênero do discurso e o da enunciadora coincidem. Se as cantigas de amigo são lembradas como manifestações que estão na origem de uma discursividade feminina – ainda que as mesmas se utilizem de um processo de ficcionalização e de despersonalização –, não podemos ignorar, no entanto, que tais cantigas foram construídas por trovadores que se apropriaram das vozes ancestrais e populares de mulheres anônimas. Nesta confluência de empréstimos, estavam as *carjas*, manifestações compostas e entoadas por mulheres, rejeitadas pelos códices por questões que envolvem não apenas a problemática do gênero, mas também a de classe, tendo em vista o caráter popular de tais cantos<sup>4</sup>.

3. Os textos fundadores de discursividade, segundo Michel Foucault, são aqueles que produzem a “possibilidade e a regra de formação de outros textos” (1992, p. 58).

4. A historiadora feminista Ria Lemaire trata sobre a relação que pode ser estabelecida entre oralidade e gêneros. Segundo a autora, “nas comunidades tradicionais europeias, havia duas culturas diferenciadas, que tinham por base a divisão econômica de trabalho entre os sexos: a cultura dos homens e a cultura das mulheres. Os universos culturais dos homens e das mulheres desenvolveram-se em um patamar de igualdade, mas em duas linhas diversas, cada sexo possuindo seu próprio tipo de saber tradicional, suas próprias formas de lidar com o amor, a vida, a morte, a natureza e a religião, suas próprias canções

A ausência amorosa como temática movimenta uma tradição que transcende a natureza do relato (oral ou escrito) e, no âmbito da expressão, faz daquele que conta/canta o vazio um sujeito discursivo feminino. Na tradição literária portuguesa, as vozes da ausência originaram textualidades que, mesmo distanciadas no tempo, aproximam-se estilisticamente: das famigeradas *Cartas portuguesas*, atribuídas a Mariana Alcoforado, à poesia de Florbela Espanca; e das cantigas de amigo aos fados, cujo vazio, com sotaque lusitano, fez-se ouvir e notar.

Diante disso, a inquietação que move o presente trabalho é a irrupção de uma voz que, mesmo distanciada culturalmente da tradição portuguesa, desta se aproxima. A canção “Honey, honey”, da cantora e compositora canadense Feist, parte do álbum, não casualmente, intitulado *The Reminder* (2007), está muito próxima das canções de amigo não só pelo ponto de vista formal, mas por aliar a simplicidade e a espontaneidade de sentimento a um requintado processo de tessitura poética.

Na primeira estrofe da composição, o sujeito poético feminino, à maneira das cantigas de amigo, pede à natureza, metonimicamente representada pelo mel armazenado no alto das árvores, que guie o amado e os seus companheiros ao mar pelo leste. A palavra *honey*, que em inglês significa tanto “mel” quanto “querido (a)”, na canção, é utilizada ora em um sentido, ora em outro. Em ambas as utilizações, porém, o termo remete ao afeto que o eu lírico dedica ao seu objeto amoroso, bem como indica a intimidade entre os amantes. Nos versos iniciais, o termo é utilizado em seu sentido primeiro:

Honey honey up in the trees  
fields of flowers deep in his dreams

e gêneros literários, seus próprios instrumentos musicais e até suas próprias formas de dançar e cantar. As tradições das mulheres eram geralmente mais ricas e diversificadas que a dos homens. Apesar das exceções, podemos afirmar que, no conjunto, as tradições masculinas desenvolveram-se na linha da narrativa épica [...] Estes fatos provam que mudanças estranhas e radicais devem ter ocorrido nas sociedades ocidentais nas quais os gêneros femininos não existem mais (excetuando-se, talvez, as cantigas de ninar) e nas quais, oficialmente, temos apenas uma cultura, monopolizada pelos homens e apresentada como a única e exclusiva tradição do mundo ocidental” (LEMAIRE, 1994, p. 63-4).

lead them out to sea by the east  
honey honey food for bees<sup>5</sup>.

Na estrofe seguinte, o termo adquire outra conotação:

Honey honey, out on the sea  
in the doldrums thinking of me  
me I'm driving thinking of he  
honey honey, not next to me<sup>6</sup>.

O eu lírico feminino, enquanto lamenta a ausência e a distância de seu amado, imagina-o mar afora, entediado e pensando nela. Palavra geralmente utilizada como substantivo ou como adjetivo, o termo “querido” pode ser entendido, com base na letra da canção, como um vocativo, como uma interpelação, o que acentuaria a carência afetiva e a solidão do sujeito poético, voltado para um interlocutor imaginário ou, simplesmente, ausente. A inquietação e o sofrimento acentuam-se na estrofe seguinte, quando o sujeito questiona:

Even if he wanted to  
Even if he wanted to  
Do you think he'd come back?  
would he come back?<sup>7</sup>

Nos versos citados, não fica claro se o eu lírico dirige-se a algum elemento da natureza (como fez na primeira estrofe, ao se dirigir ao mel armazenado no alto das árvores), se trava um questionamento consigo mesmo ou se dirige sua voz ao ouvinte presumido. Independentemente do interlocutor, a impossibilidade de o sujeito poético obter uma resposta às suas aflições leva-nos a encarar as

perguntas feitas como questionamentos internos. Ao tratar sobre as cantigas de amigo, Seixas revela que “o diálogo da apaixonada com os elementos da natureza [...] pode representar o diálogo interior da pessoa consigo, estratégia discursiva utilizada pelos trovadores para compor o quadro ingênuo da rapariga simples” (2000, p. 100). Sendo esta análise movida pelo intuito de aproximar as vozes da ausência, o questionamento interior pode ser visto como mais um elemento que aproxima a canção de Feist das cantigas. O verso seguinte (“Oh, no!”), repetido na música à exaustão, reitera, uma vez mais, a inquietude e o sofrimento do eu poético.

Na estrofe final, no entanto, o sujeito contemporâneo sai à procura do amado, distanciando-se do eu poético ancestral que, nas cantigas de amigo, dava voz à espera e à impotência:

Honey, honey out on the sea  
in the doldrums waiting for me  
me in my boat searching for he  
honey, honey food for bees<sup>8</sup>.

Ainda impotente – já que a amante não obtém respostas às suas perguntas e tampouco encontra o amado –, ao contrário dos sujeitos femininos das cantigas, na canção, a portadora da voz transforma a *coita* na força que move a sua busca. Mesmo que entendamos a procura como um processo imaginário, nas cantigas originais, o exercício ou mesmo a expressão da iniciativa são representações ausentes ou, no mínimo, infrequentes. O verso que encerra a canção é impregnado de ternura, de melancolia e de uma inquietante ambiguidade: o *mel* é a comida das abelhas ou o *querido* seria o alimento? No caso de, como leitores/ouvintes, aceitarmos a última possibilidade de leitura, o amado é o alimento para as abelhas por ser doce/dócil ou por

5. “Mel, mel nas árvores  
campos de flores no fundo dos seus sonhos  
leve-os para o mar pelo leste  
mel, mel comida para abelhas” (tradução minha).

6. “Querido, querido no mar afora  
no marasmo pensando em mim  
eu em terra firme pensando nele  
querido, querido não está perto de mim” (tradução minha).

7. “Mesmo se ele quisesse  
mesmo se ele quisesse  
Você acha que ele voltaria? Ele voltaria?” (tradução minha).

8. “Querido, querido mar afora  
no marasmo pensando em mim  
eu no meu barco procurando por ele  
mel, mel comida para abelhas” (tradução minha).

estar morto? Aqui, entramos no jogo de um eu lírico/personagem hábil a ponto de envolver o seu leitor (ou o seu ouvinte) na teia de suas próprias angústias.

A canção "Honey, honey", ao contar/cantar a *coita* amorosa, anima vozes ancestrais esquecidas que soam particularmente estranhas à cultura canadense. Se, no momento, não nos parece possível mapear influências diretas, é fato que a lírica medieval inaugura uma expressão peculiar do sentimento amoroso, que é mais lamentosa e mais próxima aos afetos do cantador. No caso do trovadorismo ibérico, as cantigas de amigo, de origem popular, vão mais além: inauguram a expressão íntima de sentimento através de um processo de despersonalização que envolve questões de gênero, de classe e mesmo de etnia (se considerarmos a influência moçárabe). A expressão da ausência, nessas cantigas, é permeada por uma espontaneidade forjada, uma vez que o sujeito lírico é travestido. Já a composição em análise – que, como foi visto, apresenta inquietantes semelhanças com a tradição poética medieval ibérica e popular – também é movida por um processo de despersonalização não propriamente relativo ao gênero, mas relativo ao fato de que traz à tona uma posição discursiva impotente e (curiosamente) arcaica.

Ao tratar a impotência e a inquietação da amante em um período no qual as mulheres gozam de liberdade expressiva e afetiva, a composição soa anacrônica, e é esse anacronismo um dos elementos responsáveis pelo envolvimento emocional do leitor/ouvinte. O sentimentalismo e a emotividade são recursos imemorialmente utilizados para estabelecer a empatia entre os sujeitos discursivos. Entender a composição "Honey, honey" como ruína amparada sobre os escombros de uma tradição inusitada ou, ainda, como interpelação ao receptor que, ao se utilizar de estratégias de sensibilização, aproxima-se (inconscientemente?) da lírica medieval portuguesa são abordagens possíveis que apon-

tam para os arranjos imprevistos da cultura e da memória.

## Referências

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.
- LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LORAUX, Nicole. O elogio do anacronismo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SEIXAS, Cid. *O trovadorismo galaico-português*. Feira de Santana: UEFS, 2000.

## SEÇÃO LIVRE

## LITERATURA DE VIAGENS EM ERICO VERISSIMO: OS ESTADOS UNIDOS DOS ANOS 1940 ENTREVISTOS ATRAVÉS DA SUA MÚSICA EM *GATO PRETO EM CAMPO DE NEVE*

Gérson Werlang<sup>1\*</sup>

**RESUMO:** este artigo analisa a literatura de viagens de Erico Verissimo a partir da presença da música. Para tanto, serve-se do livro *Gato preto em campo de neve*, de 1941, relato de uma viagem do escritor aos Estados Unidos. As relações entre música e memória, assim como a observação acurada dos estilos musicais característicos dos locais por onde passa, reforçam a presença da música como uma das marcas definidoras de sua literatura de viagens.

**Palavras-chave:** Literatura de viagens. Música e literatura. Erico Verissimo. Música e memória.

**ABSTRACT:** this paper analyzes the travel literature of the brazilian writer Erico Verissimo having in mind the presence of music in the narrative. The work analyzed is *Gato preto em campo de neve*, a travel book that Verissimo wrote after his first visit to the United States, published in 1941. The relation between music and memory, as long as the accurate observation of local musical styles of the places where he visited, reinforce the music's presence as one of the "definition marks" of the writer's travel literature.

**Keywords:** Travel Literature. Music and literature. Erico Verissimo. Music and memory.

### INTRODUÇÃO

A literatura de viagens, conquanto exista desde a antiguidade, apenas agora começa a encontrar seu nicho na crítica literária. A produção de relatos de viagens tem perpassado toda a história ocidental e foi responsável pela mudança da visão de mundo em diferentes épocas. Segundo Fernando Cristóvão, "a Literatura de Viagens [...] é um subgênero composto, em que a Literatura, a História e a Antropologia, em especial, se dão as mãos para narrar acontecimentos diversos relativos a viagens" (2009, p. 9). Dentre os escritores brasileiros, o gaúcho Erico Verissimo destaca-se também pela frequência com que abordou as narrativas de viagens. "Desde criança fui possuído pelo demônio das viagens", diz o escritor em suas memórias" (1976, p. 64). Esse "demônio" foi responsável pela produção de diversos livros dedicados às viagens que o escritor fez pelo mundo. Neles, o ficcionista dá lugar ao viajante interessado em praticamente qualquer aspecto da existência. O que transparece fundamentalmente nas narrativas de viagens de Erico Verissimo é o homem que recolhe dados e observações que podem ser entrevistados em muitos de seus romances. Segundo o escritor,

[...] existem duas categorias principais de viajantes: os que viajam para *fugir* e os que viajam para *bus-*

1. \* Professor da Universidade de Passo Fundo.

car. Considero-me membro deste último grupo, embora em 1943, como já contei no primeiro tomo destas memórias, nauseado pelo ranço fascista do Estado Novo, eu tenha *fugido* com toda a família do Brasil para os Estados Unidos, onde permanecemos dois anos (VERISSIMO, 1976, p. 64).

Ao longo de sua carreira literária, Erico Verissimo escreveu quatro livros de viagens, além de ter dedicado um tomo de seu livro de memórias a elas. O livro inaugural de viagens do escritor é *Gato preto em campo de neve*, relato da primeira visita que ele fez aos Estados Unidos, ocorrida no início de 1941. Escrito no intervalo entre duas obras de ficção, *Saga*, romance de 1940, e *As mãos de meu filho*, volume de contos publicado em 1942, o livro constitui uma pausa na sua carreira de ficcionista. O escritor vinha trabalhando de forma ininterrupta em sua obra ficcional desde a publicação de seu primeiro livro, ocorrida em 1932, e a sequência de pelo menos um livro por ano só seria interrompida depois de *O resto é silêncio*, publicado em 1943.

Objeto de nosso estudo neste artigo, *Gato preto em campo de neve* é um livro híbrido no campo da literatura de viagens. A categorização desta literatura é algo recente, e as pesquisas desenvolvidas por Fernando Cristóvão e seu núcleo muito têm feito para avançarem os estudos literários nessa área. O mesmo autor sugere uma tipologia possível para a literatura de viagens:

(a) “Viagens de conhecimento do país”, como as *Viagens na minha terra* de Almeida Garret [...]; (b) “Viagens de exploração colonial”, normalmente relatadas em forma de diário [...]; (c) “Viagens exóticas”, como a *Voyage en Amerique*, de Chateaubriand [...]; (d) “Viagens de aventura”, como *The shadow line*, de Joseph Conrad [...]; (e) “Viagens de grande reportagem jornalística”, como as do polaco Kapuscinski que parecia estar em toda a parte [...]; (f) “Viagens de

repórter de guerra” [...]; (g) “Viagens culturais” [...]; (h) “Viagens de reconstituição histórica” [...]; e (i) “Viagens de turismo religioso” (CRISTÓVÃO, 2009, p. 16-17).

A partir das tipologias descritas acima, podemos identificar na literatura de viagens de Erico Verissimo mais de uma categoria presente em um mesmo livro. *Gato preto em campo de neve* enquadra-se facilmente nos itens *a*, *g* e *h*, pelos seguintes motivos: (a) *Gato preto em campo de neve* é um livro de conhecimento de um país, para os brasileiros dos anos 1940, um tanto exótico e distante, já que o eixo cultural brasileiro até antes da Segunda Guerra Mundial era a França; (g) ao informar sobre suas visitas a museus, a galerias de arte, a concertos, enfim a todo o sistema cultural norte-americano, Erico transforma seu livro, de acordo com um dos interesses centrais de sua vida, em um livro de viagens culturais; (h) ao cruzar os Estados Unidos da época, o escritor refaz certos percursos históricos, explica o desenvolvimento de cidades e estados, reconstituindo historicamente o percurso do país. Além dessas categorias, caberia ao livro, possivelmente pelo menos mais uma tipologia, a *f*, já que os Estados Unidos viviam naquele momento o dilema de entrar ou não em uma guerra.

*Gato preto em campo de neve* comporta, portanto, todas essas possibilidades e apresenta, ainda, assim como os outros livros de viagens, uma das características marcantes da obra de Erico Verissimo, a presença da música<sup>2</sup>. Segundo Cristóvão:

Como subgênero distinto de outros, como o pastoril ou o histórico, a Literatura de Viagens, em qualquer de suas etapas, apresenta “marcas” lingüísticas, literárias e históricas próprias, temas recorrentes e metáforismos que, embora não sendo exclusivos seus [...] se impõem significativamente pela

2. Para tanto, verificar meu livro, *A música na obra de Erico Verissimo* (2011).

frequência, originalidade ou modo de tratamento (2009, p. 9).

Desde já, pressupomos a presença da música como uma das “marcas” da literatura de viagens de Erico Verissimo, tal é a sua frequência e extensão. Diante disso, este artigo propõe-se a analisar tais marcas e mapear os estilos musicais que surgem na narrativa de *Gato preto em campo de neve*.

### A PRIMEIRA VIAGEM DE SINDBAD: MÚSICA E MEMÓRIA

Para Henri Bergson, em sua obra *Matéria e Memória* (1999), as imagens possuem o poder de deflagrar memórias. Em uma relação de ligações, Sacks (2007) e Jourdain (1998) falam-nos do poder da música de evocar imagens (que evocam memórias). Nesse sentido, repleto de imagens e descrições musicais, é escrito o primeiro livro de viagens de Erico, *Gato preto em campo de neve* (GP)<sup>3</sup>. A narrativa apresenta uma sucessão de quadros descritivos dos lugares por onde o escritor passa, dando origem a imagens deflagradoras de múltiplos elementos da memória deste. Na dança das descrições, surge a música como elemento fundamental, variado e agregador. Ela está presente nos sons das cidades, nos ruídos, nos concertos e nos recitais; aparece como reveladora de imagens (e sons) do passado; evoca momentos e fundamenta encontros e desencontros.

O livro inicia com a descrição da viagem do Brasil até os Estados Unidos. Como ocorre na obra ficcional do escritor, as mínimas questões relacionadas à presença da música fazem-se constantes na narrativa. Assim, já no embarque no navio que o levará até os Estados Unidos, aparecem elementos ligados à paisagem musical que o cerca. Logo que embarca, o escritor observa: “em um desesperado esforço de boa vizinhança, a orquestra de bordo toca com pronunciado acento norte-americano um samba do Brasil” (GP, p. 13).

O desempenho da orquestra do navio, formada por músicos norte-americanos, parece dar o tom da empreitada: a viagem de Erico faz parte dos esforços empreendidos pelo governo dos Estados Unidos para se aproximar dos países da América Latina na política dos anos 1940, que ficou conhecida como “política da boa-vizinhança”. Esse sistema, estabelecido durante o governo do presidente norte-americano Franklin Delano Roosevelt (1933-1945), caracterizava-se pelo abandono da política intervencionista que os Estados Unidos adotavam anteriormente com relação à América Latina.

Durante esse período, muitos escritores, artistas e intelectuais foram convidados, a expensas do governo norte-americano, a visitar o país e conhecer seu sistema cultural e econômico. Com Erico, não foi diferente, embora o escritor revelasse sua surpresa em relação ao fato:

Em uma certa manhã de outubro do ano de 1940 entrou no meu gabinete de trabalho um homem louro, retaco e de óculos, com ar germânico. Cumprimentou-me, sentou-se, declarou ser o cônsul dos Estados Unidos em Porto Alegre e perguntou-me com voz fria e tartamudeante como receberia eu um convite do Department of State para visitar seu país. Respondi-lhe – com uma indiferença que estava longe de sentir e com um laconismo que correspondia perfeitamente à falta de dramaticidade de meu interlocutor – que acolheria o convite com satisfação. Sem mais explicações ou compromissos, o homem retirou-se. No dia seguinte, tinha eu sobre a mesa um convite assinado por Mr. Cordell Hull. Três meses depois estava a caminho de Nova York, a bordo do “Argentina” (GP, p. 11).

Certamente essa foi uma das primeiras oportunidades de o escritor exercitar o seu fascínio pelas viagens em um âmbito mais amplo, pois suas experiências anteriores restringiam-se ao Brasil, de forma que registrou avidamente tudo o que viu e ouviu, avidez essa que foi transmitida ao texto de *Gato pre-*

3. Doravante, utilizaremos abreviaturas para os títulos dos livros.



to em campo de neve. O entusiasmo por cada pequena descoberta perpassa a narrativa e, em tudo, há a presença da música, criando contornos e sensações relativas aos lugares que Erico visita, presença essa que funciona como uma trilha sonora às suas andanças.

Nesse âmbito, a música que é tocada no navio prenuncia todas essas facetas da viagem. Cada pequeno aspecto musical adquire contornos inesperados, como no caso do rapaz que passa dando avisos, acompanhado de um gongo:

Um boy metido em uniforme branco passa, fazendo soar o gongo. O som oleoso e redondo, lambuzado duma voluptuosa preguiça, evoca em mim imagens orientais. Cerro as pálpebras e vejo um templo chinês, a carantonha lustrosa do Buda de bronze, o fino fio azul do incenso a subir a pira de jade... (GP, p. 13-14).

A mera presença do instrumento de origem oriental evoca imagens que remetem a um mundo repleto de alusões fantásticas relacionadas ao cinema e à literatura. No decorrer da viagem, festas e bailes sucedem-se, com o conjunto de bordo tocando um repertório variado. É interessante notar a semelhança da descrição da banda com as descrições presentes em seus romances anteriores à viagem. As descrições de grupos musicais *antecipam* a forma como ele os veria anos depois, havendo certa semelhança, por exemplo, entre as descrições da banda em GP e as descrições presentes em *Caminhos cruzados*, um romance escrito quase dez anos antes. Vejamos a descrição da banda do navio:

O moço do saxofone é ruivo. O do contrabaixo é vesgo [...] A voz rachada e metálica do pistom pergunta o que é que a baiana tem. E longe, no fundo de corredores que ainda não explorei, o gongo continua a gemer (GP, p. 14).

Note-se, agora, esta pequena descrição de um conjunto musical presente em *Caminhos cruzados* (doravante CC):

O mulato do saxofone solta gemidos dolorosos. O negro do banjo marca a cadência sincopada. O rapaz negro do clarinete ergue para o alto o instrumento rebrilhante e solta guinchos histéricos. O da pancadaria agita os braços, rufa no tambor, sacode guizos, bate nos pratos e no bombo, parece um polvo a dar trabalho a todos os tentáculos (CC, p. 87).

O tom levemente humorístico é o mesmo, assim como a ênfase nas possibilidades expressivas, além de plásticas, da música. Como estreante em narrativa de viagens, Erico incorpora o ficcionista que é e faz de si mesmo personagem, criatura de ficção, assim como de tudo e todos que vê. O romancista não se afasta do seu elemento e faz, de forma natural, a passagem para um gênero que ainda não havia experimentado.

## PRELÚDIO

Depois da viagem de navio, necessariamente longa para os padrões atuais, o escritor desembarca em Nova York, seu ponto de entrada nos Estados Unidos. O primeiro contato revela o choque da experiência: Erico, de certa forma, deslumbra-se com as imagens, os sons e as paisagens da cidade. E os sons, a música e os ruídos que compõem essa paisagem apresentam-se em sua plenitude. O escritor tenta, então, conhecer tudo: entra em teatros, restaurantes, cinemas, bibliotecas, galerias de arte; passeia pelas ruas; adentra diferentes bairros; participa de cultos religiosos. Em uma cerimônia religiosa, observa que “o coro desta igreja é uma maravilha, um espetáculo! Dir-se-ia um coral de anjos” (GP, p. 54). Das ruas da cidade, salienta que “não há ruídos ensurdecedores. É proibido tocar buzina inutilmente” (GP, p. 51).

A utilização de um título com conotações musicais para o capítulo, “Prelúdio”, dá o tom da narrativa<sup>4</sup>. Assim, além de introduzir o escritor (e o leitor) aos Estados Unidos da

4. Prelúdio, segundo Grove (1997), é uma peça que antecede um conjunto de danças, a princípio, como aquecimento do instrumentista, de forma improvisada, e, mais tarde, já de forma escrita, não mais improvisada.

América dos anos 1940, esse capítulo denota a intenção, característica da obra do escritor, de descrever a paisagem sonora de um local para ele novo, antes apenas imaginado ou entrevisto através da arte, dos jornais, do cinema e da literatura.

A sede com que o ainda jovem (embora ele mesmo não se considerasse) escritor atira-se à aventura de descobrir um país que se lhe oferece de forma tão despojada, condiciona o modo como ele descreve o que vê e ouve. Para um escritor tão afeito à música, um país e seus sons, expostos em sua forma mais pura, ao vivo e ao alcance dos sentidos, são uma tentação à qual se deve ceder sem medo. Há espaços que, por tradição, oferecem música em seus diferentes estilos: a igreja e seus hinos, a Broadway e seus musicais. No breve prelúdio que inaugura as andanças do escritor pela América, Erico experimenta ambas com deleite e humor.

## WASHINGTON

Um livro de viagens funciona, na maioria das vezes, como uma sucessão de quadros que o viajante descreve ao longo do período de sua viagem. Esta sempre é algo que desloca o viajante de seu cotidiano e transforma cada momento em uma espécie de reprodução fictícia da vida. O centro da normalidade fica suspenso durante uma viagem, transformando a realidade em algo que se observa com um olhar distanciado. A perambulação do escritor pelos Estados Unidos tem início, e a próxima parada é em Washington, capital do país. Erico depara-se com uma cidade primordialmente diferente de Nova York, e seus contrastes são expostos com certa dúvida, própria de quem tateia no escuro um terreno desconhecido:

Como descrever a fisionomia da cidade nesta impressão de primeira vista? Sendo diferente de Nova York, não se parece ela com o Rio ou qualquer outra cidade brasileira. Na rua que onde vou caminhando agora, por exemplo, vejo uma fileira

de casas iguais de estilo georgiano, com pórticos brancos e fachadas de tijolos dum vermelho tostado. São severas e melancólicas. Têm uma imponência que não lhes vem do porte, do número de andares ou de qualquer ornamento da fachada, mas sim de seu ar de coisa antiga, de pátina que lhes mancha as paredes, da atmosfera de romance que as envolve (GP, p. 57-58).

Naquele momento histórico, os Estados Unidos ainda não haviam entrado na Segunda Guerra Mundial. Em Washington, capital de um país que titubeava em entrar em uma guerra que se tornava cada vez mais acirrada na Europa, os assuntos internos predominavam, e a movimentação da cidade girava em torno de um baile beneficente promovido pelo presidente Roosevelt. Erico mergulha na atmosfera da cidade, buscando a mesma vibração de Nova York, mas não a encontra. Washington é mais sisuda, fechada, familiar.

O que causa admiração ao escritor é algo que encontrará durante toda a viagem: o sistema cultural do país. Por onde passa, encontra bibliotecas, teatros e galerias de arte. Tais espaços, bom como a presença da música em toda a parte, incluindo paradas militares, bailes e uma biblioteca pública que contém um piano, causam inveja e fazem com que o pobre sistema cultural brasileiro pareça pálido em comparação a esse sistema cultural.

O conhecimento das universidades e divisões culturais do governo também deixa o escritor entusiasmado. Ao visitar a Biblioteca do Congresso, revela-se em toda sua estatura o conjunto de ações culturais do país, tendo a música como parte integrante dessas ações:

Criada em 1800 por um ato do Congresso, a *Library of Congress* tem já na sua história três incêndios. Possui hoje mais de cinco milhões de livros e panfletos; e sua coleção de mapas, plantas, manuscritos e *composições musicais* vão além de dois milhões, quinhentos e cinquenta mil espécimes (GP, p. 89, grifo nosso).

O passeio revela um sistema cultural ao qual o escritor, claramente, não está acostumado. O desfile de livros e obras de arte é vasto. A música está inserida nesse contexto, através de instrumentos, partituras e também de raridades que explicitam o valor dado à história da arte:

Um caixão de vidro guarda um quarteto de instrumentos de cordas – dois violinos, uma viola e um celo.

– Foram feitos por Antonio Stradivarius – esclarece Mr. Hanke –, e doados à Biblioteca por um milionário (GP, p. 90).

Mas a visita revela um mundo de admiração e desejo na mesma medida. Admiração por um sistema do qual o Brasil dos anos 1940 (e quiçá dos anos 2000) está muito distante; e desejo de que talvez isso pudesse ser alcançado de alguma forma no futuro:

A caminho da Divisão de Música visito o auditório onde se realizam todos os meses concertos e conferências. É de criação recente e tem seiscentos lugares. O Arquivo de Canto Folclórico Americano instituído pela Musical Division desta biblioteca enriquece dia a dia. Seus funcionários saem por todo o país a colher material vivo diretamente das fontes naturais. Gravam em discos os cantos dos negros, dos índios, dos caubóis e dos ariscos moradores das montanhas. Distribuem depois reproduções dos *records* pelas universidades, escolas e instituições onde há cursos de folclore. Chego à Divisão de Música no momento em que estão tirando cópias dum disco em que se captou a cantiga dos negros numa penitenciária. É uma melodia soturna, marcada pelas batidas cadenciadas das marretas nas pedras. Mr. Hanke mostra-me uma quantidade surpreendente de composições musicais e muitos autógrafos de Beethoven, Bach, Mozart, Haydn e Wagner (GP, p. 91).

Não satisfeito com o sistema cultural público, Erico procura outras experiências. Nos clubes, nos bares de hotéis, também encon-

tra a música, em sua forma mais comercial, mas muitas vezes também em sua forma mais espontânea: “quase todos os hotéis importantes da cidade têm os seus chamados *cock-tail lounges*, onde se bebe e dança ao som de boas orquestras (GP, p. 73). O período que antecede a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial é, igualmente, o período de florescimento de dois estilos fundamentais do jazz norte-americano, o *swing* e o *bebop*. Mesmo sem a completa consciência deste fato, Erico testemunha, em suas andanças pelo país, variados elementos relativos aos dois estilos. O *swing* tem início em torno do último quartel da década de 20, com seu estilo orquestrado de jazz, em que a forma anterior, o *dixieland*, constituído por grupos relativamente pequenos (de cinco a oito músicos), é substituída pelo estilo mais dançante e elaborado, com arranjos escritos em vez de improvisados, para grupos de até trinta músicos, as chamadas *big bands*<sup>5</sup>. Em muitos dos lugares que frequenta, Erico se depara com estas bandas, quase orquestras, que tocam jazz.

## BLUES E JAZZ

Uma das vertentes musicais mais fortes e que despertam especial interesse do escritor é aquela ligada ao *blues*, forma autenticamente norte-americana e que já havia aparecido com grande frequência na sua obra de ficção. Um roteiro dos lugares onde Erico passa dá uma ideia das possibilidades musicais da viagem. Das diversas cidades e regiões pelas quais ele cruza, ao menos três têm fortes conexões com a história do *blues*: Chicago, Nova Orleans e o sul dos Estados Unidos.

Chicago foi o destino preferido dos músicos de *blues* que tentavam fugir do sul, preconceituoso e agrário, em busca de uma vida mais digna no norte. As lutas do século XIX, entre elas a Guerra da Secessão, produziram uma fratura racial no país que ecoa até hoje.

5. Para mais dados a respeito do surgimento e desenvolvimento do swing, ver Francis (2002, p. 89-108).

Até 1960, vinte anos após essa primeira visita de Erico Verissimo aos Estados Unidos, ainda havia, nos estados do sul, a segregação explícita, manifesta através de locais onde os negros não poderiam frequentar e de locais específicos por onde poderiam circular (lados da calçada, lugares nos ônibus *etc.*). Em certo momento de sua passagem pelo sul dos Estados Unidos, Erico observa: “encontro muitos negros e mulatos que – como nas outras cidades sulinas – vivem segregados, com seus cafés, cinemas, teatros, barbearias e restaurantes próprios” (GP, p. 323).

Também a *Klu Klux Klan*, organização de cunho racista que semeava o terror naqueles estados, ainda era bastante presente até meados dos anos sessenta do século vinte. Assim, a fuga dos estados do sul era uma regra para os que procuravam uma qualidade de vida melhor do que aquela à qual estavam presos, e o destino mais comum era Chicago, uma das grandes cidades industriais do norte do país, que necessitava de mão de obra para seus empreendimentos. Os negros que para lá se dirigiram levaram consigo suas expressões culturais, das quais um dos elementos centrais era o *blues*. Segundo Muggiati (1985), a migração é o ponto seminal da formação do *blues clássico*:

Três fatores principais determinaram o surgimento das cantoras de *blues* e a sedimentação do *blues* como forma, no chamado *blues clássico*. Primeiro, o êxodo das populações negras do Sul para as grandes cidades do Norte [...] Por volta de 1850, havia pouco mais de 300 negros em Chicago. Em 1900, a população negra havia crescido dez vezes. Ela se concentrava principalmente no chamado South Side da cidade (MUGGIATI, 1985, p. 20).

A presença do *blues* em Chicago é algo que Erico vivencia e relata em seu livro de viagens. Em diversas passagens, o escritor cruza com cantores, trovadores ou mesmo pessoas comuns, que revelam a presença do *blues* na cidade como algo tangível, vivo, atuante, em

momento de grande ebulição. O texto reflete essa condição, por exemplo, quando o escritor passa por uma mulher que “vai cantando, com uma voz tristonha, desafinada e trêmula, uma velha canção do sul” (GP, p. 262), ou quando “passa um cego cantando e tocando uma guitarra, os olhos vazios” (GP, p. 263). A presença de um *bluesman* cego chega a ser um clichê do *blues*, tal era o número de cantores cegos que existiram. Segundo Muggiati:

Quem nascia cego no Sul, só tinha uma saída: cantar os *blues*. Nas esquinas, com uma latinha presa à guitarra por um arame para recolher as esmolas, eles cantavam e se acompanhavam, sob o sol escaldante do verão ou com os dedos endurecidos pelo vento cortante do inverno. A história do *blues* está cheia de seus nomes: Blind Willie Johnson, Blind Blake, Blind Boy Fuller, Blind James Brewer, Blind Arvella Gray, Blind John Henry Walker, Blind Columbus Williams, Blind Joe Taggart, Blind Archie Jackson e o mais famoso de todos, Blind Lemon Jefferson (1995, p. 43).

Vale lembrar que a ebulição do *blues* produzirá, na década seguinte, o surgimento do *rock and roll* e Chicago, através da eletrificação e aceleração do *blues*, que ficará conhecido como *rhythm & blues (r&b)*, será um dos pontos seminais do surgimento da principal forma de música voltada à juventude do século XX. O nascimento do *r&b* acontece a partir da migração dos músicos de *blues* das calçadas e de sua absorção pelos *night-clubs*, bares, boates e outros tipos de casas noturnas que têm a música ao vivo como uma de suas atrações. Lá, a sonoridade acústica dos violões e das gaitas de boca é substituída pelo som eletrificado de guitarras e baixos elétricos. Em sua passagem pela cidade, Erico observa que “as noites de Chicago são barulhentas e alegres. Por todos os cantos existem *night-clubs*” (GP, p. 281). O enriquecimento da cidade devido à industrialização cria uma demanda de mão de obra paga, assalariada, regime ao qual os migrantes ne-

gros simplesmente não tinham acesso quando estavam no sul. Segundo Muggiati:

Com a Primeira Guerra Mundial, surgiu a necessidade de mão de obra complementar, e os negros do Sul foram atraídos para lá, onde a discriminação racial era bem menor [...] Em 1920 já havia 109 mil negros em Chicago; mais de 90 mil deles tinham nascido em outros estados, principalmente no Sul (1985, p. 20).

O salário dava acesso à diversão, e, por um quase inacreditável processo psicanalítico, essa grande população negra vinda do sul agrário e rural, apesar de todas as mazelas que havia sofrido, sentia saudades de alguns aspectos da vida que levavam antes. O fato de terem sofrido um deslocamento de ambiente de um meio rural para um meio urbano certamente influenciou esse processo, e, assim, surgiu uma demanda de gravações de *blues* que falassem da dura vida do sul. Empresários brancos viram ali uma boa oportunidade para os negócios e passaram a percorrer o sul em busca de artistas. Faziam as gravações, muitas vezes, em condições precárias e pagando pouco aos músicos e, depois, vendiam as gravações no norte do país. Eram as *race records*, carregadas nos porta-malas dos carros e vendidas nos subúrbios das cidades do norte para a população negra.

## EM TRÂNSITO

Quando se desloca para o sul dos Estados Unidos e passa pela região do rio Mississipi, a relação do escritor com o *blues* torna-se mais evidente. Ao passar por St. Louis, em um subcapítulo intitulado “St. Louis Blues”, Erico escreve: “sempre tive uma simpatia particular por esta cidade do Middle-West que o Mississipi banha e cujo nome me traz à mente a melodia dum belo *blue*” (GP, p. 286). Imagens típicas do imaginário sulista dos EUA sucedem-se e parecem saídas de um *blues* ou de um romance de Mark Twain: o rio e barcos a vapor que, em outras épocas,

percorriam-no acima e abaixo, apresentando espetáculos à população ribeirinha. Ao deixar a cidade, Erico coloca:

Deixo a cidade no trem da noite. Fico à janela olhando para o rio, para o Mississipi que corre silencioso, pontilhado de luzes, cheio de mastros, reflexos e sombras. As rodas do trem misturam o seu tantã cadenciado com a melodia que me soa na mente. St. Louis Blues (GP, p. 288).

O *blues* citado é um clássico, composto por W. C. Handy<sup>6</sup>, no início do século XX, e gravado por diversos artistas. Obviamente, Erico conhecia alguma das versões gravadas, já que, importantes artistas ligados ao *blues* e ao *jazz* tradicional gravaram a canção, incluindo o próprio W. C. Handy, Bessie Smith<sup>7</sup>, Benny Goodman<sup>8</sup> e Louis Armstrong<sup>9</sup>, todos eles antes dos anos quarenta, portanto ao alcance do conhecimento de Erico antes de efetuar sua viagem aos EUA. A maneira despretensiosa com que o escritor faz suas observações eclipsa um fato crucial: seu enorme conhecimento de vários estilos de música, que ele conhece por ser melômano, ou seja, apaixonado pelos mais diversos gêneros musicais e também por ter se tornado um pesquisador desses gêneros, muitos deles de difícil acesso para qualquer pessoa que vivesse longe de um grande centro cultural, como era o caso de Porto Alegre na primeira metade do século XX.

Quando chega a Nashville, capital do Tennessee e localizada mais ao sul, Erico depara-se com uma região ainda mais carregada de preconceito:

O preconceito contra o elemento de cor torna-se

6. Músico que é considerado um dos criadores do blues, W. C. Handy (1873-1948) nasceu em Florence, Alabama, EUA e era filho de ex-escravos.

7. Bessie Smith (1894-1937) foi uma das grandes cantoras do blues urbano do início do século XX.

8. Benny Goodman (1909-1986) foi um dos maiores clarinetistas do jazz e expoente do estilo das *big bands*, o *swing*.

9. Louis Armstrong (1901-1971) foi um cantor, trompetista, maestro, cornetista, compositor e um dos mais importantes músicos do jazz.

cada vez mais visível. A separação entre brancos e pretos é nítida e absoluta. Nos ônibus, os negros tem lugar especial: só podem sentar nos últimos bancos. Nas estações, há salas de espera exclusivamente *for colored people*. Nos restaurantes, cinemas, teatros e barbearias de brancos as gentes escuras não podem entrar (GP, p. 356).

Para o bem e para o mal, o país, aos poucos, descortina-se para o viajante deslumbrado. A travessia rumo ao sul é carregada de experiências, das quais a música é elemento integrante. Assim, para o existencial que Erico era, a curiosidade e o prazer da descoberta misturam-se ao desconforto gerado pelo preconceito visto.

## NOVA ORLEANS

Há algumas cidades que incorporam em sua história uma carga musical muito intensa, de tal forma que a música confunde-se com cada aspecto do lugar. Nova Orleans é uma dessas cidades. A passagem de Erico por tal espaço revela repleção de nuances musicais, mesmo porque não poderia ser diferente, já que a cidade berço do *jazz* esteve exposta, em sua formação, a miríades de influências advindas dos mais diversos lugares. Segundo Billard:

Desde há muito, Nova Orleans proporcionava um ambiente ideal para a música. Esse grande porto foi fundado em 1718 por um francês, Jean Baptiste Lemoyne, senhor de Bienville. Ele já se distinguia das grandes metrópoles da região tanto no plano econômico quanto no cultural. Sua atividade mercantil voltava-se mais para o sul do que para o norte, mais para o Caribe do que para o resto do Delta (2001, p. 15).

Dentre os elementos formadores do *jazz*, estava o *blues*, presente de forma bastante acentuada na região de Nova Orleans. A presença deste estilo é um elemento perene na cidade, parte de sua formação cultural. Nos anos 1940, quando Erico passa por lá, ainda

eram muito vivos os ecos do século XIX. Erico dá pistas dessas presenças:

Com tantas promessas de pitoresco, o escritor desembarca eufórico em Nova Orleans. Mas... que restará da cidade infernal do Cel. Creecy nesta moderna Nova Orleans de arranha-céus e coca-cola? Não acredito que a “Cidade do Crescente” tenha perdido todos os vestígios dos velhos tempos. Que ela é latina, a gente vê logo pelas caras que passam na rua, pela fachada das casas, pelo próprio ar que se respira – todo cheio de mornos perfumes tropicais e duma envolvente e agradável preguiça (GP, p. 361).

O escritor é, antes de tudo, um viajante consciente, em busca de paisagens interiores e também de paisagens musicais:

Dentro de poucos dias começará a “Spring Fiesta”, a festa da primavera. Os hotéis se enchem de turistas. E haverá excursões às velhas vivendas das plantações onde as gentes da casa se vestirão à maneira dos tempos de Scarlett O’Hara; e onde haverá *barbecues*, cantos, e danças, tudo como “nos bons tempos” (GP, p. 362).

Em meio ao caldeirão cultural que a cidade apresenta, o *blues* é marcante. Mas, apesar dessa influência decisiva, o *jazz* é um estilo musical que se impõe na cidade. Segundo Billard:

[...] a cidade ficava na encruzilhada das culturas, mesclando soberanamente todas essas influências para delas extrair música. Fala-se, às vezes, de *melting pot*, mas, no caso de Nova Orleans, como escreveu Alan Lomax, a palavra *gumbo* se impõe. Ela designa uma sopa crioula bastante condimentada. Os ingredientes eram ibéricos, africanos, martiniquenhos, cubanos, parisienses (e mais geralmente europeus) e americanos (2001, p. 16).

Todos estes elementos são entrevistados (e entreouvados) por Erico. A imensa mistura, o *gumbo*, é descrita com riqueza de detalhes

a partir do que vê, ouve e lê em sua viagem:

Em um guia da cidade acabo de ler os versos que um tal Coronel Creecy escreveu há uma centena de anos. Através deles podemos ter uma idéia do que era Nova Orleans lá pela metade do século passado, – “*a nation of a queer place*”, um lugar que de dia e noite era um verdadeiro espetáculo, com os seus *creoles* (nome com que até hoje são designados os descendentes de franceses e espanhóis) mestiços, *yankees*, espanhóis, gentes de Kentucky, de Tennessee e das Índias Ocidentais. Os versos falam também de negros vestidos de púrpura e fino linho e de escravos em farrapos, arrastando correntes. De navios, batelões, vapores, ladrões, piratas, jacarés, assassinos, jogadores, bêbados, especuladores de algodão, marinheiros, soldados, raparigas bonitas e feias, cartomantes (GP, p. 360-61).

Esses elementos étnicos refletem-se na música e na formação do *jazz*, para o que contribuem, além do *blues*, os estilos e gêneros provindos das diferentes origens. Assim, na formação do *jazz*, entram elementos da música erudita ocidental, via *creoles*<sup>10</sup>, franceses e espanhóis. Erico testemunha também essa presença da música erudita, que deixa diversas marcas na cidade, através da presença de cantores e instrumentistas de peso da música europeia, como a cantora de ópera Adelina Patti<sup>11</sup>. Na descrição do escritor, a mescla sonora da cidade aparece de forma evidente:

Em 1860 Adelina Patti veio cantar em Nova Orleans, estreando na “Lucia de Lammermoor”<sup>12</sup>. Foi morar na casinha inexpressiva que ali está, e muitas vezes decerto a sua voz encheu o pátio onde cresciam begônias e loendros. Atravesso uma pe-

quena loja de curiosidades para entrar no pátio histórico. Aqui estão as begônias e os loendros. E as mesmas pedras. Talvez os mesmos vasos. Mas em que ponto do universo andar a voz da Patti? – No fundo da casa uma negra rouqueja um *blues* (GP, p. 366).

A evidente mistura manifesta-se de forma marcante. *Blues* e ópera dividem o mesmo espaço, espaço esse que foi o local da imensa mescla multicultural que viria a formar o *jazz*. O escritor visita vários pontos da cidade, manifestando um evidente deslumbramento. É profundamente revelador do interesse de Erico por qualquer elemento relacionado à música o fato de que ele tenha produzido uma obra tão factível quando citava elementos de *jazz* e *blues*, sem que tivesse visitado os Estados Unidos. Ao visitar o país, Erico parece confirmar o que já percebera e reproduzira de forma tão intensa anteriormente em sua obra ficcional.

A busca de Erico Verissimo por novas paisagens, que é evidente na sua sede por viajar e conhecer novos lugares, apresenta uma característica, uma “marca” definidora, não apenas na descrição minuciosa das cidades que visita, mas também nas suas descrições musicais, reveladoras de um interesse pelos mais variados aspectos sonoros da terra estrangeira – a presença da música em sua obra.

## Referências

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BILLARD, François. *No mundo do jazz*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- CRISTÓVÃO, Fernando *et alii*. *Literatura de Viagens*. Coimbra: Almedina, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O olhar do viajante*. Coimbra: Almedina, 2003.

10. *Creoles* eram os filhos e descendentes de espanhóis e franceses, de origem muitas vezes nobre, com negras da região de Nova Orleans. Eram criados como europeus e muitos estudavam música erudita na Europa, tendo acesso à vanguarda da música da época.

11. Adelina Patti (1843-1919) era soprano italiana. Oriunda de uma família de cantores, fez turnês pelos EUA antes de sua estréia no Covent Garden, onde reinou durante 25 anos. Além de sua qualidade como cantora, era famosa por seu temperamento, seus cachês e suas jóias (GROVE, 1994, p. 706).

12. *Lucia di Lammermoor*: ópera em três atos, de Donizetti, sobre libreto de Cammarano, baseado em Walter Scott (GROVE, 1994, p. 552).

GROVE. *Dicionário Grove de música*. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

SACKS, Oliver. *Alucinações musicais*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VERISSIMO, Erico. *Caminhos cruzados*. 27. ed. Porto Alegre: Globo, 1985.

\_\_\_\_\_. *Gato preto em campo de neve*. 21. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Gato preto em campo de neve*. 23. ed. São Paulo: Globo, 1997.

\_\_\_\_\_. *Solo de clarineta – volume 2*. Porto Alegre: Globo, 1976.

\_\_\_\_\_. *Solo de clarineta – volume 1*. 11. Ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

WERLANG, Gérson. *A música na obra de Erico Verissimo*. Passo Fundo: Méritos, 2011.





## BEM ATRÁS DO PENSAMENTO

Pollyanna Niehues

**RESUMO:** escrever é morrer. Perder-se nas entrelinhas do texto é experimentar uma pequena morte. Enquanto escreve *Água viva*, Clarice Lispector dá vida àquela loucura que se movimenta entre a morte e o pensamento, no falatório da narradora. O que se busca e o que se encontra são instantes-já, que por um fio muito delicado ligam-se uns aos outros. A narradora, que inicia a narrativa estando morta, busca fôlego para viver e, nessa busca de sentido, navega pelos aspectos referentes ao corpo, ao toque, à visão e à relação destes com a música e a pintura. Está buscando vida para si. É uma verdadeira experiência sensorial que a leva à escritura. A personagem está no mundo, em contato com o outro. E a loucura está ali, escondida, acessada via olhar e gesto, em um lugar que não se pode ver.

**Palavras-chave:** Loucura. Morte. Corpo. Carne. Ambiguidade.

**ABSTRACT:** to write is to die. To lose yourself between the lines of the text is to experience a small death. While writing *Água viva*, Clarice Lispector gave life to the insanity that moves between death and the thought, through the voice of the narrator. What one searches and finds are instants, which through a very delicate line connects every new instant to the next and to the others. The narrator, who is dead in the beginning, searches for a breath of air and, in this search for meaning, she passes through all her body, through touch, through the eyes and through the relationship with music and painting. She is searching for a life for herself. It is a real sensory experience that takes her to writing. The character is set in the world and in contact with the other. The insanity is there but it is hidden in the eyes and in the gesture. Always in a place that cannot be seen.

**Keywords:** Insanity. Death. Body. Flesh. Ambiguity.

---

Na chegada, apresenta-se a morte. O primeiro pequeno trecho daquele longo texto que vem aos olhos logo depois, sem pausa para respiração, mostra que a narradora simplesmente não está presente: está morta, fria e dura. São apenas quatro páginas, como uma introdução a tudo aquilo que a faz querer a vida e a palavra que não tem, bem como o amor que nunca teve. *Água viva*, de Clarice Lispector, começa com um sutil recado de pêsames, e a alegria do primeiro parágrafo, da primeira linha, é apenas como ela mesma diz: “aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação, mas é grito de felicidade diabólica” (LISPECTOR, 1998, p. 2). O que a narradora-personagem fala ecoa em quem a está lendo. E quando cita que continua com capacidade de raciocínio, é que podemos perceber que o que ela chama de *quarta dimensão* (que é o que encontra para si), para se expressar, para tentar viver de outra forma, é a palavra, que encerra a cena inaugural da narrativa.

Onde ela está, de onde fala, há a palavra que ela busca, mas a narradora-personagem está antes da palavra, antes da linguagem. E o quanto durou essa morte não saberemos. Contudo, a narradora-personagem está vivendo outra vez: “tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente de vida” (LISPECTOR, 1998, p. 5). E é a partir desse mínimo momento, depois do pequeno primeiro trecho da obra, que os *instantes-já* vão trazer, a cada passagem, sublinhados por um traço invisível, vida fragmentada à narradora.

No texto de Hélène Cixous, *A escola dos mortos*, a escritora francesa afirma que a literatura

---

parte de uma pequena morte para existir: “to be human, we need to experience the end of the world. We need to lose the world, to lose a world, and to discover that there is more than one world and that the world it is not what we think it is” (CIXOUS, 1990, p. 10). Só podemos conhecer a vida se conhecermos a morte. E assim começa a história viva de Lispector: conhecendo a própria morte; sabendo o limite das sensações; experimentando com o corpo; sentindo o que há para sentir; ouvindo a música; escolhendo as cores para pintar; e escrevendo as suas impressões. Ela abandonou a linguagem ou desaprendeu a linguagem para escrever outra história: reencontrando vida em tantas diferentes escolhas, as quais passam, sem exceção, pelo corpo. O desejo de morrer é o mesmo desejo de querer conhecer. “Writing is this complex activity, ‘this learning to die’, that is not to kill, knowing there is death, not denying it and not proclaiming it” (CIXOUS, 1990, p. 13). Na primeira parte de seu livro, *Helénè* trata sobre essas mortes rápidas que constituem a literatura, porque, entre outras coisas, para conseguir começar uma nova obra, alguma coisa teve de morrer.

Em *Água viva*, a narrativa reinicia após o pequeno primeiro momento, e é sobre o que de novo traz logo no início que o texto vai tratar até o fim. Nos primeiros parágrafos, o tema em si está dado: “uma espécie de doida, doida harmonia” (LISPECTOR, 1998, p. 5), em que a narradora-personagem vai apresentar, dentro do universo que cria, toda a sua indisciplina, sua forma de se colocar na gruta e, em seguida, de se colocar em um jardim cheio de luz solar, representando, assim, sua forma louca de sentir, de sofrer, de doer, de conviver com as outras espécies, com os muitos bichos que participam da história, cada qual com seu corpo, por vezes macios e aveludados como cavalos correndo ao vento, por vezes asquerosos como as baratas velhas. Assim os *instantes-já* se formam, efêmeros, e logo dão um novo espaço para outro sentir.

A sucessão de instantes mostra a profunda e intensa ansiedade da narradora-personagem, que chega a nós como uma verdadeira experiência:

Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha (LISPECTOR, 1998, p. 9).

Deve ser lido rapidamente como quando se olha porque, em seguida, vem outro e porque tanto a alegria quanto a tristeza são sobrepostas o tempo inteiro por um ritmo incontrolável. Tal ritmo faz com que nos perguntemos que força é essa que *Água viva* tem, como consegue trazer tantos elementos e tanta história sem trazer cronologia, sem trazer qualquer ordem, sem dizer a quem se dirige em suas cartas e suas radicalidades. Essa intensidade está, em sua premissa, marcada pelo que há de mais forte: uma voz que penetra a escritura e chega aos ouvidos em alto e bom som, com a força da voz feminina e a oralidade marcada. Podemos ouvir a narradora-personagem enquanto ela escreve todo o seu falatório composto por desejos, sonhos, frustrações, cicatrizes, paixões, faltas, entre outros sentimentos. Adriana Cavarero traz, em seu livro *Vozes plurais*, uma fala sobre a *chora* materna, que nos dá um panorama para a compreensão do turbilhão de loucura em que a narradora-personagem de *Água viva* encontra-se.

O prazer da esfera acústica sempre esteve presente nas histórias antigas, nas criaturas femininas, fossem elas musas, sereias, ninfas, deusas, princesas, rainhas ou outras. De

acordo com Cavarero, cedo ou tarde, as criaturas femininas retornam à figura da mãe. Essa presença no texto poético é o que a autora chama de *tessitura rítmica e musical da palavra*. O mais marcante é como o princípio do som ordena a escrita e demonstra as possibilidades de ressignificação da linguagem. Em *Água viva*, muitos movimentos mostram que a narradora-personagem sabe, mais do que ter recuperado a força da voz, que a tem como ferramenta, como instrumento para aquilo que deseja significar diante de si:

Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas. Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me *refazer*, refaço-me nestas linhas. Tenho uma voz. Assim como me lanço no traço de meu desenho, este é um exercício de vida sem planejamento. O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer (LISPECTOR, 1998, p. 15).

O texto vem em cadência rítmica, e a respiração é essa única coisa que realmente acontece e que pode tomada como a forma de se expressar, já que, cada vez que queremos expressar sensações e emoções, passamos pela barreira da respiração. Há uma relação intensa com a respiração no texto: quanto menos se respira, menos se pensa, mais se comove, mais se desabrocham os sentimentos passageiros, que, logo, não são outra coisa que não aquela histeria ou aquele breve vazio anterior. Ter uma voz é usar uma voz. Usar uma voz é submetê-la a um ritmo, regido pela respiração, que é, por sua vez, resultado de um estado mental.

Cavarero foi buscar em uma fala de Nietzsche, sobre *Tristão e Isolda*, de Wagner – “estritamente aparentados com a música, nela encontram, por assim dizer, seu colo de mãe” (CAVARERO, 2011, p. 159) – e, posteriormente, em Julia Kristeva, em *La révolu-*

*tion du langage poétique*, o conceito da *chora* semiótica, ou materna, para procurar desenvolver a sua temática da voz feminina na literatura. O conceito de Julia Kristeva, a *chora* semiótica, é o de uma esfera pré-verbal e inconsciente, ainda não habitada pela lei do signo, ou seja, não catalogável pelo simbólico, na qual reina o impulso rítmico e vocal. Nessa esfera desconhecida e inalcançável, é que ocorrem o movimento e o ritmo, sem significantes. De acordo com uma citação de Cavarero sobre o texto de Kristeva, a *chora* é esse “espaço rítmico, liberto, irreduzível a uma inteligível tradução verbal; musical, anterior ao juízo” (CAVARERO, 2011, p. 163).

Antes do pensamento, antes do juízo e antes da emoção está a *chora*, esse motor sem freio que não conheceu o repouso. E, aqui, o que podemos evidenciar é a existência de textos que são exatamente assim, cortados por essa rítmica musical, que, segundo Cavarero, faz com que “a vocalidade, explodindo no significante linguístico, suba à superfície e comande o sentido. A poesia, entendida como texto poético, é o exemplo mais eficaz disso” (CAVARERO, 2011, p. 165). Outro ponto importante do texto de Cavarero é quando este, citando Kristeva, explica que não há diferenciação entre prosa e verso e que o texto poético é uma das formas de entrar em contato com a *chora*, pois, segundo Kristeva, o ritmo semiótico que está em construção ao criar um texto poético, sendo capaz de abalar a linguagem e agitar suas significações, tende a anular “a ordinária distinção entre prosa e verso” (CAVARERO, 2011, p. 166).

Em *Água viva*, não podemos afirmar que a fala incessante da narradora-personagem pode ser um retorno ao colo da mãe para Clarice Lispector, nem temos a intenção de fazer tal comparação, apesar de Hélène Cixous citar em seu livro que Clarice sofria a culpa de ter nascido com a missão de salvar a vida de sua mãe, que morreu vítima de uma doença quando a filha tinha pouco mais de dez anos de idade. Clarice mencionou seu sofrimento

em relação à perda da mãe em diversas entrevistas durante sua vida, mas, aqui, temos apenas a intenção de mostrar que a *chora materna*, que se manifesta no início do texto e perpassa todo ele, pode ser vista como um ensaio de elogio à loucura na poética da voz feminina. Embora não possamos nos prender em uma cronologia, *Água viva* é um texto poético, que obedece perfeitamente a estrutura da linguagem por um lado e a desafia completamente por outro:

Agora é dia feito e de repente de novo domingo em erupção inopinada. Domingo é dia de ecos – quentes, secos, e em toda parte zumbidos de abelhas e vespas, gritos de pássaros e o longínquo das marteladas compassadas – de onde vêm os ecos de domingo? Eu que destesto domingo por ser oco. Eu, que quero a coisa mais primeira porque é fonte de geração – eu que ambiciono beber água na nascente da fonte – eu que sou tudo isso, devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito. Estou em uma expectativa estupefaciente, trêmula, maravilha, de costas para o mundo, e em alguma parte foge o inocente esquilo [...] O dia parece a pele esticada e lisa de uma fruta que em uma pequena catástrofe os dentes rompem, o seu caldo escorre. Tenho medo do domingo maldito que me liquifica (LISPECTOR, 1998, p. 10).

Contudo, o desafio que *Água viva* faz à linguagem é exatamente esse de usar as palavras para significar outras coisas, mas sempre criando uma cadeia infinita de significantes a partir do primeiro *instante-já* em diante. Algumas sensações são como pingar limão dentro da ostra, porém, a narradora-personagem, não quer que pinguem limão dentro de si. “Será que a ostra quando arrancada de sua raiz sente ansiedade? [...] Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda” (LISPEC-

TOR, 1998, p. 19). No parágrafo seguinte, ela retoma: “não gosto é quando pingam limão nas minhas profundezas e fazem com que eu me contorça toda. Os fatos da vida são o limão na ostra? Será que a ostra dorme?” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Ansiedade, insônia e medo – tudo isso perpassa o texto.

A linguagem em sentido metafórico chega a intensos e tensos limites, como o número incalculável de comparações que faz com os mais diversos animais. Mas, em sua estrutura, a linguagem de *Água viva* segue aquilo que Jacques Lacan vem explicar em seu seminário de número 11 e em um de seus textos de *Escritos*, intitulado “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”: que os significantes estão encadeados em uma rede, de modo que um significante sempre irá se ligar ao próximo. Partindo do inconsciente freudiano, Lacan reformula tal pensamento, afirmando que é em toda a estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre o inconsciente, e busca, em Ferdinand de Saussure e sua teoria linguística, o algoritmo do significante sobre significado para fazer a sua crítica, mostrando que nenhum significante sustenta-se a não ser pela remissão de outro.

Tendo em vista que tudo para o sujeito fornece um significante e que esse significante sempre se une ao próximo, porque a lei que os estrutura é a de transferência de um desejo para o próximo significante, pode-se afirmar que todos os *instantes-já* da narradora-personagem criada por Clarice obedecem essa lei, transferindo para o próximo *instante-já* o desejo ou a pulsão ali projetados *a priori*. O que realmente marca a narrativa é essa verdadeira ambiguidade entre a estranha utilização de frases metafóricas, abalando ao extremo a linguagem, porém obedecendo categoricamente sua estrutura. O que tem na forma uma aparência no fundo tem a estrutura perfeita de uma rede de significantes que leva a narradora, até o fim do livro, a criar uma forte significação, ainda que no ritmo da *chora*, em que

o excesso e o descontrole, a alegria e a tristeza, perpassam a construção.

A ambiguidade presente na obra é muito acentuada por seu ritmo incessante de *chora semiótica* e por sua linguagem estruturada e, ao mesmo tempo, levada aos limites da metáfora. De uma forma relativa, a linguagem pode ser comparada à *chora*, que existe antes do pensamento e não é uma escolha do sujeito, já que a linguagem existe antes mesmo de o sujeito existir. No texto citado, de *Escritos*, Lacan explica que “a linguagem existe antes de cada sujeito, em um momento de seu desenvolvimento mental, o que o torna servo da linguagem com lugar já inscrito desde o nascimento” (LACAN, 2008, p. 498). São manifestações que ocupam lugares que não existem, que não podemos determinar. Segundo Cavarero, a voz precede um prazer originário e “torna possível uma linguagem que carrega sempre seus rastros. Esfera de geração e desestabilização, a vocalidade semiótica é, ao mesmo tempo, a precondição da função semântica e o seu incontrolável excesso” (CAVARERO, 2011, p. 166). Observemos o excerto a seguir:

O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência de minha voz, eu te escrevo com minha voz. E há um vigor de tronco robusto, de raízes entranhadas na terra viva que reage dando-lhes grandes alimentos. Respiro de noite a energia. E tudo isto no fantástico. Fantástico: o mundo por um instante é exatamente o que meu coração pede. Estou prestes a morrer-me e constituir novas composições. Estou me exprimindo muito mal e as palavras certas me escapam. Minha forma interna é finamente depurada e no entanto meu conjunto com o mundo tem a crueza nua dos sonhos livres e das grandes realidades. Não conheço a proibição. E minha própria força me libera, essa vida plena que se me transborda. E nada planejo no meu trabalho intuitivo de

viver: trabalho com o indireto, o informal e o imprevisto. Agora de madrugada estou pálida e arfante e tenho a boca seca diante do que alcanço. A natureza em cântico coral e eu morrendo (LISPECTOR, 1998, p. 127).

Aqui, então, fica registrado o momento em que a voz, por meio da *chora* e da linguagem, pode manifestar as suas possibilidades. Nesse sentido, o texto poético apresenta-se como um dos melhores exemplos dessas possibilidades, uma vez que este pode, por sua vez, utilizar-se das metáforas e metonímias para significar algo totalmente diferente do que a linguagem diz e deixar marcado em seu fundo algo realmente diferente da figura. Em *Água viva* vemos exatamente a força, a fraqueza, a dúvida, a certeza, o medo, a solidão, o grito e o silêncio, essa rede sem fim de sensações de prazer e agonia, de contradição ou ambiguidade, que passa pelo desejo de gozo.

A narradora-personagem de Lispector está buscando a pulsão. E, ainda no *Seminário XI*, intitulado *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan vai falar mais detalhadamente sobre o que é isso que se repete na cadeia dos significantes sem encontrar seu lugar ou fim e onde está essa pulsão de morte. Foi nesse momento, quando ministrava os seminários em 1973, que Lacan passou a falar aos seus seminaristas sobre o inconsciente freudiano. A partir da linguagem, Lacan pôde rever toda a estrutura do inconsciente freudiano e, de fato, constatar que há na manifestação do inconsciente um impulso, um desejo, uma pulsão de morte e que esse objeto minúsculo, que cinde, é o objeto da repetição.

Para Lacan, esse esquema estruturado, daquilo que retorna na cadeia, é o encontro com o Real. E, ao encontrar o Real, o que Lacan desvenda é a localização dessa pulsão, percebida em *Água viva*. O desejo não localizado, as relações da narradora-personagem com a natureza, a busca por entender a música e a pintura, a relação radical e indisciplinada com a

linguagem, o falatório, a *chora*; tudo isso que salta do texto e chega aos olhos, aos ouvidos e à carne do leitor: essa pulsão é que Lacan localiza, após rever os conceitos de Freud, na esquizo do olho e do olhar. É nesse espaço que está localizada a pulsão daquilo que nos olha e daquilo que vemos.

Para consolidar sua teoria e colocar a pulsão na esquizo do olho e do olhar, Lacan recorre a um filósofo modernista francês – Maurice Merleau-Ponty – e cita sua última obra, publicada após sua morte, intitulada *O visível e o invisível*. Sobre essa obra póstuma, Lacan comenta: “vocês verão que as vias pelas quais ele os levará não são apenas da ordem da fenomenologia do visual, pois elas chegam a encontrar a dependência do visível em relação àquilo que nos opõe sob o olho do que vê” (LACAN, 2008, p. 77). Antes de discutirmos alguns pontos importantes da teoria de Merleau-Ponty, vale destacar que a esquizo que interessa à Lacan não é a distância que a intencionalidade nos dirige, e sim a esquizo entre o olho e o olhar, local em que se manifesta a pulsão; local de encontro com o Real, em que o significante resiste à simbolização, sujeito de gozo. Observemos a passagem a seguir

Fiquei de *repente* tão aflita que sou capaz de dizer agora fim e acabar o que te escrevo, é mais na base de palavras cegas. Mesmo para os descrentes há o instante do desespero que é divino: a ausência do Deus é um ato de religião. Neste mesmo instante estou pedindo ao Deus que me ajude. Estou precisando (LISPECTOR, 1998, p. 38).

A narradora-personagem de Lispector está sempre precisando de novas formas de sublimação ou de prazer, está sempre em falta, desejante, porque goza de seus *instantes-já* e precisa de novos para seguir gozando. Não sabemos se, quando cita “palavras cegas”, a narradora-personagem estaria falando sobre a fé. Mas, de toda forma, podemos

perceber, ao longo da obra, que não é só de linguagem e de voz que é feita a narrativa de *Água viva*. O livro é todo permeado por imagens, por descrição de cenas, de atos e de sensações, que chegam também às sensações do leitor e que passam pelo corpo porque passam, primeiramente, pelos olhos. A relação que se tem com o texto poético é uma relação corpórea, que passa por vários sentidos, mas que começa, de fato, na visão, naquilo que a escritura nos mostra. E considerando essa relação do que os olhos veem no mundo e do que o mundo mostra aos olhos do ser é que Merleau-Ponty, ao rever a sua obra-prima, *La phénoménologie de la perception*, deixou um livro não acabado, o qual seria chamado (conforme se pode depreender em uma das notas), quando estivesse pronto, de *O visível e o invisível* (como foi publicado) ou, ainda, *A origem da verdade*.

Nesta obra, Merleau-Ponty elabora, de forma ainda mais específica, como a percepção e a relação com o outro passam pelo corpo e, sobretudo, onde está localizada a pulsão de morte. Ele diz que há outro mundo privado que se mostra através do tecido do nosso corpo, respondendo, sem que se possa controlar, a essa demanda: “em algum lugar atrás desses olhos, atrás desses gestos ou, melhor, diante deles ou, ainda, em torno deles, vindo de não sei que fundo falso do espaço, outro mundo privado transparece através do tecido do meu” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 22). Aqui começa a desdobrar-se uma grande quantidade de novidades em relação à obra citada e o filósofo revela que é no olho, como dizia Lacan, ou por meio do o olho, que o mundo se mostra, que eu me mostro para o mundo, que vejo e sou visto pelo outro.

E a partir disso, então, é que podemos dizer que a rede de significantes está sempre conectada no instante porvir, porque a realidade está sempre ligada à irrealidade, sempre buscando no outro as demandas do ser sensível. É nesse local, é nesse olho, que nos comunicamos com tudo isso que está dado,

que somos vistos a todo o tempo. Aquilo que mostra para mim, diz Merleau-Ponty, é só então que vejo, e, por isso, a literatura, a música, os vícios e as virtudes são possíveis, porque são a exploração de um visível que tem uma regra invisível. A partir de que momento a narradora-personagem de *Água Viva* consegue falar sobre a sua pintura? Somente quando consegue compará-la com a música, de alguma forma. Não há outra regra para demonstrar, não há outra forma de dizer o que é pintura, a não ser explicando o que é a música:

É o seguinte: a dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado *leitmotiv*. Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it. Meu ser se embebe todo e levemente se embriaga. Isto que estou te escrevendo é muito importante. E eu trabalho quando durmo: porque é então que me movo no mistério (LISPECTOR, 1998, p. 46).

A narradora-personagem faz as suas comparações, baseada em regras que não são visíveis. A verdade é que a linguagem está calcada na visão, nas metáforas e nas metonímias; a linguagem está calcada na ambiguidade e remonta a si mesmo o tempo todo a partir de sua rede de significantes. Merleau-Ponty explica que a ideia literária possui, portanto, lógicas próprias e leis desconhecidas.

Onde estaria, então, o sentido da literatura, se esta é baseada em leis que não podemos ver ou conhecer? Segundo Merleau-Ponty, há uma forma sensível de praticar a compreensão da escritura, e, para tanto, nada mais é preciso do que, novamente, voltar àquilo que falávamos anteriormente sobre o poder da voz. “Em certo sentido compreender uma frase não é coisa diferente de acolhê-la inteiramente em seu ser sonoro, ou como se diz tão bem, de ouvi-la” (MERLEAU-PONTY, 1984, p.

149). Ou seja, o sentido da frase nem sempre está dado, como diz o filósofo, qual manteiga na fatia de pão, mas pode ser apreendido tendo em vista totalidade daquilo que se diz. E se temos a voz e a visão como reitores da linguagem, segundo Merleau-Ponty, a linguagem é tudo. Origem da verdade, a linguagem – manifestação do inconsciente – dá-se na esquizo do olho e do olhar, pela relação com a linguagem de outro alguém.

Só existe reversibilidade (aquilo que se mostra é aquilo que também vejo e tudo que vejo é porque me olhou anteriormente) porque há a voz, a metáfora e a metonímia e há, consequentemente, a possibilidade de localizar a pulsão de morte do ser. Assim, a literatura é uma possibilidade de pulsão também. Quem escreve e quem lê, segundo Helénè Cixous, precisa ter morrido para escrever; precisa renascer.

A pulsão de morte é esse impulso que nos leva ao limite da radicalidade e nos faz morrer. A narradora-personagem de *Água viva* está, lentamente, demonstrando que cada pulsão, cada desistência, cada cansaço e cada vez que precisa e clama por Deus deve-se ao fato de que precisa deixar que algo morra. A história narrada perpassa pela visão, pela voz e pela metáfora, mostrando, de forma clara e desenfreada, que há vida para ser vivida e que é por meio dos olhos e da voz que surge força para fazer o que gosta: apreciar e descrever as flores, cada qual com sua íntima particularidade. A precisão com que cita as flores chega a ser obsessiva, e, em diversos momentos, a relação da narradora com a natureza e todas as espécies mostra uma infinita gama de ressignificações da língua, uma relação de afeto com outros seres e uma falta sem tamanho, impreenchível.

O que o livro também denuncia é a dura percepção de que o outro é todo feito de mim, de que todas as frustrações são feitas de inconsistências da própria personagem. Segundo Merleau-Ponty, basta um pouco de atenção para perceber que esse outro que me invade é, de fato, feito de minha substân-



cia: “suas cores, sua dor, seu mundo, precisamente enquanto seus, como os conceberia eu senão a partir das cores que vejo, das cores que tive, do mundo em que vivo?” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 22).

Dessa forma, podemos ver a narradora-personagem de *Água viva* inserida nesse intenso contexto de um outro feito todo de mim: “Fico com medo. Mas o coração bate. O amor inexplicável faz o coração bater mais depressa. A garantia única é que eu nasci. Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser: eis os limites de minha possibilidade” (LISPECTOR, 1998, p. 47). Esse desejo de ser e existir no outro é marcado em diversos pontos e perpassa toda a história de Clarice Lispector, que espera pelo outro para ser o que é desde o começo da trama, quando estava morta, sem ânimo ou alegria. A voz, a visão, o ser e o outro não são apenas do ser em si, mas das coisas. A voz não é a voz de alguém, é a própria voz das coisas; a visão não é a visão de alguém, é a visão das coisas. O inconsciente, ao se manifestar em atos falhos, por exemplo, mostra que a linguagem é cultural e está no mundo para todos. Portanto, já não se pode mais dizer que o que se fala, o que se ouve, o que se vê, e o que é visto pode acontecer por regras conhecidas. Segundo Merleau-Ponty, quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja também por ele possuído, e, mais do que ambiguidade, é a reversibilidade que permite a existência da linguagem, que é tudo.

Por isso, também não é mais possível afirmar que *Água viva* é uma narrativa sem sentido, conforme a fortuna crítica fez em alguns momentos. A história é uma forma singular de literatura, composta em todo o seu contexto e conteúdo pela mais nobre expressão da linguagem. *Água viva* é essa possibilidade de reverter, do início ao fim, desejos, culpas, silêncios, gritos e pudores, sob as leis desconhecidas da reversibilidade, do invisível ao visível. E, para completar essa ideia, ainda podemos trazer um pouco do que foi dito

por Lucia Castello Branco, em seu texto “Epifaniar, vociferar, vocifeerar”, do livro *Coisa de louco*, quando ela fala sobre a epifania do objeto de uma escritura, de uma literatura. A autora discorre acerca da redução da voz ao ponto da letra, da voz enigmática do feminino e do misto erótico de timbre e linguagem que há na escritura em voz alta desde a Antiguidade. Isso se dá também porque muitos detalhes estão envolvidos no ato, baseados na sua sensualidade. Como explicita a autora,

além da respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios: toda uma presença do fofinho humano, para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do autor em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso goza (BRANCO, 1998, p. 55).

Quando Lucia Castello Branco fala sobre o gozo, traz de volta o que Roland Barthes já havia dito sobre o texto do gozo, que é aquele que desconforta e faz com que o leitor passe por uma verdadeira crise juntamente com o autor que morre. Podemos perceber que essas características também estão todas presentes em *Água viva*, tornando-a, então, além de uma literatura com sentido de leis desconhecidas, uma literatura de gozo. Segundo Branco, alguns murmúrios, gritos ou silêncios podem chegar a ferir a orelha do leitor. *Água viva* é essa experiência corpórea do feminino, em que toda a linguagem e sua estrutura, desde a relação da visão com a fala, chegam aos limites das leis que desconhecemos, que são as leis do invisível. Se a linguagem é verdade última, colocá-la à prova, em uma escritura tão desconfortável e vociferal como *Água viva*, é tensionar essa linguagem para levá-la até onde as leis se tornam invisíveis. Esse epifaniar da narradora-personagem é uma forma de expressar a loucura que permanece acesa e viva em todo ser que está no mundo, porque é servo da linguagem. Branco

afirma que são as imagens visuais e acústicas descritas na escritura que também mostram o quanto um objeto pode por no limite, em metáforas, as significações da linguagem, assim como já havíamos comentado quando discutimos as ideias de Lacan. O que citamos anteriormente da relação da narradora com os bichos, como, por exemplo, com a ostra, é uma mostra de que todas essas são as possibilidades da ideia literária, como também cita Merleau-Ponty, as quais estão todas em *Água viva*.

Em que podemos perceber todo o questionamento do que é a loucura da criação, se somos forçados à linguagem, se nela estamos inseridos desde o nascimento?

Atrás do pensamento atinjo um estado. Recuso-me a dividi-lo em palavras – e o que não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos. Sei que tenho medo de momentos nos quais não uso os pensamentos e é um momentâneo estado difícil de ser alcançado, e que, todo secreto, não usa mais as palavras com que se produzem pensamentos. Não usar palavras é perder a identidade? É perder-se nas essenciais trevas daninhas? (LISPECTOR, 1998, p. 50).

Clarice Lispector monta *Água viva* como quem quer mostrar os limites da escravidão que a linguagem nos confere, seus entremeios, seus confins, sua escuridão e toda a sua loucura. Branco, em seu texto, cita Bataille, que disse: “escrevo para não ficar louco” e assim escreve a loucura. *Água viva* é, então, essa possibilidade de escrever o que não pode ser escrito, em uma ordem que não pode ser compreendida, sob uma lei que não conseguimos capturar. Se voltarmos a Helénè Cixous para concluir a ideia de que o *instante-já* só é possível na morte e que cada *instante-já* é a escritura de uma loucura para não enlouquecer e encontrar vida que há para ser vivida, veremos que o que a escritora francesa traz é um modo de falar sobre a literatura como for-

ma de dizer tudo aquilo que não pode ser dito, de expressar o que não pode ser expressado, de confessar o que é inconfessável:

Agora te escreverei tudo que me vier à mente com o menor policiamento possível. É que me sinto atraída pelo desconhecido. Mas enquanto eu tiver a mim não estarei só. Vai começar: vou pegar o presente em cada frase que morre. Agora: Ah se eu sei que era assim eu não nascia. Ah se eu sei eu não nascia. A loucura é vizinha da mais cruel sensatez. Isto é uma tempestade de *cérebro* e uma frase mal tem a ver com outra. Engulo a loucura que não é loucura – é outra coisa. Você me entende? Mas vou ter que parar porque estou tão e tão cansada que só morrer me tiraria deste cansaço. Vou embora (LISPECTOR, 1998, p. 59).

Sobre a literatura de Lispector, Helénè afirma que, às vezes, medimos a nós mesmos e somos medidos com base em um ser de nossa espécie, um alguém que é violento e diferente de nós. Entretanto, se pensarmos à luz de *O visível e o invisível*, concluiremos também, sabendo que o outro é todo feito de minha substância, que *Água viva* denuncia o outro que está em nós:

Mas agora tenho vontade de dizer coisas que me confortam e que são um pouco livres. Por exemplo: quinta-feira é um dia transparente como asa de inseto na luz. Assim como segunda-feira é um dia compacto. No fundo, bem atrás do pensamento, eu vivo dessas ideias, se é que são ideias. São sensações que se transformam em ideias porque tenho que usar palavras. Usá-las mesmo mentalmente apenas. O pensamento primário pensa com palavras. A “liberdade” liberta-se da escravidão da palavra (LISPECTOR, 1998, p. 65).

Assim, a narrativa denuncia não só a loucura em si, mas, também, a loucura de cada

ser, suas dores, seus vícios e suas inconsistências. Isso equivale a afirmar que, inveteradamente, *Água viva* é um discurso de racionalidade sobre a loucura, que tece, com lentidão e precisão, a morte e a vida dos instantes, mostrando que, além da razão e da emoção, temos outra lei, tão desconhecida como a da música e a da pintura, que está completamente invisível e manifesta-se sempre que uma fissura é rompida. O vermelho das bochechas é vulgarmente associado à *vergonha* e está intimamente ligado ao afeto. Atrás dos nossos olhos, atrás do pensamento, atrás da percepção que temos do mundo, outra lei impera sobre nós, sobre a pintura, sobre a literatura e sobre a música. E toda essa lógica não lógica, inconfessável à medida que deve ser confessável, cinde o ser em si e traz, de forma inegável, a loucura viva no inconsciente, bem atrás do pensamento.

São Paulo: Perspectiva, 1984.

## Referências

BRANCO, Lucia Castello. *Coisa de louco*. São Paulo: Sabará, 1998.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2011.

CIXOUS, Hélène. *Three steps on the ladder of writing*. New York: Columbia University Press, 1993.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*.

## INTERPESSOALIDADE EM CAPAS DE REVISTA: UM ESTUDO À LUZ DA GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL

Glivia Guimarães Nunes<sup>1</sup>

Jesse Araujo Souza<sup>2\*\*</sup>

**RESUMO:** este estudo tem como embasamento teórico a Gramática do Design Visual, de Kress e van Leeuwen (1996; 2006). Essa abordagem dedica-se à análise e à interpretação de textos não verbais e considera que todos os elementos de uma imagem têm significado. Os significados dos textos não verbais manifestam-se através de três metafunções: ideacional (representacional), interpessoal (interativa) e textual (composicional). A partir das categorias da metafunção interpessoal, o nosso objetivo foi analisar como são estabelecidas as relações entre participante representado e participante interativo em capas de revista cujo participante representado é a Presidenta Dilma Rousseff. Para tanto, realizamos uma análise qualitativa de quatro capas de três renomadas revistas brasileiras (Época, Exame e Veja), publicadas após Dilma Rousseff ter sido eleita presidenta do Brasil. Nessa análise, atentamos para as categorias interpessoais de contato, distância social, atitude e modalidade. Posteriormente, fizemos a interpretação dos dados. Os resultados revelaram grande proximidade entre participante representado e participante interativo.

**Palavras-chave:** Gramática do Design Visual. Metafunção interpessoal. Participantes. Capa de revista.

**ABSTRACT:** this study has its theoretical foundation on the Grammar of Visual Design, by Kress & van Leeuwen (1996, 2006). This approach is dedicated to the analysis and interpretation of nonverbal texts and considers that all elements of an image are meaningful. The meanings of the nonverbal texts are presented through three metafunctions: ideational (representational), interpersonal (interactive) and textual (compositional). Departing from the categories of interpersonal metafunction, our goal was to analyze how relations are established between represented participant and interactive participant on magazine covers whose participant being represented is the President Dilma Rousseff. Thus, we performed a qualitative analysis of four covers of renowned Brazilian magazines (Época, Exame and Veja), published after Dilma Rousseff was elected Brazil's president. In this analysis, we looked at the interpersonal categories of contact, social distance, attitude and modality. Subsequently, we interpreted the data. The results revealed a close proximity between represented participant and interactive participant.

**Keywords:** Grammar of Visual Design. Interpersonal metafunction. Participants. Magazine cover.

### INTRODUÇÃO

Nos estudos linguísticos, têm crescido o número de trabalhos desenvolvidos com base nos conceitos da Gramática do Design Visual, de Kress e van Leeuwen (1996; 2006). Exemplos de trabalhos realizados ultimamente no Brasil são os estudos de BEZERRA, NASCIMENTO e HEBERLE (2010); HEBERLE (2010); e MOTTA-ROTH e HENDGES (2010). A Gramática do De-

1. Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Santa Maria (PPGL/UFSM)

2. \*\* Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Santa Maria (PPGL/UFSM)

sign Visual consiste em uma ferramenta para análise de textos não verbais. Essa gramática propõe categorias para a leitura e a interpretação de textos visuais, considerando que todo constituinte de uma imagem tem um significado e contribui para o sentido do todo imagético. De acordo com a Gramática do Design Visual, o significado de um texto visual realiza-se através de três metafunções: ideacional (representacional), interpessoal (interativa) e textual (composicional). O foco deste estudo é a metafunção interpessoal e o nosso objetivo é analisar como se estabelecem as relações entre *participante representado* (PR) e *participante interativo* (PI), com base nas categorias da metafunção interpessoal da Gramática do Design Visual, em capas de revista cujo PR é a presidenta Dilma Rousseff. Essas categorias são: *contato, distância social, atitude e modalidade*. Optamos por capas que retratem Dilma pela posição de destaque que ocupa como primeira presidenta do Brasil e pela representatividade que tem como mulher e política nos contextos nacional e internacional.

Acreditamos que este trabalho venha a complementar os estudos já realizados na área e que possa contribuir para o ensino nos âmbitos escolar e acadêmico, especialmente em atividades que envolvam análises do gênero, considerando que a Gramática do Design Visual pode servir de apoio teórico-metodológico para o professor no desenvolvimento dos seus planejamentos escolares. Por ser um gênero que também expressa opiniões e ideologias, entendemos que analisar capas de revista em sala de aula é muito interessante para estimular e/ou despertar a leitura crítica por parte dos alunos.

## REVISÃO DA LITERATURA

### Gramática do Design Visual

A Gramática do Design Visual é uma abordagem que se propõe à análise de textos não verbais e que foi proposta por Kress e van Leeuwen (1996; 2006) com base na gramática sis-

têmico-funcional (GSF), de Halliday (1994) e Halliday e Matthiessen (2004). A GSF entende a linguagem como um recurso para a construção e troca de significados, ou seja, um sistema sociosemiótico que tem por base a gramática. Nessa abordagem, todo uso da linguagem é envolvido por um contexto. A Gramática do Design Visual busca ler e interpretar imagens. Halliday e Matthiessen (2004) propuseram três metafunções da linguagem em relação aos tipos de significados que podem ser realizados: a ideacional (compreensão do meio), a interpessoal (relação entre sujeitos) e a textual (organização da informação). Com base nisso, Kress e van Leeuwen (2006) sugeriram, igualmente, a existência dessas três metafunções para a linguagem não verbal.

Na Gramática do Design Visual, a metafunção ideacional (representacional) compreende as estruturas visuais utilizadas para representar o mundo, considerando a existência de participantes, processos e circunstâncias. Segundo Kress e van Leeuwen (2006, p. 42), “um modo semiótico tem de ser capaz de representar os aspectos do mundo como ele é experienciado pelos humanos”. Esses modos semióticos têm várias formas de representar os participantes retratados e as relações que se estabelecem entre eles a partir de processos e de determinadas circunstâncias. As relações entre esses participantes podem ser realizadas por vetores ou por classificação. A metafunção ideacional tem a função de representação visual.

A metafunção textual (composicional) compreende as estruturas visuais encarregadas pela organização do texto, por seu formato e pela disposição hierárquica de seus elementos. Conforme Kress e van Leeuwen (2006, p. 43):

um modo semiótico tem que ter a capacidade de formar *textos*, complexos de sinais que interagem internamente um com o outro e externamente com o contexto em e para que eles foram produzidos.

Na metafunção textual, há várias modalidades de composição que exprimem diferentes significados textuais.

O foco deste estudo é a metafunção interpessoal.

### Metafunção interpessoal

A metafunção interpessoal (interativa) trata da estrutura visual das relações sociais estabelecidas entre o produtor da imagem, o PR (que é retratado na imagem) e o PI (o observador). Ao caracterizar essa metafunção, Harrison (2003), com base nos estudos de Kress e van Leeuwen (1996), explica que: “[...] esta metafunção é sobre as ações entre todos os participantes envolvidos na produção e visualização de uma imagem (ou seja, o criador, os PRs, e o espectador), e as respostas à pergunta ‘Como é que a imagem envolve o espectador?’” (p. 52-53).

A respeito das relações estabelecidas entre os participantes, Kress e van Leeuwen (2006) afirmam que:

[...] a pessoa retratada pode ser mostrada como se dirigindo aos espectadores diretamente, por olhar para a câmera. Isso transmite uma sensação de interação entre a pessoa representada e o espectador. Mas uma pessoa representada pode também ser mostrada como distante do espectador, e isso transmite a ausência de um sentido de interação. Permite que o espectador examine as personagens representadas como se fossem espécimes em uma vitrine (p. 43).

A natureza dessas relações estabelecidas dá-se em termos de *contato*, *distância social*, *atitude* e *modalidade*. O *contato* entre os participantes acontece por *demanda* ou *oferta*. A *demanda* ocorre quando o PR, através do olhar, convoca a participação do PI. Em contrapartida, na *oferta*, não há essa relação, na medida em que o PR é, simplesmente, contemplado pelo PI. Na análise da *distância so-*

*cial*, podemos compreender em que medida os participantes são distantes socialmente. Kress e van Leeuwen (1996) apresentaram três tipos de *distância social*: *distância íntima*, *distância intermediária* e *distância máxima*. A partir disso, Harrison (2003, p. 53) sistematiza a *distância social* em seis categorias. O PI enxerga o PR em termos de:

[...]distância íntima: a cabeça e o rosto somente; distância pessoal próxima: a cabeça e os ombros; distância pessoal longa: da cintura para cima; distância social próxima: a figura inteira; distância social longa: a figura inteira com o espaço em torno dela; e distância pública: torso e várias pessoas.

Outro aspecto da metafunção interpessoal é a *atitude*, que engloba as relações de envolvimento (*ângulo horizontal*) e as relações de poder (*ângulo vertical*) entre PI e PI. O *ângulo horizontal* consiste no nível de engajamento entre os participantes e divide-se em *ângulo frontal* e *ângulo oblíquo*. O *ângulo frontal* por parte do PR sugere envolvimento entre PR e PI; o *ângulo oblíquo*, ao contrário, indica desprendimento entre eles. No *ângulo vertical*, são estabelecidas as relações de poder: se o PI é retratado de baixo para cima, ele detém o poder; se o PI é retratado no mesmo nível ocular do PI, há igualdade de poder entre os dois; e se o PI é retratado de cima para baixo, o poder é do PI.

A *modalidade* é outra categoria da metafunção interpessoal e analisa o grau de realidade que a imagem representa. Revela, portanto, o nível de comprometimento do autor com a verdade. Nesse caso, quanto maior for a equivalência entre a imagem representada e a realidade mais alta será a *modalidade*, ou seja, mais naturalista será essa imagem, em oposição à imagem sensorial. A *modalidade* dá-se em termos de *saturação de cor*, *diferenciação de cor*, *modulação de cor*, *contextualização*, *representação*, *profundidade*, *iluminação* e *brilho*.

**O gênero capa de revista**

A capa de revista é um gênero multimodal, por apresentar, em sua composição, elementos verbais e visuais (diagramação, cores, imagens, manchetes, entre outros), mesclando informações e publicidade. Esse gênero é entendido como “uma das mais importantes propagandas da revista” (HEBERLE, 2004, p.91), pois deve atrair a atenção do leitor, para a compra e leitura da publicação.

A capa antecipa ao leitor o conteúdo da revista, expõe opiniões e ideologias e circula nos âmbitos publicitário e jornalístico. Suas principais funções são transmitir informações aos leitores e, ao mesmo tempo, persuadi-los, de acordo com a posição que a empresa tem sobre os fatos tratados naquela edição. As capas apresentam elementos composicionais que são recorrentes, mas que têm localização variada na página (de revista para revista e/ou de edição para edição) de acordo com sua disposição. Geralmente, o nome da revista tem um lugar já determinado, onde é fixo; esse lugar, frequentemente, é a parte superior da capa.

Conforme BARBOSA (2008), a capa de revista consiste em “uma página que tem como primeiro propósito comunicativo atrair o leitor. Para tanto, tem disponíveis não só os elementos verbais como também os não verbais”. A capa costuma ser rica em linguagem visual e tem o poder de influenciar o leitor. Ou seja, não simplesmente apresenta o teor da revista, como ainda (e principalmente) intensifica a notoriedade e a particularidade daquela publicação.

Dessa forma, a capa de revista é um gênero multimodal por significar a partir de mais de um código semiótico, sendo as categorias da metafunção interpessoal aplicáveis em sua análise.

### **O gênero capa de revista**

A capa de revista é um gênero multimodal, por apresentar, em sua composição, elementos verbais e visuais (diagramação, cores, imagens, manchetes, entre outros), mesclando informações e publicidade. Esse gênero é

entendido como “uma das mais importantes propagandas da revista” (HEBERLE, 2004, p. 91), pois deve atrair a atenção do leitor, para a compra e leitura da publicação. A capa antecipa ao leitor o conteúdo da revista, expõe opiniões e ideologias e circula nos âmbitos publicitário e jornalístico. Suas principais funções são transmitir informações aos leitores e, ao mesmo tempo, persuadi-los, de acordo com a posição que a empresa tem sobre os fatos tratados naquela edição. As capas apresentam elementos composicionais que são recorrentes, mas que têm localização variada na página (de revista para revista e/ou de edição para edição), de acordo com sua disposição. Geralmente, o nome da revista tem um lugar já determinado, fixo; esse lugar, frequentemente, é a parte superior da capa.

Conforme Barbosa (2008), a capa de revista consiste em uma página cujo propósito comunicativo principal é atrair o leitor e, para isso, apresenta tanto elementos verbais quanto não verbais. A capa costuma ser rica em linguagem visual e tem o poder de influenciar o leitor. Ou seja, não simplesmente apresenta o teor da revista, como ainda (e principalmente) intensifica a notoriedade e a particularidade daquela publicação. Dessa forma, a capa de revista é um gênero multimodal por significar a partir de mais de um código semiótico. Assim, as categorias da metafunção interpessoal são aplicáveis em sua análise.

### **As revistas *Época*, *Exame* e *Veja*<sup>3</sup>**

#### **ÉPOCA**

A *Época* é uma renomada revista brasileira pertencente à Editora Globo, que faz parte das *Organizações Globo*. A revista tem publicação semanal e foi criada em 1998. *Época* aborda os mais variados temas, tais como política,

3. As fontes referentes aos *websites* consultados são:  
<<http://exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/1018/>>. Acesso em: 15 de junho de 2012.  
<<http://revistaepoca.globo.com/>>. Acesso em: 24 de novembro de 2012.  
<<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 15 de junho de 2012.  
<<http://www.asmelhoresrevistas.com.br/index.php/revista-epoca-e-a-saude-de-dilma/>>. Acesso em: 15 de junho de 2012.

ciência e tecnologia, saúde e bem-estar, negócios e sociedade, Brasil e mundo. De acordo com informações que constam no *site* da revista, a missão de *Época* é “fazer um jornalismo que capte o espírito do nosso tempo e ajude a construir o amanhã, converta informação em conhecimento, transforme a confusão em clareza”. *Época* é a segunda revista mais lida do Brasil e possui uma tiragem de cerca de 600 mil exemplares por semana.

#### EXAME

A *Exame* também é uma renomada revista brasileira, de periodicidade quinzenal e pertencente ao grupo Abril. É indicada para quem deseja se manter atualizado sobre negócios e economia; seu público-alvo é a comunidade de negócios. Segundo informações apresentadas no *site* da revista, a *Exame* foi criada em 1967 e, hoje, sob sua marca, estão o *site Exame* e as revistas *Exame PME* e *Exame*. A revista *Exame* tem em torno de 160.000 assinantes e circulação de aproximadamente 200.000 exemplares quinzenais, chegando a cerca de um milhão de pessoas. Ainda de acordo com informações publicadas em seu *site*, o objetivo da *Exame* é informar seus leitores acerca de temas como estratégia, *marketing*, gestão, consumo, finanças, recursos humanos e tecnologia. Conforme resultados de pesquisa realizada pelo instituto Ipsos-Marplan, 91% dos presidentes das 500 maiores empresas instaladas no Brasil leem a revista *Exame*.

#### VEJA

A revista *Veja* também possui renome no cenário nacional e, assim como a revista *Exame*, pertence ao grupo Abril. Lançada em 1968, a revista tem periodicidade semanal. Segundo informações encontradas no *site* da revista, *Veja* é a terceira maior revista do mundo e aborda grandes questões do Brasil e do mundo. A revista trata de temas como política, economia, ciência, saúde, educação, celebridades, mundo e esportes. Em estudo

realizado sobre essa revista, Benetti (2007, p. 42), explica que:

[...] há equilíbrio no sexo dos leitores: 53% são homens, 47% são mulheres. Quanto ao perfil socioeconômico, 71% dos leitores pertencem às classes A (30%) e B (41%). Todos esses dados são oficiais da Editora Abril.

A *Veja* é a revista de maior tiragem do país, ultrapassando um milhão de exemplares.

#### METODOLOGIA

O *corpus* de análise é constituído de quatro capas de revista (uma da *Época*, uma da *Exame* e duas da *Veja*), publicadas nos anos de 2010, 2011 e 2012 e coletadas da *internet*. Como critério de seleção do *corpus*, escolhemos as publicações nas quais Dilma Rousseff integra as capas na função de PR, no período após ter sido eleita presidenta do Brasil. Para analisar as relações entre PR, no caso, a Dilma, e PI, o leitor da capa da revista, partimos dos pressupostos teóricos da Gramática do Design Visual, de Kress e van Leeuwen (2006), centrados na metafunção interpessoal, cujas categorias são: *contato*, *distância social*, *atitude* e *modalidade*.

Primeiramente, identificamos e classificamos cada uma das categorias relativas à interação entre participantes (*contato*, *distância social*, *atitude* e *modalidade*), atendendo para os aspectos que cada uma abarca em todas as capas referentes ao *corpus* de análise. Após a identificação e a classificação, com base nos aspectos observados, analisamos e interpretamos os resultados para identificar como se estabelece a relação entre PR e PI no *corpus* coletado para este trabalho. Na análise, fazemos referência às capas com a seguinte codificação:

CAPA#1 – *Veja* (novembro, 2010)

CAPA#2 – *Época* (maio, 2011)

CAPA#3 – *Veja* (março, 2012)

CAPA#4 – *Exame* (junho, 2012)



## RESULTADOS E DISCUSSÃO

Na CAPA#1, identificamos que o contato entre PR e PI ocorre por demanda, pois o PR exige a participação do PI através do olhar, já que o olhar da Presidenta Dilma está direcionado ao leitor. Em relação à distância social, o grau de distanciamento entre os participantes é distância pessoal próxima, pois a imagem está retratando apenas a cabeça e os ombros do PR. A respeito da atitude, constatamos que o ângulo horizontal dá-se através de uma relação de envolvimento, devido à posição de ângulo frontal por parte do PR; no ângulo vertical, identificamos uma igualdade de poder entre os participantes, pois a imagem retrata Dilma no mesmo nível do leitor. No contexto da mídia jornalística, a fotografia é considerada uma imagem naturalista, apresentando, portanto, modalidade alta.



CAPA#1

Com base nesses aspectos verificados na análise da CAPA#1, identificamos que a relação entre PR e PI é de muita proximidade, tendo em vista que o PR é representado interagindo com o leitor, numa relação de envolvimento, de bastante proximidade pessoal e de igualdade de poder. O modo como o PR está sendo retratado pressupõe que PR e PI identificam-se e que um participa do mundo do outro; a imagem sugere a existência de uma relação de confiança e de bastante intimidade entre os participantes. Dilma é retratada como alguém que tem muitas afinidades com o leitor.

Essa proximidade entre PR e PI, que é evidenciada na imagem, representa o alto grau de popularidade de Dilma Rousseff entre o povo brasileiro, naquele momento, considerando que, recentemente, havia sido eleita presidenta do Brasil. O fato de estar sorrindo, de mostrar-se carismática, corrobora essa interpretação e manifesta a amizade e a confiança que dispõe ao PI.

Na CAPA#2, diferentemente da anterior, há uma relação de *oferta* entre os participantes, o que ocorre pelo fato de o PR não convocar a participação do PI, ou seja, de não haver interação entre eles. Nesse caso, Dilma é apenas um objeto de observação do leitor. Devido à imagem retratar somente a cabeça e os ombros do PR, o grau de distanciamento entre os participantes é *distância pessoal próxima*. Em relação à *atitude*, a relação de envolvimento entre os participantes dá-se pelo *ângulo frontal*, enquanto que a relação de poder entre eles é igualitária, pois, na imagem, Dilma está representada no mesmo nível do PI. Embora não haja um cenário de fundo, consideramos que isso não diminui o grau de realidade da imagem. Logo, pelo viés da mídia jornalística, a imagem é naturalista e tem, portanto, *modalidade alta*.



CAPA#2

A partir disso, identificamos que há proximidade entre o PR e o PI. Algumas categorias demonstram uma relação próxima entre ambos, que se dá, sobretudo, pela *distância social*,

pelo envolvimento e pela igualdade de poder. No entanto, essa proximidade é reduzida. O PR não exige a participação do leitor e parece ser apenas um objeto de sua observação. A imagem sugere que Dilma está voltada para si e para o seu problema de saúde, o que destaca a incapacidade do leitor, que nada pode fazer pela presidenta. O modo como a presidenta é retratada, o fundo preto, o jogo de luz e os olhos fechados criam uma atmosfera que demonstra o quanto sua saúde ainda requer atenção e cuidado. O leitor, no entanto, parece não poder contribuir para mudar essa situação.

Na CAPA#3, o PR é também um item de contemplação do leitor. Desse modo, o participante retratado não exige a participação do PI, pois eles não interagem diretamente pelo olhar, o que mostra que o *contato* ocorre por *oferta*. A *distância social* entre os participantes é *íntima*, pois apenas parte de um dos ombros é mostrada, o que sugere que o destaque é dado para o rosto do PR. Quanto ao *ângulo horizontal*, identificamos que há desprendimento entre os participantes, pois o PR está em *ângulo oblíquo*. A respeito do *ângulo vertical*, constatamos que há superioridade do PR. Considerando a mídia jornalística, a imagem tem orientação naturalista, *modalidade alta*, e apresenta o PR com uma riqueza de detalhes que o torna muito próximo do real, apesar de não estar contextualizado em um cenário de fundo.



CAPA#3

Dessa forma, identificamos que a relação de proximidade entre os participantes é bem menor, já que não há interação entre eles; há desprendimento pelo fato de o PR estar retratado em *ângulo oblíquo* e estar em posição superior ao PI. A imagem sugere que o PR desconsidera a existência do PI, de modo que um não faz parte do mundo do outro. Apesar da assertividade e da segurança que Dilma expressa em seu discurso, de acordo com a imagem, aparentemente, a presidente está projetando seu olhar para o futuro, com um tom de otimismo, mas com uma expressão duvidosa. Entendemos que Dilma está sendo retratada com o intuito de ser contemplada pelo seu leitor e não de interagir com ele.

Na CAPA#4, verificamos que o *contato* entre os participantes acontece por *demand*, pois o olhar do PR está direcionado ao PI. Pelo fato de a imagem retratar apenas a cabeça e os ombros do PR, o grau de *distância social* entre os participantes é *distância pessoal próxima*. Na *atitude*, constatamos que há uma relação de envolvimento entre os participantes, pois o PR é retratado em *ângulo frontal*; as relações de poder são iguais entre os participantes, já que ambos estão no mesmo nível ocular. Pelo viés da mídia jornalística, a imagem tem uma orientação naturalista e *modalidade alta*, apesar da ausência de um cenário de fundo.



CAPA#4

Com base nesses aspectos verificados na análise da CAPA#4, identificamos que a relação entre PR e PI é de bastante proximidade. O PR é representado interagindo com o leitor, numa relação de envolvimento e de poder igualitário. Entendemos que a presidente é retratada de modo que parece dialogar com o leitor. A imagem sugere que há uma relação de confiança entre os participantes e que Dilma assume sua posição de representante do povo com autoridade e seriedade, o que é intensificado pelo texto verbal "A mão forte da economia".

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos, através da análise do *corpus*, baseada nas categorias da metafunção interpessoal da Gramática do Design Visual, que a presidenta Dilma Rousseff é representada, predominantemente, de maneira muito próxima do leitor. Essa proximidade tem forte relação com o contexto em que as revistas foram publicadas. Na CAPA#1 e na CAPA#4, Dilma é retratada de modo muito próximo do leitor. É evidente que, na CAPA#1, por se tratar de um período pós-eleitoral e por Dilma ter sido recentemente eleita, a relação entre ela e o leitor é de maior proximidade, pois o próprio povo a colocou na posição de presidente. Além disso, o sorriso de Dilma, ao mesmo tempo em que demonstra felicidade, possui carisma, característica marcante de seu antecessor, o que também diminui a distância entre presidente e povo. Na CAPA#4, apesar de um semblante mais sério, a presidenta também é retratada muito próxima do leitor. Podemos perceber não somente pela expressão, mas também pelo texto verbal que acompanha a imagem, a segurança de Dilma, o que também demonstra o bom momento dela enquanto presidenta apoiada pelo povo, visto que ela apresenta um elevado índice de aceitação entre a população brasileira.

Na CAPA#2 e na CAPA#3, Dilma já é retratada com mais distanciamento em relação ao seu leitor. Nas duas imagens, não há inte-

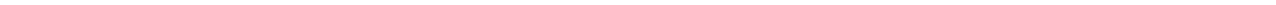
ração entre PR e PI. Na CAPA#2, a saúde de Dilma necessita de cuidados e a presidente parece estar voltada para isso, de modo que o leitor em nada pode ajudá-la. A CAPA#3 sugere que Dilma está focada no futuro, manifestando otimismo quanto à realização dos planos de governo. O PI, novamente, não é levado em consideração pelo PR. De qualquer forma, em ambas, CAPA#2 e CAPA#3, as categorias da gramática visual evidenciam algum tipo de aproximação entre PR e PI, embora bem reduzida, especialmente se comparada à CAPA#3 e CAPA#4. A *distância social* é uma categoria que, na CAPA#2 e na CAPA#3, aproxima PR e PI.

A partir de todos esses aspectos contextuais somados às categorias de análise, entendemos que, nas capas de revista analisadas, Dilma Rousseff é apresentada, sem dúvidas, próxima da população ou, apropriando-nos dos termos propostos por Kress e van Leeuwen, a relação entre PR e PI é de proximidade. Dessa forma, após a conclusão deste trabalho, ressaltamos que os estudos com foco na linguagem visual, não verbal, podem ser muito interessantes no contexto escolar se bem utilizados. Certamente, não só o texto verbal transmite a informação, as imagens também dizem muito sobre os assuntos abordados e demonstram, de alguma forma, as relações que ocorrem na sociedade e a representação ou relevância disso. As imagens não servem apenas para ilustrar o texto escrito, mas para complementar ou, até mesmo, ser o principal elemento de estudo ou análise em uma tarefa escolar.

### REFERÊNCIAS

BARBOSA, H.H.A.L. O uso mercadológico da imagem infantil e o julgamento sumário em capas da revista *Veja* – um olhar bakhtiniano. São Paulo: Universidade de Taubaté, 2008. [On Line]. Disponível em: <[http://www.jornalonline.com.br/2008/out/focus/olhar\\_bakhtiniano.php](http://www.jornalonline.com.br/2008/out/focus/olhar_bakhtiniano.php)>. Acesso em 07 de julho de 2012.

- BENETTI, Márcia. *A ironia como estratégia discursiva da revista Veja*. COMPÓS – Associação Nacional dos Programas da Pós-Graduação em Comunicação – Grupo de Trabalho “Estudos de Jornalismo”, do XVI Encontro da Compôs, Curitiba, 2007. [On Line]. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/libero/article/viewArticle/4644>>. Acesso em 24 de novembro de 2012.
- BEZERRA, F. A. S. ; NASCIMENTO, R. G. ; HEBERLE, V. M.. *Análise multimodal de anúncios do programa Na Mão Certa*”. Letras, v. 20(40), p. 9-26, 2010. [On Line]. Disponível em: <[http://w3.ufsm.br/revistaletas/artigos\\_r40/artigo\\_01.pdf](http://w3.ufsm.br/revistaletas/artigos_r40/artigo_01.pdf)>. Acesso em 26 de novembro de 2012.
- HALLIDAY, Michael A. K.; MATTHIESSEN, Christian M. L. M. *An Introduction to functional grammar*. 3. ed. London: Roulledge, 2004.
- HARRISON, Claire. *Visual social semiotics: understanding how still images make meaning*. Technical Communication, v. 50, n. 1, p. 46-60, 2003. [On Line]. Disponível em: <<http://www.candocareersolutions.ca/publication/0553.pdf>>. Acesso em 07 de julho de 2012.
- HEBERLE, Viviane M. Revistas para mulheres no século 21: ainda uma prática discursiva de consolidação ou de renovação de idéias? *Linguagem em (Dis)curso*, Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão: Ed. Unisul, v.4, n.esp, 2004, p. 85-112. [On Line]. Disponível em: <[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem\\_Discurso/article/view/292](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/292)>. Acesso em 26 de novembro de 2012.
- \_\_\_\_\_. *Multimodal literacy for teenage EFL students*. Cadernos de Letras (UFRJ), v. 1, p. 1-12, 2010. [On Line]. Disponível em: <[http://www.lettras.ufrj.br/anglo\\_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl301220100viviane.pdf](http://www.lettras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl301220100viviane.pdf)>. Acesso em 26 de novembro de 2012.
- KRESS, Gunther, VAN LEEUWEN, Theo. *Reading images: the Grammar of Visual Design*. London: Routledge, 2006.
- MOTTA-ROTH, D. ; HENDGES, G. R. . *Explorando modalidades retóricas sob a perspectiva da multimodalidade*. Letras (UFSM), v. 20, p. 43-66, 2010. [On Line]. Disponível em: <[http://w3.ufsm.br/revistaletas/artigos\\_r40/artigo\\_03.pdf](http://w3.ufsm.br/revistaletas/artigos_r40/artigo_03.pdf)>. Acesso em 26 de novembro de 2012.



## RESENHA

Julian Bohr<sup>1</sup>

OLIVEIRA, Andradina de. *O perdão*. 2. ed. Organização: Rita Terezinha Schmidt. Fixação do texto e notas explicativas: Rosane Saint-Denis Salomoni e Anselmo Peres Alós. Florianópolis: Mulheres, 2010. 310p.

Resgatar vozes que foram silenciadas ao longo de anos sem motivos justificáveis é papel não somente do historiador ou do sociólogo, mas também do crítico literário. Nesse sentido, é possível afirmar que o texto literário funciona como propulsor de discussões sobre gênero e classe social, entre tantos outros vetores de subjetivação (ALÓS, 2011a; 2012a; 2012b). Já no início do século XX, Andradina de Oliveira, autora de *O perdão*, ousou debater temáticas como estas que, se hoje já não geram tanta polêmica, na época produziam bastante desconforto. Portanto, não é surpreendente que *O perdão* tenha ficado à margem da historiografia literária nacional. De acordo com Lúcia Maia, em estudo sobre Andradina de Oliveira:

*O perdão* se constitui em uma narrativa que não foi reconhecida na época de sua publicação, e por se tratar de uma escritura feminina considerada “menor” pela crítica contemporânea a ela, ficou ausente de qualquer referência nos jornais da época, a exemplo de tantas outras. Entretanto, ainda que não seja possível recuperar uma inclusão que não houve na época, é sim possível enriquecer o presente e o futuro com narrativas que se constituíram às margens do discurso oficial e não obtiveram legitimação a despeito do seu valor intrínseco, como é o caso de *O perdão*. A obra traz subsídios preciosos tanto do ponto de vista literário quanto histórico, e merece um estudo apropriado para que possa integrar o acervo cultural do período (MAIA, 2010, p. 12).

Contudo, embora Andradina de Oliveira procurasse visibilizar as vozes perdidas no escuro da história do início do século XX, não obteve o devido reconhecimento de sua obra em seu próprio tempo. Talvez pelo desconforto originado pelas temáticas tratadas no romance ou pelo fato de ser uma mulher letrada, dona de um jornal, inserida no contexto da sociedade masculinista e patriarcal de Porto Alegre de final do século XIX e início de século XX, Andradina de Oliveira tenha tido, assim como muitas mulheres que escreviam nesse período, sua voz e seus escritos olvidados pela historiografia literária oficial (ALÓS, 2011b; 2011c). Apenas recentemente Andradina de Oliveira teve sua obra reconhecida, resultado de um esforço da crítica contemporânea de resgatar bons escritores marginalizados pelo cânone e mesmo pelos seus leitores coetâneos.

Andradina de Oliveira (1864–1935), líder feminista, conferencista, biógrafa, teatróloga, escritora de romances e contos, educadora e jornalista porto-alegrense, escreveu textos como *A mulher rio-grandense* (biografias, 1907), *Cruz de pérolas* (contos, 1908), *Contos de natal* (contos infantis, 1908), *O perdão* (romance, 1910), *Divórcio?* (romance, 1912) e *O abismo* (romance, 1912). Além disso, de acordo com Rosa Cristina Hood Gautério (2011), a escritora fundou o jornal *Escrínio*, em Bagé (RS), depois estabelecido definitivamente em Porto Alegre. O lema do jornal já indica um dos rumos fundamentais dos textos da escritora: “pela mulher”. É precisamente a luta pelos direitos da mulher o cerne da produção intelectual

1. Acadêmico do Bacharelado em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bolsista CNPq/PIBIC no projeto de pesquisa Ressonâncias e dissonâncias no romance lusófono contemporâneo, sob a orientação do Prof. Dr. Anselmo Peres Alós.

de Andradina de Oliveira, sempre abordando temas polêmicos, como o casamento, o divórcio e o sufrágio feminino.

Em *O perdão*, a luta pela autonomia da mulher perante o homem, a discussão acerca do papel da mulher em uma sociedade patriarcal e machista e a reflexão sobre a objetivação da mulher no discurso literário são temáticas de extrema importância. Entretanto, é possível perceber, no romance, reflexões que vão além das questões de gênero. Andradina de Oliveira aborda com maestria as diferenças entre classes sociais, questiona as relações amorosas em uma sociedade que vive de aparências, problematiza a hipocrisia dos valores familiares da época e ainda encontra lugar para pertinentes discussões metaficcionais.

Cem anos após o lançamento da primeira edição de *O perdão*, foi publicada uma edição comemorativa desse romance. O texto foi atualizado ortograficamente por Anselmo Peres Alós e Rosane Saint-Denis Salomoni, responsáveis também pela redação das notas explicativas. Ressalta-se que foram mantidas as especificidades do texto e as marcas autorais, apesar da necessária atualização de alguns aspectos, como o uso de iniciais minúsculas após pontuação final. A edição vem acompanhada de um texto introdutório de Rita Terezinha Schmidt (SCHMIDT, 2012, p. 9-12), que, além de indicar aspectos biográficos importantes e contextualizar o período no qual foi publicada a obra, realiza uma análise minuciosa do romance, fundamental para o entendimento pleno do lugar ocupado por Andradina de Oliveira na ficção sul-rio-grandense e mesmo no cenário nacional do início do século XX.

Ambientado na Porto Alegre do início do século XX, *O perdão* trata da história de adultério de Estela, uma das filhas da tradicional família chefiada pelo estancieiro Leonardo. No início do romance, é apresentado o cotidiano da família de Estela, a trajetória particular de cada personagem, suas relações com o espaço e com os indivíduos subalterniza-

dos; na segunda parte, a narrativa centra-se no relacionamento extraconjugal de Estela com Armando, sobrinho de seu marido.

A forma como é tecido o universo narrativo é um dos aspectos mais expressivos do romance. A narradora é onisciente, mas ocupa mantém uma posição de relativa neutralidade quanto aos eventos narrados e às personagens. Os comentários, as apreciações e os juízos de valor são feitos, principalmente, pelas personagens, através do confronto de pontos de vista originado pela mobilidade da focalização. No início do romance, o narrador limita-se a introduzir o enredo, ambientando espacialmente as personagens e apresentando suas características principais, fazendo com que as personagens contem a história daquela família através do que observam ou lembram. Isso é fundamental na medida em que provoca choques entre as visões dos diferentes membros da família, funcionando, então, em conjunto com a apresentação das características físicas e psicológicas das personagens pelo narrador, uma vez que a focalização interna pode servir para revelar o íntimo das personagens e suas percepções sobre o mundo que as cerca. Ademais, conferir importância às diferentes percepções de personagens subalternas, incluindo as mulheres e os trabalhadores das classes subalternizadas (como a personagem Birutinha), vai ao encontro da postura da autora de dar voz aos que foram silenciados, promovendo a pluralidade de pontos de vista dentro do universo ficcional.

O papel de Estela, portanto, no romance vai além de promover reflexões sobre o adultério. Estela e seu trágico percurso ao longo do texto trazem à tona discussões sobre o lugar da mulher em uma sociedade patriarcal e machista, questão que emerge sintetizada na fala da personagem Tia Zina: “a mulher, depois de casada, morre para o mundo. É tratar dos filhos, do marido e nada mais” (OLIVEIRA, 2010, p. 142). Apesar da vontade de agir como a sociedade esperava, respeitando o

marido, os filhos e o pai, o desejo tomou conta de Estela de forma tão irremediável que a personagem não teve outra opção a não ser lutar contra os entraves sociais que delimitavam as atitudes da mulher na época e refletir de maneira crítica sobre a problemática feminina: “para todos os crimes do homem há atenuantes, para os erros da mulher só agravantes” (OLIVEIRA, 2010, p. 240).

### Referências

- ALÓS, Anselmo Peres. A literatura comparada neste início de milênio: tendências e perspectivas. *Ângulo (FATEA)*, v. 130, p. 7-12, 2012a.
- \_\_\_\_\_. Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. *Organon (UFRGS)*, v. 27, n. 52, p. 17-42, 2012b.
- \_\_\_\_\_. Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão. *Estudos Feministas (UFSC)*, v. 19, n. 2, p. 421-449, 2011a.
- \_\_\_\_\_. Uma comunidade imaginada chamada nação. *Letras & Letras (UFU)*, v. 27, n. 2, p. 439-444, 2011b.
- \_\_\_\_\_. O estado da arte de um campo disciplinar assolado pelas crises do presente. *Ipotesi (UFJF)*, v. 15, n. 2, p. 149-153, 2011c.
- \_\_\_\_\_. Parque industrial: influxos feministas no romance proletário de Patrícia Galvão. *Caligrama (UFMG)*, v. 15, n. 1, p. 185-204, 2010.
- \_\_\_\_\_. Um passo além: o resgate de escritoras brasileiras do século XIX. *Estudos Feministas (UFSC)*, v. 16, n. 2, p. 691-693, 2008.
- GAUTÉRIO, Rosa Cristina Hood. *Escrínio: a imprensa feminina sul-riograndense como produto cultural na construção da história das mulheres*. 2011. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/89.pdf>>. Acesso em: 02 de março de 2013.
- MAIA, Lúcia Henriques. *O perdão, de Andradina de Oliveira: romance urbano na belle époque rio-grandense*. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Orientadora: Rita Terezinha Schmidt.
- OLIVEIRA, Andradina de. *A mulher rio-grandense: escritoras mortas*. Porto Alegre: Americana, 1907.
- \_\_\_\_\_. *Cruz de pérolas*. Porto Alegre: Americana, 1908a.
- \_\_\_\_\_. *Contos de natal*. Porto Alegre: Americana, 1908b.
- \_\_\_\_\_. *O perdão*. 1. ed. Porto Alegre: Americana, 1910.
- \_\_\_\_\_. *Divórcio?* 1. ed. Porto Alegre: Universal, 1912.
- \_\_\_\_\_. *O abismo*. Porto Alegre: Universal, 1912.
- \_\_\_\_\_. Última noite de outono (conto). In: CARVALHO, Nelly Rezende; KRUG, Guilhermina. *Letras rio-grandenses*. Porto Alegre: Globo: 1935. p. 159-61.
- \_\_\_\_\_. À margem do Guaíba (poema). In: MACHADO, Antônio Carlos. *Coletânea de poetas sul-riograndenses*. Rio de Janeiro: Minerva, 1952. p. 160.
- \_\_\_\_\_. *Divórcio?* 2. ed. Porto Alegre: ALFRS, 2007. 150p.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Andradina de Oliveira e o corpo da cidade. In: COUTINHO, Eduardo F.; BEHAR, Lisa Block de; RODRIGUES, Sara



Viola (Org.). *Elogio da lucidez: a comparação literária em âmbito universal*. Porto Alegre: Evangraf, 2004. p. 363-370.

\_\_\_\_\_. Introdução. OLIVEIRA, Andradina de. *O perdão*. 2. ed. Organização: Rita Terezinha Schmidt. Fixação do texto e notas explicativas: Rosane Saint-Denis Salomoni e Anselmo Peres Alós. Florianópolis: Mulheres, 2010. p. 9-23.

## RESENHA

2011.

Márcia Moreira Pereira<sup>1</sup>

BAPTISTA, Ana Maria Haddad. *Educação, ensino & literatura: propostas para reflexão*. São Paulo: Arte-livros,

A questão da relação entre a literatura e seu ensino tem sido cada vez mais discutida dentro e fora da academia, sobretudo com o surgimento, por um lado, de uma legislação voltada para o incentivo à leitura (como, por exemplo, os *Parâmetros Curriculares Nacionais*) e, por outro lado, de estudos acadêmicos sobre a presença da literatura nas escolas.

Esse é, de certo modo, o tema do novo livro de Ana Maria Haddad, em que a autora trata, de forma crítica, sobre diversas questões relacionadas ao ensino de literatura, trazendo alguns depoimentos de grandes nomes da filosofia, da ciência e da própria literatura. Em conformidade com o espírito crítico a que nos referimos, a autora apresenta, ainda, uma análise contundente da situação das humanidades no mundo atual:

determinadas áreas do conhecimento, segmentos artísticos, incluindo a literatura, possuem uma posição sem prestígio dentro do contexto atual. Sabe-se, e isso não é de hoje, que as ciências humanas ocupam um espaço secundário dentro do que se elege como prático, imediato e que renda dinheiro na famosa era do capital (BAPTISTA, 2011, p. 19).

Esse desprestígio da literatura na contemporaneidade é tema recorrente do livro, bem como certa “disputa” entre as ciências humanas e as exatas ou, melhor dizendo, a desvalorização daquela em favor desta. Assim, para a autora, as ciências exatas teriam mais notoriedade diante da sociedade, o que faz com que as ciências humanas percam sua força e valor:

lembramos, em relação às ciências, o que a maioria esquece: as ciências não são donas de verdades absolutas, possuem respostas transitórias a uma série de coisas, inclusive, e mais do que nunca, em relação aos componentes que estruturam o real, uma questão central da física, por exemplo. [...] Contudo, pouco se destaca que as ciências, a literatura e a filosofia possuem o essencial em comum: buscam a verdade. Ainda que, felizmente, por critérios e parâmetros diferentes (BAPTISTA, 2011, p. 23).

Nesse contexto, de maneira contundente, a autora explora alguns equívocos em relação ao ensino de literatura, considerando que “a literatura sempre foi, historicamente, vista com muita desconfiança” (BAPTISTA, 2011, p. 24), apesar da *força* que ela naturalmente parece possuir:

a literatura por si só provoca e potencializa atitudes, que, talvez, nenhuma outra linguagem consiga. Não se deve esquecer que a literatura solicita, por sua própria especificidade, uma conduta diferente, como por exemplo, a de

1. Mestre em Educação pela Universidade Nove de Julho e Professora do Curso de Letras da mesma instituição.

uma grande introspecção que leva a estratos mais profundos de um eu que dificilmente seria alcançado por outras formas de linguagem (BAPTISTA, 2011, p. 26).

Ana Haddad ainda procura expor, no livro em questão, o quanto a literatura contribui para a emancipação pessoal do indivíduo, para sua autonomia intelectual, além de contribuir com um mundo mais humanizado. Especificamente sobre o ensino de literatura na escola, propõe dois modelos de aluno: o *aluno ideal* e o *aluno real*. O primeiro estaria sempre bem disposto e atento; o segundo é aquele que possui dificuldade em vários âmbitos do conhecimento. Assim, para a autora, o docente precisa considerar essa realidade, sendo não apenas compreensivo e acolhedor, mas tendo consciência de que o segundo tipo predomina sobre o primeiro na realidade escolar.

A crítica que se pode fazer ainda, segundo a autora, em relação a essa questão, passa diz respeito à pouca relevância que se dá ao próprio estudante no processo de ensino de literatura:

há uma tendência, sabe-se, por parte de críticos e professores em geral, de não acreditar no potencial do estudante. As famosas análises literárias conduzem os estudantes a pensarem que somente podemos ler uma obra literária a partir de certos códigos semióticos, lingüísticos, praticamente incompreensíveis para eles (BAPTISTA, 2011, p. 45).

Para a autora, ao contrário, um bom leitor é *construído* no processo de ensino-aprendizagem, e o melhor caminho para se ensinar a literatura é praticá-la.

Livro que pode nos levar a refletir sobre o sentido que a literatura possui para nossas vidas, mas também que pode nos fazer repensar posturas docentes e discentes, *Educação, ensino & literatura* afirma-se, ainda, como um belo exemplo de amor incondicional pela literatura.

## COLABORADORES

**André Luis Mitidieri** é Mestre e Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e Professor Adjunto B de Literaturas Hispânicas no Curso de Letras da Universidade Estadual de Santa Catarina (UESC). Atua como Docente Colaborador junto ao Mestrado em Literatura Comparada na URI-FW. Autor de *Como e porque (des)ler os clássicos da biografia* (Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010).

**Anselmo Peres Alós** é Doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Foi Leitor de Língua Portuguesa no Instituto Superior de Ciências e Tecnologia de Moçambique (ISCTEM) e Professor Visitante na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Atua como Professor Adjunto no Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), e no Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição. Autor de *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano* (Florianópolis: Editora Mulheres, 2013).

**Carolina Soria** é Licenciada em Artes Visuais pela Universidad de Buenos Aires e Doutoranda em Artes na mesma universidade, com bolsa do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Atua como Professora de História do Cinema na Universidad de Buenos Aires e integrante do Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) e do Grupo de Estudios e Investigación en Cine Latinoamericano (GEICIL).

**Demétrio de Azeredo Soster** é Graduado em Jornalismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), Mestre em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Doutor em Ciências da Comunicação pela UNISINOS. É Diretor Administrativo da Associação Nacional dos Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor), Diretor Científico do Fórum Nacional dos Professores de Jornalismo (FNPJ) e Coordenador do Curso de Comunicação Social da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

**Elisângela dos Reis Oliveira** é Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UESC), Especialista em Ensino de Língua Estrangeira e em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela mesma instituição. Possui especialização em Gestão e Recursos Humanos pela Faculdade de Tecnologia e Ciências. Atualmente é Professora de Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA).

**Elisandra Lorenzoni Leiria** é Graduada em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Especialista em Educação pela mesma instituição. Atualmente, é Mestranda em Letras na Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), com estudo voltado para a memória e a violência na narrativa peruana contemporânea. Atua como Professora na Rede Estadual de Ensino do Rio Grande do Sul, na área de Língua Espanhola.

**Gérson Werlang** possui formação nas áreas de Música e Letras, com Graduação em Música e Doutorado em Letras na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Mestrado em Música na University of Miami. Desenvolve pesquisas acerca das relações entre música e literatura. É professor da Universidade de Passo Fundo (UPF) e Pós-Doutorando em Letras na UFSM. Publicou, recentemente, *A música na obra de Erico Verissimo*, livro resultante de sua tese de doutorado.

**Glivia Guimarães Nunes** é Licenciada em Letras (Português e Literaturas da Língua Portuguesa) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Especialista em Linguagem e Representação pelo Centro Universitário Francis-

cano (UNIFRA), Bolsista CAPES e Mestranda em Letras (Estudos Linguísticos) na UFSM, orientada pela Profa. Dra. Sara Regina Scotta Cabral. É membro do Núcleo de Estudos em Língua Portuguesa (NELP/UFSM).

**Jesse Araujo Souza** é Licenciado em Letras, (Português e Literaturas da Língua Portuguesa) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), e Mestrando em Letras (Estudos Linguísticos) no Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade, sob orientação da Profa. Dra. Sara Regina Scotta Cabral. É membro do Núcleo de Estudos em Língua Portuguesa (NELP/UFSM).

**José Luiz Foureaux de Souza Junior** é Graduado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade de Brasília (UnB), Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Pós-Doutor em Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Foi Professor Visitante na Universidade de Zagreb (Croácia), entre 2008 e 2010. Atualmente, é Professor Associado de Literatura Portuguesa e Comparada na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

**Julian Bohrz** é Acadêmico do Curso de Bacharelado em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Bolsista CNPq/PIBIC, no projeto de pesquisa *Ressonâncias e dissonâncias no romance lusófono contemporâneo*, sob a orientação do Prof. Dr. Anselmo Peres Alós.

**Kelvin Falcão Klein** é Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Doutor em Teoria Literária e Tutor do Curso de Letras (EAD) na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

**Kely Pacheco** atua como Professora Adjunta no Departamento de Letras da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), e Mestre e Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

**Márcia Moreira Pereira** é Mestre em Educação pela Universidade Nove de Julho (São Paulo). Atua como

Professora do Curso de Letras da mesma instituição.

**Pollyanna Niehues** é Graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pelo Instituto Superior Luterano de Santa Catarina e Mestranda em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

**Raquel Bevilaqua** é Professora de Inglês do Colégio Técnico Industrial de Santa Maria (CTISM), vinculado à Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Mestre e Doutoranda em Letras na mesma universidade.

**Renata Farias de Felipe** atua como Professora Adjunta no Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). É Graduada em Letras pela Fundação Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Mestre em Literatura Brasileira e Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

**Thiago Benitez de Melo** é Licenciado em Letras (Português/Espanhol e Respectivas Literaturas) e Mestrando em Letras (Práticas Linguísticas) pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Trabalha com análises sociolinguísticas no ambiente escolar de fronteira. Tem experiência na área de linguística, com ênfase em sociolinguística interacional.

**Vanessa Benites Bordin** é Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Mestranda em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (USP).

**Veronice Mastella da Silva** é Professora Adjunta da Universidade de Cruz Alta (UNICRUZ), e leciona nos Cursos de Jornalismo e Letras. É Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) e Doutoranda em Letras na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

# EXPRESSÃO

## REVISTA DO CENTRO DE ARTES E LETRAS DA UFSM

CHAMADA PARA OS PRÓXIMOS NÚMEROS

2013/2  
VOLUME 17, NÚMERO 2

**ARQUIVOS DE FRONTEIRA:  
POÉTICAS VERBAIS, SONORAS, VISUAIS E PERFORMATIVAS**

**EDITORES RESPONSÁVEIS: ANSELMO PERES ALÓS E ANDREA DO ROCCIO SOUTO**

Os conceitos de fronteira e de limite, em sua acepção moderna, ganham voltagem crítica nas humanidades, sempre atrelados à questão dos territórios geográficos e dos Estados-Nação. Embora eles, corriqueiramente, sejam tomados como sinônimos, há distinções importantes entre os dois termos: se as fronteiras podem ser definidas como um fenômeno da vida social espontânea, sinalizando as margens do mundo habitado, os limites surgem como categoria para sinalizar aquele espaço que está para além do controle do poder de dada unidade político-territorial. Literaturas, linguagens, oralidades, performances, musicalidades e poéticas visuais: quais as fronteiras e os limites entre o puro e o híbrido, entre o legítimo e o bastardo, entre o erudito e o popular? Após o advento de obras tais como *O lugar da cultura*, de Homi K. Bhabha, ou *Culturas híbridas*, de Nestor García Canclini, é possível pensar em cultura sem trazer à baila a questão dos espaços de intersecção entre as diferentes linguagens, poéticas e modalidades da cultura no presente? O tema arquivos de fronteira, proposto para este número da Expressão, busca articular imaginários, linguagens e lugares epistêmicos distintos não apenas para pensar as fronteiras entre diferentes regiões políticas e culturais, mas também para colocar em prática um pensar a partir de fronteiras e limites entre as diferentes áreas do conhecimento. Quais os repositórios simbólicos, imagéticos, rítmicos e discursivos que articulam o pensamento de fronteira?

Além da chamada para o Dossiê temático, a revista recebe contribuições relativas às áreas de Letras, Artes Visuais e Performativas, Música e Desenho Industrial para a Seção livre, além de resenhas de livros das áreas de interesse da revista, publicados nos últimos cinco anos, e breves relatos e depoimentos acerca de eventos artísticos e científicos relacionado às áreas do conhecimento contempladas pela revista. As normas para submissão de contribuições podem ser visualizadas em <http://coral.ufsm.br/cal/images/noticias/normasexpressao.pdf>.

Prazo final para o recebimento de manuscritos: 30 de setembro de 2013.

# EXPRESSÃO

## REVISTA DO CENTRO DE ARTES E LETRAS DA UFSM

CHAMADA PARA OS PRÓXIMOS NÚMEROS

2014/1  
VOLUME 18, NÚMERO 1

**MIGRAÇÕES E FLUXOS INTERARTES:  
MOVIMENTAÇÕES COETÂNEAS DO ESTÉTICO E DO POLÍTICO**

**EDITORES RESPONSÁVEIS: ANSELMO PERES ALÓS E DIANA ARAUJO PEREIRA**

Caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar.  
Al andar se hace camino,  
y al volver la vista atrás  
se ve la senda que nunca  
se há de volver a pisar.

É com menção aos célebres versos do poeta espanhol Antonio Machado (1875 – 1939) que se abre a proposta desta chamada de trabalhos, evocando os arquétipos milenares da passagem, do trânsito, da errância e do deslocamento. Como ponto de partida para este Dossiê temático da Expressão, a intenção apresentada é a de fomentar as discussões, análises e especulações em torno das mobilidades que marcam o mundo contemporâneo, delineando o imaginário da movência como tópico recorrente nas manifestações artísticas de nossos dias. Entre as tensões que emergem do local, do regional e do global nas artes literárias, visuais e performativas, como se dá o tratamento, a representação e a problematização de temas tais como as diásporas do presente, a imigração no século XXI ou as novas modalidades de desterro e desterritorialização da contemporaneidade? Quais as implicações da emergência das vozes subalternizadas nas configurações de gênero e sexualidade, de classe, de raça e etnia na produção de novos loci discursivos e de novas cartografias estéticas?

Além da chamada para o Dossiê temático, a revista recebe contribuições relativas às áreas de Letras, Artes Visuais e Performativas, Música e Desenho Industrial para a Seção livre, além de resenhas de livros das áreas de interesse da revista, publicados nos últimos cinco anos, e breves relatos e depoimentos acerca de eventos artísticos e científicos relacionado às áreas do conhecimento contempladas pela revista. As normas para submissão de contribuições podem ser visualizadas em <http://coral.ufsm.br/cal/images/noticias/normasexpressao.pdf>.

Prazo final para o recebimento de manuscritos: 30 de janeiro de 2014.

## NORMAS PARA A SUBMISSÃO DE CONTRIBUIÇÕES

Expressão: Revista do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria é um periódico semestral que publica artigos inéditos, entrevistas, resenhas e informes sobre eventos artísticos e científicos, de autoria de pesquisadores brasileiros e estrangeiros, redigidos em língua portuguesa, nas áreas de Letras, Música, Artes Cênicas, Artes Visuais e Desenho Industrial. Aberta a colaboradores internos e externos ao Centro de Artes e Letras da UFSM, o periódico aceita trabalhos de professores, pesquisadores e alunos de pós-graduação strictu sensu (mestrandos e doutorandos). Criada em 1996, Expressão recebeu a classificação B4 (Linguística/Letras e Interdisciplinar), B5 (História) e C (Artes/Música) no Relatório Qualis de 2012.

Os originais devem ser encaminhados para o email revistaexpressaocal@gmail.com, em formato .doc (Word for Windows) e em formato .pdf (Portable Document Format). Anexar, juntamente com as cópias enviadas, em arquivo à parte, ficha de identificação com os seguintes dados: título do artigo, nome do autor, titulação, filiação institucional, endereço eletrônico, endereço para correspondência e telefone para contato. Incluir, também, nesta ficha de identificação, uma pequena biografia com breve apresentação do autor, filiação institucional, e publicações recentes (Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5 cm), com até 10 linhas de extensão. Os artigos que não forem apresentados com a ficha de identificação ou que não atenderem às normas para apresentação de trabalhos serão sumariamente recusados.

Os manuscritos – originais inéditos – devem ter a extensão de 15 a 20 páginas (artigos); até 15 páginas (entrevistas); de 5 a 10 páginas (resenhas) e até 5 páginas (informes sobre eventos artísticos ou científicos para a seção Depoimentos/divulgação). Os originais devem ser digitados em corpo 12, espaçamento entre linhas de 1,5, fonte Times New Roman. A ordenação dos originais deverá observar a sequência indicada, a saber: título do trabalho, nome(s) do(s) autor(es), resumo, palavras-chave, *abstract*, *keywords*, *resumen* e *palabras-clave*, corpo do texto, anexos e bibliografia. Em nota de rodapé, precedida de asterisco, na primeira página, deve constar a filiação institucional do(s) autor(es).

Os autores deverão ter, preferencialmente, a titulação de doutor. Estudantes de pós-graduação (mestrandos e doutorandos) poderão submeter contribuições a todas as seções da revista. No caso dos artigos, entretanto, os respectivos orientadores devem possuir o título de doutor e assinar, em regime de coautoria, o manuscrito submetido para avaliação. O conteúdo dos textos é de responsabilidade exclusiva de seus autores, bem como a adequação às normas científicas e ortográficas vigentes.

Adotar 3 cm para as 4 margens e espaçamento entre linhas de 1,5 para o texto, em página tamanho A4. Os autores, ao enviarem os artigos, estarão cedendo à *Expressão* os respectivos direitos autorais e receberão 2 exemplares da revista em que seu trabalho foi publicado. Ressalta-se que as colaborações submetidas devem ser inéditas.



## Cabeçalho

No alto da primeira página, centralizado, a 3 espaços do topo da página, deve constar o título do texto, grafado em maiúsculas, negrito e fonte 16. Centralizado(s), a 2 espaços abaixo do título, deve(m) constar o(s) nome(s) do(s) autor(es) em corpo 12, fonte Times New Roman, utilizando maiúsculas apenas para as letras iniciais.

## Resumo

Deve iniciar 3 espaços abaixo do nome do autor, à margem esquerda, precedido da palavra **RESUMO**, em corpo 12, grafada em maiúsculas, itálico e negrito, seguida de dois pontos. O texto do resumo, que deve apresentar de 150 a 300 palavras, deve ser redigido em língua portuguesa. Deve ser apresentado em itálico, corpo 12, fonte Times New Roman e espaçamento entre linhas de 1,5.

## Palavras-chave

Devem ser apresentadas dois espaços abaixo do resumo, à margem esquerda, em corpo 12, com a expressão **PALAVRAS-CHAVE** em maiúsculas, itálico e negrito, seguida de dois-pontos. Aditem-se até cinco palavras-chave, em corpo 12, separadas entre si por ponto.

## Abstract/Keywords – Resúmen/Palabras-clave

Seguir os mesmos padrões elencados para o resumo e para as palavras-chave. É obrigatória a inclusão de versões do resumo e das palavras-chave em inglês e em espanhol.

## Corpo do texto

Deve ser disposto em forma sequencial, sem espaços ociosos, iniciando a 3 espaços das palavras-chave, com espaçamento entre linhas de 1,5, corpo 12, Times New Roman. A sinalização dos parágrafos corresponde a um toque de tabulação (1,25 cm). As citações com até 3 linhas devem ser incorporadas, com aspas, ao texto e seguidas do nome do autor, ano da obra e páginas, entre parênteses. Exemplo: x x x “[...] yyyyy yyy yyyyy” (PARRET, 1988, p. 24).

As citações com mais de 3 linhas devem ser apresentadas, sem aspas, em margem própria de 4 cm, espaçamento simples, corpo 10, seguidas da referência bibliográfica entre parênteses conforme exemplo acima. Tabelas, gráficos e ilustrações, quando presentes devem vir inseridos em sua posição definitiva no texto, com resolução mínima de 300 dpi, em formato **.jpeg**. A revista publica ilustrações, tabelas e gráficos apenas em escala de cinza. Logo, é importante verificar as condições de visualização e impressão de elementos gráficos originalmente concebidos em cores.

As notas textuais, exclusivamente explicativas, devem ser colocadas no rodapé, numeradas, de modo sequencial, em algarismos arábicos, e apresentadas em espaço simples, corpo 10, iniciando à margem esquerda, alinhamento justificado. O número de referência, tanto no texto quanto no rodapé, deve ser sobrescrito. Os títulos das seções devem constar sempre à margem esquerda, a 2 espaços de 1,5 do parágrafo anterior e posterior:

- a. **TÍTULOS DE SEÇÕES PRIMÁRIAS: MAIÚSCULAS, NEGRITO, CORPO 12;**  
b. **Títulos de seções secundárias: iniciando a primeira palavra em maiúscula, negrito, corpo 12;**

## **Anexos**

A seção *anexos*, quando se fizer necessária, deve ser precedida, 3 espaços de 1,5 abaixo da palavra **ANEXOS**, centralizada, em maiúsculas, itálico e negrito, corpo 12, e seguida, 2 espaços após, do(s) anexo(s), devidamente identificados e numerados, separados entre si por 2 espaços de 1,5.

## **Referências**

A palavra **REFERÊNCIAS** deve ser digitada a 3 espaços de 1,5 da última linha textual ou dos anexos, centralizada, em maiúsculas, itálico, negrito e corpo 12, seguida, dois espaços após, das referências bibliográficas. **Inserir apenas as obras citadas, não a totalidade das obras consultadas.** Tais referências devem ter corpo 12, fonte Times New Roman e ser ordenadas alfabeticamente, em espaçamento 1,5 cm, à margem esquerda, conforme exemplos que seguem. Observação importante: independentemente da língua de origem da obra citada, apenas a primeira palavra dos títulos deve ser grafada com maiúscula; exceção feita, por razões óbvias, para substantivos próprios que estejam inseridos como parte dos títulos, ou para substantivos em língua alemã.

### **Livros com um autor**

PARRET, Herman. *Enunciação e pragmática*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1988.

### **Livros com até três autores**

ORLANDI, Eni; GUIMARÃES, Eduardo; TARALLO, Fernando. *Vozes e contrastes*. São Paulo: Cortez, 1989.

### **Livros com mais de três autores**

DUBOIS, Jean *et all.* *Dicionário de linguística*. São Paulo: Cultrix, 1987.

### **Capítulo de livro de um autor**

ETIEMBLE, René. Crise de la littérature comparé? In: \_\_\_\_\_. *Comparaison n'est pas raison*. Paris: Gallimard, 1963. p. 23-58.

### **Capítulo de obra coletiva**

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. A antítese da vantagem e do jeitinho na terra em que Deus é brasileiro. In: ORLANDI, Eni P. (Org.). *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas: Pontes, 1993. p. 31-45.

### **Artigo de periódico**

MATEUS, Maria Helena Mira. Unidade e variação na língua portuguesa: memória coletiva e memória fraccionada. *Organon*, Porto Alegre: UFRGS, v. 8, n. 21, p. 35-42, jan. 1994.

### **Documentos de internet (não utilizar sublinhado para os hiperlinks)**

ALÓS, Anselmo Peres. A ressignificação do mito na literatura angolana. [On line]. Disponível

em: <[http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/lueji\\_an.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/lueji_an.html)>. Acesso em: 24 de maio de 2010.

### **Filmes**

*MADAME SATÃ*. Direção e roteiro: Karim Aïnouz. Elenco: Lázaro Ramos, Marcélia Cartaxo e Flávio Bauraqui. Trilha sonora (não original): Bruno Barteli, Ismael Silva e Francisco Alves. Brasil, 2001, color., 105 min, 35 mm.